la rivista di **engramma**
marzo **2023**

200

Festa!

II

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
200

La Rivista di
Engramma
200
marzo 2023

Festa!

a cura di Anna Ghiraldini, Chiara Velicogna
e Christian Toson

II

edizioni**engramma**

direttore
monica centanni

redazione
sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria grippa, laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico
janyie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
200 marzo 2023
www.engramma.it

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

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

©2023

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-10-2
ISBN digitale 979-12-55650-11-9
ISSN 2974-5535
finito di stampare giugno 2023

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=200 e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

9 *Festa Barocca*
Vincenzo Latina

15 *Le triomphe de Silène, de Panopolis au Jardin du Luxembourg*
Delphine Lauritzen

29 *Una festa cesariana a Costantinopoli: i Lupercalia*
Frederick Lauritzen

35 *"The more we study Art, the less we care for Nature"*
Fabrizio Lollini

47 *Candlelight party al Sir John Soane's Museum*
Angelo Maggi

51 *Per il settantesimo genetliaco di Wilhelm Dilthey*
Giancarlo Magnano San Lio

59 *La festa della vita*
Alessandra Magni

67 *Vers une Architecture. Cento anni di un libro-manifesto*
Michela Maguolo

79 *Il re è nudo*
Roberto Masiero

85 *La festa della memoria*
Arturo Mazzarella

91 *Ciudad Abierta*
Patrizia Montini Zimolo

95 *Morfologia di giochi culturali tra Cinquecento e Settecento*
Lucia Nadin

103 *L'engramma in-festato della rivoluzione*
Peppe Nanni

113 *Dalla festa di Iside a quella di Sant'Agata*
Elena Nonveiller

123 *L'altro Omero di Pavese.*
Giuseppe Palazzolo

133 *La festa della più-vita*
Enrico Palma

141 *Grotesque images and carnival culture in the tradition of Ovid*
Bogdana Paskaleva

159 *Inverno e guerra al Cocoricò del 1993. È Riccione o Venezia?*
Filippo Perfetti

169 *Festa mitica*
Margherita Piccichè

179 *Festa della pietra, festa per sempre*
Susanna Pisciella

187 *Festa a corte*
Alessandro Poggio

197 *Le conseguenze della festa*
Ludovico Rebaudo

221 *Filmare la festa*
Stefania Rimini

229 *Una festa smisurata*
Antonella Sbrilli

233 *Filarete, la gioia festosa del compimento*
Alessandro Scafi

239 *Feste in Brianza*
Marco Scotti

245 *"Il mormorare insieme"*
Massimo Stella

261 *The Naples Hypsipyle crater re-visited*
Oliver Taplin

269 *Una "festa" in gemma di Antonio Berini (?) al Civico Museo d'Antichità Winckelmann di Trieste*
Gabriella Tassinari

287 *Ecate, o l'anarchia come festa*
Gregorio Tenti

289 *La clausura dell'infinito*
Stefano Tomassini

299 *L'iconografia della festa rinascimentale*
Giulia Torello-Hill

309 *Un harem da costruire entro l'8 marzo*
Christian Toson

313 *Quel fulgore d'Astrea*
Francesco Trentini

325 *Strategie ludiche*
Flavia Vaccher

331 *Cos'è che fa una festa?*
Gabriele Vacis

337 *The Dutch architect Berlage and his sense of festivity in 1887*
Herman Van Bergeijk

343 *Bonne nuit la Tristesse!*
Chiara Velicogna

351 *Spasmodici trucchi di radianza*
Silvia Veroli

355 *Festa (riepilogo d'intenti)*
Piermario Vescovo

361 *Pieter Bruegel il Vecchio, "La gazza sulla forca" (1568)*
Alessandro Zaccuri

365 *La fine del tempo libero (e il recupero della festa)*
Paolo Zanenga

373 *La potenza dell'effimero*
Flavia Zelli

Che festa sarebbe senza di voi?

385 *Giulia Farnese come Madonna, in un dipinto di Pinturicchio per Alessandro VI Borgia (2007)*
Sergio Bertelli

397 *"Autunnale barocco"/"Springtime Prague" 1968. La parola sottratta (2008)*
Giuseppe Cengiarotti

413 *Teatri romani (2009)*
Paolo Morachiello

449 *The Last Great Event. Isle of Wight Festival, August 26th-30th, 1970 (2019)*
Sergio Polano

461 *Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini (2012)*
Lionello Puppi

475 *Il tempio, la festa, il passato (2013)*
Mario Torelli

491 *Aby Warburg als Wissenschaftspolitiker (2020)*
Martin Warnke

Festa Barocca

L'effimero in Sicilia è cosa seria

Vincenzo Latina

> Quest'eccesso di lavoro impiegato in vane
> decorazioni va perduto ogni anno e si rinnova
> l'anno successivo per perdersi ancora.
> Jean Hoüel

La recente sfilata di moda in piazza Duomo a Siracusa del 9 luglio 2022 di Dolce e Gabbana, che ha celebrato i dieci anni di Alta Moda, è stato un evento internazionale, che ha riscosso un grande successo mediatico [Fig. 1]. La piazza leggermente ellittica è diventata uno scenario ideale per le performance artistiche dirette dal coreografo Giuliano Peparini. Si è cercato riproporre in chiave contemporanea una festa barocca, connotata nel caso specifico dalla mondanità e dal fashion, che non a caso ha raccolto a Siracusa il jet set internazionale. Una kermesse che ha visto la partecipazione attiva (solo per citarne alcune) di star come Mariah Carey, Drew Barrymore, Sharon Stone, Monica Bellucci, Helen Mirren che indossavano abiti unici della collezione Dolce e Gabbana.

Il tema dominante della serata è stata la riproposizione, una rilettura in chiave fashion della *Cavalleria Rusticana*, tragedia di Pietro Mascagni. I modelli e le modelle sono diventati simili ad attori, attrici e figuranti che hanno sfilato e danzato al suono delle arie dell'opera. Tutti indossavano i capi della collezione, persino i santi, le madonne, i prelati e i chierichetti. Abiti caratterizzati da pizzi, ricami, dalla raffinata sapienza e abilità sartoriale e artigianale italiana, unica al mondo. La rivalità dei compari Alfio e Turiddu, tra sacro e profano, processioni e preghiere esaltati dal bianco e nero hanno caratterizzato la sfilata, una rivisitazione dell'abbigliamento popolare siciliano degli inizi del secolo scorso, tra gilet, coppole, carretti siciliani e madonne portate in trionfo.

Con la sfilata di Dolce e Gabbana, in Piazza Duomo a Siracusa, abbiamo goduto di un bellissimo evento effimero, teatralizzato, surreale, visionario, come è giusto che sia, un evento nel solco della tradizione e delle antiche feste barocche. In un mix tra sacro e profano.
È il rito, la festa. Una Sicilia retorica, idealizzata, mitizzata, visionaria, irreale. La Moda è anche spettacolo e nutre l'immaginario. Come nel teatro e nelle feste barocche tutto è effimero, dal greco *ephemeros*, composto da *epi-* (prefisso per, di) ed *emera* (giorno). La sua traduzione corretta è quindi di un giorno, riferito alla durata. Altro termine derivante dalla stessa parola greca è effemeride che vuol dire giornaliero. Una sfilata spettacolare in un contesto che già, di per sé, è un Teatro Urbano. Il successo era assicurato.



1 | Foto della sfilata di Dolce e Gabbana in Piazza Duomo a Siracusa. Fonte sconosciuta.

A una riflessione più attenta, se volessimo fare l'avvocato del diavolo, ad alcuni è sembrata una messinscena, una rappresentazione con alcuni caratteri un po' stereotipati, come in alcuni film americani che dipingono i siciliani d'oltre oceano con dei caratteri a volte fin troppo marcati, quelli che riscuotono curiosità, ironia e ilarità. Ma essendo teatro e gioco delle illusioni, con la riproposizione di un'opera lirica tutto rientra nei canoni della ricostruzione, della trasposizione spettacolare. Gli stessi stilisti hanno immaginato di riproporre una festa barocca siciliana. Per molti aspetti i caratteri sono stati rispondenti alla sua rievocazione. In cosa differisce la sfilata di Dolce e Gabbana dalle feste barocche siciliane?

Forse nella ridotta visionarietà, l'esaltazione del fuori scala, lo spiazzamento, nell'idealizzazione mitologica e nel coinvolgimento attivo delle masse. Questi erano in parte anche i caratteri tipici delle feste barocche del passato, per le quali vi erano tante tipologie di ricorrenze e feste, e ognuna aveva un suo carattere specifico, una peculiare ritualità. Le feste hanno sempre scandito le relazioni umane di intere comunità le quali si ritrovavano nella teatralità del rito, della cerimonia con la partecipazione fisica, emotiva.

L'intento è quello di commuovere, per soggiogare e colpire le persone presenti e partecipanti alle feste. L'architetto, l'artista, lo scultore, i letterati sono gli specialisti della creazione delle immagini, l'attrazione diventa il tema dominante, l'eccitazione, la tensione, l'estasi, la vertigine, l'ebrezza fanno parte della rappresentazione.

Altra costante è il gioco, che non vuol dire soltanto allegrezza, festa ma anche drammaticità della celebrazione delle ricorrenze. La festa è occasione d'incontro, di simulazione ed espressione individuale, ma soprattutto di collettività che si ritrova nell'appartenenza e nella condivisione dell'esperienza che diventa racconto, narrazione e mitizzazione di qualcosa che già di per sé è spettacolare. Il tema è la perdita del centro, dell'orientamento, dell'equilibrio, come osservava Platone "invano chi è padrone di sé bussa alla porta della poesia". Per cui, le rifrazioni, il fuoco, la musica, il fuori scala, la dislocazione, la deformazione e il rito, portano ad uno stato di vertigine di perdizione di smarrimento, per alcuni studiosi etnologi hanno anche una forte valenza poetica.

Le feste avevano anche una evidente valenza politica, come l'esercizio e la manifestazione del potere, della ricchezza, dell'opulenza; ricreare eventi comportava un impegno considerevole di risorse materiali, economiche e umane. Generalmente erano di appannaggio nobiliare, o delle principali confraternite religiose che riunivano anche i commercianti, gli artigiani afferenti alle stesse comunità. Quali erano i principali dispositivi utilizzati nelle principali feste barocche in Sicilia nelle grandi città come Palermo, Catania, Siracusa, Messina e altre ancora?

Un momento fondante era l'ideazione, la riflessione intellettuale del tema della celebrazione. Era necessaria la scelta di un tema che poteva essere di natura civile o religiosa, a seconda dell'occasione che l'aveva generato, ma trovava stessa enfasi, sia che si festeggiasse un'incoronazione sia che si onorasse un nobile, un evento, un santo patrono. Dall'ideazione si passava all'elaborazione del tema: il committente, un nobile, l'autorità civile o religiosa, affidava il compito a un letterato, il quale cercava una lettura in chiave mitologica o religiosa, biblica o evangelica. La realizzazione delle opere veniva in genere affidata a un architetto di fama, coadiuvato dall'importante operato di argentieri, indoratori, pittori, cartapestai, capomastri, scenografi, intagliatori, stuccatori, esperti del fuoco; senza i quali di certo non sarebbe stato possibile realizzare le macchine sceniche della festa

Ogni festa aveva una propria struttura: cerimonia religiosa, corteo cittadino, luminaria, giochi di intrattenimento, carri allegorici, fuochi d'artificio, rappresentazioni teatrali, ingresso trionfale. I componenti fondamentali che segnano lo 'spazio' e il 'tempo' della festa, comunicando al contempo allo spettatore il messaggio della 'persuasione' sono gli addobbi, gli apparati nelle vie della città come gli Archi Trionfali, i Carri Allegorici o Trionfali, le Macchine da Fuoco, gli Apparati su prospetti dei palazzi, le Fontane, i Teatri e tanto altro ancora.

Il coinvolgimento emotivo doveva essere multisensoriale, non soltanto visivo, doveva essere anche dinamico, totale, una sorta di rapimento. Dall'esperienza corporea, come la partecipazione alla processione, alle danze a quella acustica con canti, litanie, preghiere, suoni e musica; come gli squilli di tromba, i rulli di tamburo, i rintocchi di campana. Gli strumenti a fiato a differenza di quelli a corda sono una antica evocazione di antichi riti dionisiaci, delle antiche feste divinatorie. Satiri, fauni suonavano strumenti a fiato. Il fuoco sacro e la cerimonia del fuoco coinvolgevano intere comunità, intente nelle processioni rituali con i ceri accesi

che erano fondamentali. Dal ’600 in poi si sono aggiunte le macchine dei fuochi artificiali, le quali hanno amplificato a dismisura l’esperienza multisensoriale.

Nella visionaria dinamica della macchinazione scenica, delle feste vi era sempre un programma definito; il carattere permanente consisteva nel risultato sbalorditivo. La Festa Barocca è dinamica, è movimento di masse, di oggetti, di processioni, anche quando si costruiscono apparati fissi architettonici come gli archi trionfali, le quinte scenografiche, tutto diventa avvolgente, movimentato, perché si innescano nuove visuali, nuove dinamiche percettive dello spazio urbano. Durante le feste si guarda la città con occhi diversi, perché si sperimentano nuove forme di temporanea riqualificazione dello spazio deputato alla solennità festiva.

Ogni festa ha il proprio luogo, la piazza, lo spiazzo, la strada, il percorso della processione del corteo, il bacino acqueo. La festa pur nella dinamicità dell’evento tende al controllo delle masse, alla loro persuasione a dare libero impulso alle emozioni nei tempi ‘regolati’. Così come nello spettacolo Barocco svanivano le demarcazioni tra reale e immaginario, allo stesso modo, solo in quel periodo, si allentavano le demarcazioni delle classi sociali, tutto era un fluire, allo stesso modo delle processioni, delle macchine sceniche, della percezione dello spazio enfatizzato nella sua teatralità.

Ogni festa aveva un suo protocollo, una sua cerimonia nella quale di volta in volta si ambiva a rappresentare nuove emozioni, nuove macchine sceniche o peculiari fuochi artificiali. Tra le molteplici cerimonie quelle che coinvolgevano (e tutt’ora coinvolgono) particolarmente il popolo erano le feste devozionali. Santa Rosalia a Palermo, Agata a Catania e Santa Lucia a Siracusa, festività che duravano una settimana.

La raccolta iconografica di Jean Hoüel è molto importante, fa meglio comprendere lo sfarzo degli addobbi, le decorazioni, i temi e l’immagine spettacolare delle feste siciliane ogni anno diverse ogni anno visionarie. Jean Hoüel, nel *Voyage pittoresque des isles de Sicilie, de Malte et de Lipari*, tra il 1782 e il 1787, riproduce una grande quantità di tavole con delle incisioni di luoghi, paesaggi architetture ed alcune principali feste devozionali della Sicilia [Fig. 2]. Sono una importante testimonianza di alcune delle grandi kermesse popolari davanti le cattedrali, con una travolgente presenza di Carri Trionfali. Autentiche macchine sceniche su ruote, trainate da cavalli.

Il Carro è uno degli elementi fondamentali dell’apparato cerimoniale, una plateale manifestazione di potere, trae origine dai trionfi delle tradizioni degli imperatori romani. Dal rinascimento in poi, molti grandi artisti si sono cimentati con tali ‘imprese’, con la messa in scena delle feste, tra questi Leonardo da Vinci e Brunelleschi. A Palermo gli architetti Giacomo Amato e Paolo Amato realizzano visionarie costruzioni Trionfali, macchine da fuoco, quinte scenografiche delle feste per le Feste di Santa Rosalia tra il 1686 e il 1711. A Siracusa, Pompeo Picherali, architetto eclettico (come tutti in quel periodo) realizza vari apparti scenografici.



2 | *Chars des Confreries du S.t Esprit et S.t Philippe passant devant la Cathedrale de Syracuse pendant le Fête que ces confreries ont données dans l'Octave del la Fête-Dieu en 1777* (Tolomoll, Tavola CXCV); tratta da Jean Hoüel, *Voyage pittoresque des isles de Sicilie, de Malte et de Lipari*, tra il 1782 e il 1787. Particolare del carro di San Filippo.

Fare un confronto tra l'incisione di Jean Hoüel, della rappresentazione in piazza Duomo a Siracusa del Carro di San Filippo, con il suo turbinio di masse ondeggianti, sonorità e corporeità, il fuori scala del Carro, e alcune ovattate immagini cariche di *glamour* da passerella della sfilata di Dolce e Gabbana è improbo. Il distacco tra passerella e ospiti è tale (giustificato da esigenze televisive e commerciali) che sarebbe alquanto illusorio tale accostamento, anche se gli stilisti fanno un continuo riferimento alla festa barocca. Semmai potrebbe sembrare simile ad un Carnevale Veneziano a tema, trasposto in Sicilia con il sottofondo della *Cavalleria rusticana*.
In ogni caso è sempre una felice sperimentazione.

English abstract

The fashion show in Piazza Duomo in Syracuse on July the 9th 2022 by Dolce e Gabbana was a great media success. The fashion designers were inspired by an Opera by Pietro Mascagni, “La Cavalleria Rusticana” imagined as if it were also a Baroque festival. There were many types of Baroque celebrations and Festivals in the past, and each had its own distinct character, a peculiar rituality. The typical features were partially revived in the Fashion Show, however the Baroque Festivals were very different; in what way, although successful, the recent experimentation differs from those of the past? Perhaps the visionary, the excitement of the out of scale, the displacement effect, the mythological idealization recall more the Venetian Carnival than the Festivals they were inspired by and, not having actively involved people, the collective meaning, characteristic of ancient rituals, it is lost. The Festivals have always marked the human relationships of entire communities that found themselves in the theatricality of the rite, of the physical and emotional celebration.

keywords | Baroque; Festival; Theatricality; Rite; Emotional; Participation.

Le triomphe de Silène, de Panopolis au Jardin du Luxembourg

Delphine Lauritzen



1 | Jules Dalou (1838-1902), *Le triomphe de Silène*, épreuve en bronze, 1897, Paris, Jardin du Luxembourg (photographie de Delphine Lauritzen, 2009).

Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil ;
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil !
Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, 1857
CV. Le vin des chiffonniers

Au fond du Jardin du Luxembourg, au détour d'une pelouse, les promeneurs se trouvent face à un spectacle incongru [Fig. 1]. Un vieil homme, bedonnant et manifestement ivre mort, est porté en triomphe au pas titubant de son âne, soutenu dans un équilibre précaire par une troupe de satyres et de bacchantes dont les corps nus s'entrelacent pour former une pyramide exubérante et débridée. Mais que fait ainsi Silène en plein cœur du Quartier Latin, sur les parterres du Sénat de la République française (*Sénat* 1994 ; Epelbaum-Moreau 1997) ? Ce groupe en bronze monumental (hauteur 2,80 m – largeur 2,50 m) du sculpteur Jules Dalou (Le Normand 1980) fut érigé à cet endroit en 1899. Le thème de la bacchanale était alors en vogue. Nous voudrions suggérer que la redécouverte des *Dionysiaque*s de Nonnos de Panopolis à travers l'édition et la traduction française commentée qu'en donna le Comte de Marcellus en 1856 n'y est pas étrangère.

Le témoignage des frères Goncourt

Le lien entre le poète égyptien, point de passage entre l'Antiquité et Byzance, et le XIXe siècle parisien n'apparaît pas de prime abord comme une évidence (sur Nonnos, voir Accorinti 2016 et les actes des colloques *Nonnus of Panopolis in Context*). Il est cependant établi par les Frères Goncourt, Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) (Cabanès, Dufief 2020) [Fig. 9], dans un article de 1860 à propos d'un dessin d'Honoré Daumier représentant Silène ivre.

> Dans la mythologie grecque, au milieu de ce Panthéon de figures qui ont la paix absolue, la sérénité et la sévérité divines du marbre, il est des demi-dieux, des dieux humains et comiques que vous prendriez pour des divinités d'intermède. On les dirait taillés par une bacchanale dans le tronc d'un figuier, et apportés dans le monde antique sur le chariot de Thespis.
>
> Ils sont le rire gaillard de l'art païen, et ils ont la jovialité grandiose d'un mascaron au fronton d'un temple. Parmi tant de personnifications subtiles, de créations ingénues, de formes légères, de symboles aériens, de déesses d'écume, ils apparaissent dans une sorte de majesté bestiale et de corpulence olympienne. La passion humaine y éclate toute brute et toute animale, et la Fable chez eux semble jouer familièrement avec ces images énormes du vice comme le poète des *Dionysiaque*s joue, dans son poème gigantesque, avec la reine Ivresse et le prince la Grappe. C'est l'un de ces dieux que l'on voit ici, c'est le Noé et le Sancho Pança de la Grèce : c'est Silène. Sur sa tête chauve vacille la couronne de lierre dont les Heures et les Saisons couronnèrent Bacchus enfant. L'hébétement éteint le regard et le sourire las de sa face vitellienne. Son menton cherche sa poitrine. Le vent du soir, errant sur les vignes rougies, berce et secoue le dieu ivre qui plie et s'affaisse. Les jambes glissent sur la terre comme sur l'outre huilée où dansent les paysans aux jours de fête. Toute sa chair, toute sa graisse, sa panse prodigieuse sont là, tombantes et pendantes. Il ne peut les porter plus loin, et, rouvrant à demi les paupières, il cherche un lit d'herbe où dormir. Ses compagnons, ses frères, les Cabyres, les Dactyles, les Corybantes, passent, en dansant et en riant, leurs bras sous ses bras inertes et morts ; un satyre aux reins souples et rompus à danser l'*Épilémio*s, la danse des vendanges, veut le charger sur son âne qui, tranquille, attend son fardeau. Un enfant, beau comme le jeune Ampelus, regarde, de ses grands yeux, étonnés, le dieu par-dessus l'âne.
>
> Puis, derrière le dieu qu'on tiraille pour le porter, ce sont des draperies volantes, des bras agités en l'air, de grands cris appelant à l'aide les compagnons qui, là-bas, gagnent, en trébuchant derrière la forêt, la campagne toute sonnante de la chanson du vin nouveau.
>
> Voilà le tableau ; et seriez-vous Rubens ! seriez-vous cet enfant prodigue de Rubens, Jordaens !

> vous ne lui donneriez ni plus de mouvement, ni plus de vie ; et serait-il signé de ces grands noms, ce Silène ne serait point plus grassement pansu, plus magistralement entripaillé, et ces satyres n'auraient point une plus fière tournure ! Entre l'affaissement et la fièvre du vin vous chercheriez vainement autre part une opposition plus puissamment formulée, et un paysage aussi touffu, aussi préhistorique, aussi digne de la scène mythologique. Et cependant, ce Silène est tout simplement signé d'un caricaturiste, mais ce caricaturiste s'appelle Daumier (Goncourt 1860).

Les Goncourt se placent dans la perspective du théâtre, posant ainsi le thème dionysiaque comme fil rouge de leur morceau de critique artistique, truffé de références littéraires. À Thespis, figure du premier acteur qui partait en tournée sur son « chariot », répondent par-delà les siècles les « intermèdes » des pièces jouées à l'époque contemporaine dans les établissements parisiens. L'aspect ludique de la comédie prime ici sur le hiératisme académique. Ce n'est donc pas Dionysos en tant que divinité tutélaire qui se trouve invoqué mais bien Silène, avec son cortège de créatures hybrides, semi-divines et plus proches des hommes que ne le sont les dieux du Panthéon classique. Parmi l'œuvre prolifique de Daumier, surtout connu pour ses talents de caricaturiste mais, dans les faits, artiste polyvalent et l'un des peintres les plus importants du XIXe siècle français (*Daumier* 1999), les Goncourt s'intéressent ici au dessin au crayon sur papier et gouache daté de 1850 qui montre Silène, debout et de face, être tiré sous les bras en direction de son âne par un satyre et une bacchante (*DR* 10762) [Fig. 2].

L'influence des *Dionysiaques*

Alors jeune diplomate à Constantinople, Marie Louis Jean André Charles dit Lodoïs de Martin du Tyrac (1795-1861) s'illustra en rendant possible pour la France l'acquisition de la Vénus de Milo en 1820 (François, Fourmaux 2012) [Fig. 8]. Signant ses productions écrites du nom de « Comte de Marcellus », il fit également œuvre d'helléniste en publiant les poèmes de Nonnos de Panopolis. Sa nouvelle édition des *Dionysiaque*s accompagnée d'une traduction française et de notes de commentaire parut en 1856 chez Didot à Paris (Marcellus 1856 ; sur cet ouvrage, voir Rétat 1998). Cet ouvrage permit au public français de redécouvrir le grand poème épique du poète de l'Antiquité tardive – la précédente traduction en cette langue, de plus basée non sur le texte grec mais sur une traduction latine, datant de plus de deux siècles (Boitet 1625). Marcellus qualifie ainsi sa réalisation :

> C'est sans doute une étrange entreprise que de déterrer, en plein dix-neuvième siècle, le mieux enfoui des poëtes grecs. Tenter d'intéresser un public français à une mythologie surannée ou aux vers d'un Égyptien du Bas-Empire, n'est-ce pas folie ? C'est au moins s'éloigner résolument des sujets qui ont à peu près seuls l'habitude de nous toucher ; c'est en quelque sorte, j'en conviens, remonter le siècle au plus fort de son courant. Mais quoi ? notre civilisation transcendante s'étale en effet en chemins de fer, en palais de cristal, en télégraphes, en ballons jusqu'ici inutiles et seulement périlleux : notre industrie marche, il est vrai, à toute vitesse vers la fortune. Fait-on des progrès aussi rapides dans cette voie littéraire qui ne part et n'arrive que sous les bannières de la morale et de l'honneur ? Courons-nous aussi vers les saines doctrines, vers l'affranchissement de l'esprit ; et les renversements périodiques de l'ordre des États peuvent-ils passer pour des conquêtes de la philosophie et de la vraie liberté ? En affaissement du caractère, et en dégradation de la plume ou de la parole, ne rivalisons-nous pas avec ce quatrième siècle où mes



2 | Honoré Daumier (1808-1879), *L'ivresse de Silène*, 1850, Calais, Musée communal des Beaux-arts et de la dentelle (*DR* 10762).

> essais vont nous ramener un instant ? Il semble qu'il y ait aujourd'hui une contradiction évidente entre le développement matériel et la défaillance spirituelle (Marcellus 1856, I).

Le fait que les Frères Goncourt se réfèrent à Nonnos, quatre ans après la parution du volume de Marcellus, témoigne de l'écho rencontré par ce dernier : « La Fable chez eux (les dieux de rang secondaire) semble jouer familièrement avec ces images énormes du vice comme le poète des *Dionysiaques* joue, dans son poème gigantesque, avec la reine Ivresse et le prince la Grappe ». Deux éléments sont à souligner dans la manière dont la citation opère. Tout d'abord, les Goncourt rendent compte de l'ampleur inhabituelle du poème, quarante-huit chants (autant que l'*Iliade* et l'*Odyssée* réunies). Cette démesure est de plus lue dans les termes de la morale de l'époque, comme une atteinte à la bienséance choquée par ces représentations de la dépravation, ici un personnage ivre. Cependant, et c'est là le second point, l'ensemble de cette œuvre monumentale tient en un trait caractéristique : la mention de deux divinités qui ne le sont que parce qu'elles se trouvent en quelque sorte issues du sens à donner à Dionysos/Bacchus. Dans le poème, nombreuses sont les personnifications qui accompagnent le dieu en un cortège bacchique (Miguélez Cavero 2014). Dans le cas qui nous occupe, « la reine Ivresse et le prince la Grappe » sont d'abord des personnages avant que de devenir des suivants allégoriques. Ils apparaissent au chant XVIII comme épouse et fils

du roi Staphylos, allié de Dionysos. Ce dernier meurt de manière inattendue. C'est pour consoler Methê et Botrys que le dieu opère leur transformation en divinités attachées à sa suite. Nous donnons le passage ci-dessous dans la traduction de Marcellus (Dionysos s'adresse à Methê/Ivresse) :

> O femme, dont les bienfaits égalent ceux de la charmante Vénus, ô vous dispensatrice de la joie, mère éternelle des amours, soyez à jamais la compagne des festins de Bacchus. Vos fleurs et vos feuillages embaumés lui donneront, comme à Vénus, ses couronnes. Les guirlandes de vos cheveux rivaliseront avec les palmes de la victoire. Vous verserez le vin, comme Hébé à la chevelure dorée ; vous serez l'étoile satellite du dieu de la vigne, vous ne le quitterez pas, et vous préparerez sa coupe. On donnera votre nom à cette satiété du vin qui fait la joie des hommes. J'appellerai Botrys ce fruit de ma vendange qui fait oublier le chagrin, la grappe qui le produit prendra le nom de Staphyle, et se gonflera du jus de mon arbuste chéri. Point de banquets pour moi sans Méthé ; sans Méthé pour moi point de joie (Nonn., *Dion.* 19.42-56, Marcellus 1856, 165).

On peut remarquer ici que les Goncourt opèrent une légère confusion. D'après Nonnos, c'est le roi Staphylos qui est changé en grappe et, logiquement, son fils Botrys est l'un de ses fruits (*karpos*), soit un simple raisin. Ce détail a son importance, comme nous le verrons par la suite. Un second élément tiré des *Dionysiaques* est la caractérisation par les Goncourt de l'enfant dont seule la tête apparaît au-dessus de l'encolure de l'âne sur le dessin de Daumier : « Un enfant, beau comme le jeune Ampelus, regarde, de ses grands yeux, étonnés, le dieu par-dessus l'âne ». Il s'agit à nouveau d'un cas de transformation d'un personnage en personnification. Les amours de jeunesse de Dionysos avec Ampélos ainsi que la fin tragique de ce dernier qui sera par la suite changé en cep de vigne sont narrées aux livres X-XII des *Dionysiaques* (Kröll 2016).

> Un jour, chassant sur les rochers ombragés de la forêt, Bacchus fut ravi de la florissante beauté d'un adolescent, son contemporain ; car Ampélos, dans son enfance, se jouait déjà sur les collines de Phrygie, et y croissait, nouveau rejeton des amours. Un moelleux duvet, fleur dorée de la jeunesse, ne teignait ni son menton, ni ses joues arrondies et blanches comme la neige ; les anneaux flexibles de sa chevelure se déployaient rejetés sur ses épaules éclatantes, et se soulevaient à la moindre haleine des vents. Alors sa tête, à demi dégagée de ses cheveux, resplendissait, et son cou surgissait du sein des ondes, comme brille la Lune quand sa moitié perce les nuages humides des airs. Mais, lorsque ses grands yeux jetaient autour de lui leurs regards animés, c'était alors la Lune rayonnant tout entière. Enfin une voix douce comme le miel s'échappait de sa bouche de rose ; il était tout un printemps ; et, quand il marchait, sous ses pieds argentés naissait une prairie émaillée (Nonn., *Dion.* 10, 175-189, Marcellus 1856, 89).

Là encore, les Goncourt introduisent une distorsion dans la manière dont ils se réfèrent aux *Dionysiaques*. Chez Nonnos, Ampélos est un adolescent. L'enfant du Silène de Daumier acquiert donc, par association, une identité qui n'était pas nécessairement la sienne dans le dessin. De cet article, il ressort qu'il y a un avant et un après la parution de l'ouvrage du Comte de Marcellus. Désormais, tout sujet « bacchique » est lu dans la perspective des *Dionysiaques*. C'est ainsi le cas pour le Silène de Daumier qui, réalisé en 1850, est interprété en des termes

nonniens, sur la base de l'édition et de la traduction de 1856, par les Goncourt dans une revue parue en 1860.

Silène en héritage

Quel lien peut maintenant être tissé avec le groupe statuaire du Jardin du Luxembourg représentant Silène ivre, porté en triomphe sur son âne qui rue par un groupe de bacchants ? Jules Dalou (1838-1902), son créateur, compte au rang des grands sculpteurs français du XIXe siècle (Giraudon 1904 ; Simier, Imbert, Groud 2010 ; Simier, Kisiel 2013) [Fig. 10]. Il prit une part active à la Commune de Paris, période au cours de laquelle il fut administrateur provisoire adjoint du Musée du Louvre. Il dut par la suite s'enfuir à Londres où il vécut entre 1871 et 1879, date à laquelle lui fut accordée une grâce présidentielle (sur sa vie et son œuvre, Dreyfous 1903). Maurice Dreyfous, son premier biographe, n'hésite pas à qualifier le Silène de « l'un des chefs-d'œuvre de la statuaire du XIXe siècle » (*ibid.*, 230). Il ouvre le chapitre qu'il consacre à cette œuvre (*ibid.*, 181-185) en narrant comment un petit âne gris, en sa qualité de modèle principal, avait ses entrées dans l'atelier de Dalou qui pouvait ainsi étudier ses attitudes tout à loisir. Le modèle en plâtre du groupe fut présenté au Salon de 1885 (n° 3560), où il fut accueilli diversement par la critique.

> Le Triomphe de Silène qui s'impose comme morceau capital du Salon de sculpture, n'est pas seulement pour son auteur, mais encore pour l'école contemporaine. C'est un groupe décoratif à silhouette harmonieuse. Invention habile, anatomie savante, finesse des détails, tout s'y retrouve réuni. Mais c'est 'la vie, la belle humeur, le mouvement' qui nous paraissent les qualités maîtresses de Triomphe dans lequel les êtres se pressent, se renversent, s'enchevêtrent pour former un séduisant ensemble (Marx 1885, 6).

Malgré des éloges du type de celui-ci, le groupe ne trouva pas d'acquéreur. Au cours des années qui suivirent, Dalou, déçu et irrité, menaçait de le démolir. On doit en grande partie à la persuasion de la femme de l'artiste, Irma Vuillier, que l'œuvre n'ait pas été détruite. Ce n'est qu'en 1894 que le *Silène* fut acheté pour le compte de l'État par l'intermédiaire d'un inspecteur des Beaux-Arts (arrêté d'acquisition de l'œuvre par l'État du 21 mars 1894). La condition en était cependant que le groupe ne serait pas réalisé en marbre, matériau trop cher et contraignant. C'est ainsi que du modèle en plâtre modifié par Dalou fut tirée une épreuve en bronze (fonte au sable réalisée par Thiébaut Frères). Ce dernier aurait souhaité que le groupe fut placé au jardin des Tuileries mais c'est au jardin du Luxembourg qu'il est attribué en 1897 et finalement érigé en 1899 à l'emplacement qu'il occupe encore actuellement, le long de la rue Guynemer, au niveau du départ de la rue de Fleurus.

L'inspiration « dionysiaque » de Dalou naît d'un voyage en Belgique en 1875, le seul qu'il fit à l'étranger si l'on excepte ses années d'exil forcé en Angleterre.

> Ce court séjour en Belgique eut sur l'œuvre de Dalou une influence décisive. La vue des Rubens l'avait jeté dans des extases folles. Désormais il ne va plus rêver que compositions énormes, éclatantes de couleur, de mouvement, de santé, de force ou de gaîté et, par un travail de longue incubation et d'études acharnées, il se préparera à accomplir bientôt, ces œuvres maîtresses qui



3 | Peter Paul Rubens (1577-1640), *Silène ivre*, ca 1618-1625, Munich, Alte Pinakothek, n°319, domaine public.

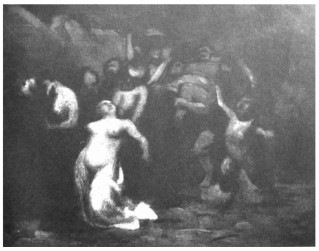
s'appelleront *Le Triomphe de la République*, *La Fraternité*, *Le Silène*, *La Bacchanale* du fleuriste de la Ville de Paris (Dreyfous 1903, 71-72).

La découverte de Rubens marque un tournant dans l'art de Dalou (Nestorov 2013). Or, l'article des Goncourt mentionne précisément les peintres flamands en relation avec le dessin de Daumier sur *L'ivresse de Silène* : « Voilà le tableau ; et seriez-vous Rubens ! seriez-vous cet enfant prodigue de Rubens, Jordaens ! vous ne lui donneriez ni plus de mouvement, ni plus de vie. » Parmi plusieurs œuvres de Rubens sur le même sujet, l'une en particulier entre en écho avec le groupe du Silène de Dalou [Fig. 3].

Sur le tableau de Rubens, point d'âne. On note en revanche la présence d'un garçonnet qui, de même que celui de Dalou, s'appuie sur l'encolure d'un animal, ici un bouc. Aux pieds de Silène, une femme nue, à même le sol, donne la tétée à deux nourrissons à la fois. Ce motif du double allaitement se retrouve dans l'une des œuvres les plus célèbres de Dalou, la statue de *La Charité* dont la version en bronze ayant remplacé celle en marbre érigée en 1878 surmonte depuis 1897 la fontaine d'Exchange Avenue à Londres.

Est-ce à dire que Dalou connaissait l'article des Goncourt mettant en relation le dessin de Daumier sur le Silène avec les tableaux des peintres Flamands sur le même sujet ? Plus encore : est-il possible que ce texte ait exercé une influence – parmi d'autres – ayant décidé le sculpteur exilé à faire son voyage en Belgique ? À moins que ce ne soit sur place qu'il ait eu connaissance de l'article, en relation avec le *Silène* de Rubens. Plusieurs rapprochements peuvent être établis. Il semble peu plausible que Dalou se soit inspiré directement des *Dionysiaques*. Au reste, il n'y a pas dans le poème épique de Nonnos de triomphe de Silène en tant que tel, le seul passage d'importance mettant en scène deux Silènes est le concours de danse qui prend place lors des jeux funèbres en l'honneur du roi Staphylos (*Dion.* 19, 118-348). Il faut donc supposer une médiation introduisant Dalou à la thématique bacchique. Les Goncourt ont ainsi pu attirer l'attention du sculpteur, le conduisant à prendre connaissance non seulement du dessin qui constitue le sujet de leur critique, mais encore d'autres œuvres de Daumier – ce, à travers les références données dans leur article.

Pour caractériser le Silène de Daumier, les Goncourt ont cette formule puissamment évocatrice : « c'est le Noé et le Sancho Pança de la Grèce ». Chacun des deux sujets a été traité par ailleurs par Daumier, ce qui montre de la part des frères critiques une connaissance étendue de l'œuvre du dessinateur. Le patriarche biblique en épitomé de l'ivresse, mère de l'impudeur, apparaît sur une lithographie de 1851 [Fig. 4]. Noé y est traité à la manière de Silène : affalé à même le sol, barbu et ventripotent, tandis qu'un satyre à pattes de bouc le soutient sous un bras, un autre derrière lui portant un panier de fruit sur la tête. La pose avachie et surtout la disposition de la pièce d'étoffe qui couvre la cuisse du Noé de Daumier se retrouvent chez le Silène de Dalou. Par ailleurs, le principal élément qui ne se voit pas dans le tableau de Rubens et, bien que présent, est dans un emploi divers sur le dessin de Daumier n'est autre que l'âne sur le dos duquel Silène est monté. Il n'est pas certain que Dalou ait pu voir une autre œuvre de Daumier, une peinture montrant Silène sur son âne entouré de son cortège [Fig. 5]. En revanche, il est plus que probable que la silhouette de Sancho Panza, mentionné par les Goncourt, lui ait été connue comme étant un thème familier de Daumier, visible sur de très nombreux de ses dessins ou tableaux [Fig. 6]. La particularité de l'acolyte de Don Quichotte est qu'il est indissociable de son baudet. Nous aurions là la combinaison entre le thème iconographique classique de la représentation de Silène monté sur son âne (Simon 1997 et 2009) et des modèles ayant pu inspirer stylistiquement Dalou, à savoir Rubens et Daumier, lui-même influencé par les peintres flamands. Or, cette association entre Antiquité, art baroque et dessin contemporain ne se retrouve que dans l'article des Frères Goncourt.


4 | Honoré Daumier (1808-1879), *L'ivresse de Noé*, 1851 – Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Paris (*DR* 2076).
5 | Honoré Daumier (1808-1879), *Le cortège de Silène*, date incertaine – localisation actuelle incertaine (*DR* 8002).
6 | Honoré Daumier (1808-1879), *Don Quichotte et Sancho Pansa*, date incertaine – Metropolitan Museum, New York, NY (*DR* 10437).

L'hypothèse peut être poursuivie. Si, comme nous pensons désormais que cela puisse être le cas, Dalou a bel et bien lu l'article des Goncourt, deux traits en particulier s'en font l'indice dans son *Triomphe de Silène*. Premièrement, la femme renversée sur la terre juste sous le museau de l'âne qu'elle repousse en riant semble bien être un écho du *Silène ivre* de Rubens comme nous l'avons remarqué plus haut. La différence en est qu'elle tient non pas deux mais un seul nourrisson sur son sein. Dalou aurait-il simplement voulu épurer son modèle, peut-être aussi afin de ne pas répéter ce qu'il avait déjà fait pour *La Charité* à Londres ? Une autre interprétation est cependant possible. Et si Dalou avait fait, non une bacchante anonyme et son rejeton, mais bien « la reine Ivresse et le prince la Grappe » tels que mentionnés par les Goncourt dans leur article ? Ce serait donc Méthê se tordant lascivement aux pieds de Silène, tandis que son fils Botrys serre contre son cœur une grappe de raisin, son éponyme. Cette re-motivation du sens de la figure de Rubens par Dalou n'est possible qu'au travers de la citation des *Dionysiaque*s par les Goncourt, qui mentionnent uniquement une mère et son fils, sans en préciser l'âge – dans le poème de Nonnos, Botrys est un jeune prince qui sert d'écuyer à son père. Si l'on ajoute à cela la traduction inexacte de Botrys par « grappe » et non par « raisin » déjà relevée, le processus de transposition du texte (de l'article) à l'image (du groupe statuaire) se laisse entrevoir.

Un autre indice en faveur d'un lien direct entre la prose des Goncourt et la statuaire de Dalou consiste en l'association, dont il a été question auparavant ici, de l'enfant accompagnant Silène avec Ampélos, le jeune favori de Bacchus dans les *Dionysiaque*s. L'enfant représenté par Dalou tient à la main une pomme. Encore une fois, la solution la plus économique consisterait à n'y voir qu'un ornement imputable à la seule fantaisie de l'artiste ; mais serait-il envisageable que Dalou ait mis dans cette pomme une allusion plus précise ? Un vers des *Dionysiaque*s comparant la pomme et la figue au raisin est passé en proverbe : σῦκον ὁμοῦ καὶ μῆλον ἔχει χάριν ἄχρις ὀδόντων « Mais la pomme et la figue ne plaisent que jusqu'aux lèvres (et nul autre fruit ne saurait désormais lutter contre ton raisin) » (*Dion.* 12, 291 [235 Vian], Marcellus 1856, 109). Ce vers est en relation avec Ampélos. Il se place dans les consi-

dérations exprimées par Dionysos sur la transformation de son jeune ami en vigne. Il paraît hautement improbable que Dalou soit allé chercher un vers enfoui en plein cœur du poème. Aussi pourtant n'en aurait-il peut-être pas eu besoin. Ce vers se trouve dans l'introduction que le Comte de Marcellus adjoignit à son volume de 1856 (Marcellus 1856, LVIII). C'est par lui en effet que celui qui deviendra, quelque quarante ans après la scène de rencontre relatée dans son introduction, l'éditeur et le traducteur de ce texte, entend pour la première fois parler de Nonnos et de son grand poème épique. Cela voudrait alors dire que Dalou, au fil des années, ne s'était peut-être pas contenté de l'article des Goncourt et avait pu tenter de remonter à l'édition des *Dionysiaque*s par Marcellus, de la même manière qu'il l'avait fait pour les références iconographiques, Daumier et, à travers lui, Rubens. La chose ne serait pas, en soi, impossible. Dans la suite de l'article – non cité ici –, Daumier est aussi rapproché de Rabelais. Est-ce là pure coïncidence ou influence durable dans l'esprit de Dalou du jugement des Goncourt ? Le grand humaniste dont la verve gaillarde anima la Renaissance française faisait en effet partie des lectures de Dalou au moment même où il concevait les prémices de son groupe bacchique.

> Ce Silène fut l'une des œuvres qu'il a le plus aimées. La terre cuite de l'esquisse faite à Londres suffirait pour constater qu'elle est sortie, tout d'un jet, de son cerveau. Elle émergea en même temps que la *Bacchanale*, la *Fraternité*, le *Triomphe de la République*, à l'heure où dans l'existence isolée de l'artiste, la vie s'était de nouveau révélée, où les oiseaux chanteurs étaient réapparus dans la cage, hier vide et silencieuse, où les vases abandonnés sur les meubles avaient refleuri, où les tomes aimés de Rabelais et de Molière avaient retrouvé leur place sur la table de famille et repris l'envolée de leur rire parmi les échos réveillés de la maison. (Dreyfous 1903, 81).

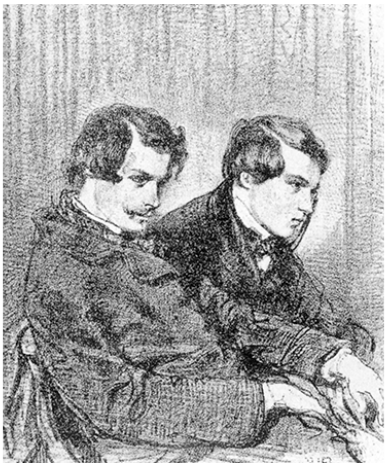
Si Dalou, l'homme de la matière, lisait Rabelais et Molière, ces chantres épiques et comiques du génie français, peut-être eût-il un jour la curiosité de jeter un œil sur le poème grandiose de leur prédécesseur à haute période byzantine, tout récemment sorti de l'oubli par un helléniste passionné ?

L'esquisse dont il est question dans ce dernier passage existe toujours. Elle se trouve actuellement au Musée d'Orsay (RF 3411). Le plâtre original [Fig. 7] fut assigné en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux en 1897 (FNAC 1039, Helbronner 1994, I, 135-137 ; II, 134, n. 34). La fiche d'inventaire indique qu'il a été détruit en Mai-68 – je remercie ici Mmes Marjorie Manem et Stéphanie Trouvé qui ont eu l'obligeance de répondre à ma demande sur ce point. Plusieurs autres modèles et études sont conservés dans des collections diverses et notamment au Petit-Palais (Burollet 1986) ou réapparaissent occasionnellement sur le marché de l'art (récemment dans une vente aux enchères à Paris le 24 mars 2022). Quant à l'épreuve en bronze du Jardin du Luxembourg, elle continue d'intriguer chaque jour les passants, joueurs de pétanque se dirigeant vers leur terrain situé tout près, jeunes mamans ou nounous ne craignant plus guère, comme en d'autres temps, le spectacle du vieux Silène débauché et ses effets pernicieux sur les bambins modernes habitués à bien pire, et parfois, de



7 | Jules Dalou (1838-1902), *Le triomphe de Silène*, modèle en plâtre, 1884 (détruit), Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, collections en ligne.







8 | Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), « Le Comte de Marcellus », 1825, Paris, Musée du Louvre (RF 31136).
9 | Gavarni (1804-1866), « Les Frères Goncourt » (Edmond à gauche et Jules à droite), 1853, Londres, The British Museum (P 1980-0510-92).
10 | Photographie de Jules Dalou dans son atelier, 1899, *Revue Illustrée* 23, 15 novembre 1899, Ludovic Baschet éditeur, Paris.

temps en temps, un étudiant ou une chercheuse lisant Nonnos dans les volumes ‘Budé’ (Vian 1976-2006).

Références bibliographiques

Accorinti 2016
D. Accorinti (éd.), *Brill’s Companion to Nonnus of Panopolis*, Leiden-Boston.

Boitet 1625
Les Dionysiaques ou les voyages, les amours, et les conquestes de Bacchus aux Indes, traduites du grec de Nonnus Panopolitain par Claude Boitet de Frauville, Paris.

Burollet 1986
Thérèse Burollet, *Deux grands fonds de sculptures du Musée du Petit Palais : Dalou et Carriès*, in *La sculpture du* xixe *siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*, Paris.

Cabanès, Dufief 2020
Jean-Louis Cabanès, Pierre Dufief, *Les Frères Goncourt*, 2020.

< i>Daumier 1999
Monographie Daumier. 1808-1879, Paris.

DR = The Daumier Register
Dieter et Lilian Noack, *The Daumier Register*, consulté le 16/02/2023.

Dreyfous 1903
Maurice Dreyfous, *Dalou, sa vie et son œuvre*, Paris.

Epelbaum-Moreau 1997
Annie Epelbaum-Moreau, *Si le Luxembourg m'était conté*, Paris.

François, Fourmaux 2012
Martine François, Francine Fourmaux, *Martin de Tyrac de Marcellus Lodoïs, Marie Louis Jean André Charles, comte*, Comité des travaux historiques et scientifiques, École nationale des Chartes, consulté le 16/02/2023.

Giraudon 1904
Adolphe Giraudon, *Catalogue de l'œuvre de Jules Dalou*, Chartres.

Goncourt 1860
Edmond et Jules de Goncourt, *L'ivresse de Silène par Daumier*, *Le Temps, illustrateur universel*, 8 juillet 1860.

Helbronner 1994
Evelyne Helbronner, *Recherches d'après les sources manuscrites sur les sculptures du xixe siècle (1800-1914) déposées par l'État dans les musées de Bordeaux*, mémoire de Maîtrise, Université de Paris-IV, Paris.

Kröll 2016
Nicole Kröll, *Die Jugend des Dionysos. Die Ampelos-Episode in den 'Dionysiaka' des Nonnos von Panopolis*, Berlin-Boston.

Le Normand 1980
Antoinette Le Normand, *'Le triomphe de Silène' de Jules Dalou*, *La revue du Louvre et des musées de France* 3, 166-173.

Marcellus 1856
Nonnos. Les Dionysiaques ou Bacchus. Poëme en XLVIII chants, rétabli, traduit et commenté par Le Comte de Marcellus, Paris.

Marx 1885
Roger Marx, *Au Salon. Le Salon de 1885, Sculpture*, *Voltaire*, 1er mai 1855.

Miguélez Cavero 2014
Laura Miguélez Cavero, *Personifications at the Service of Dionysus: the Bacchic Court*, in K. Spanoudakis (éd.), *Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity with a Section on Nonnus and the Modern World*, Berlin-Boston, 175-191.

Nestorov 2013
Vladimir Nestorov, *Jules Dalou et Rubens : histoire d'une inspiration*, mémoire d'étude de l'École du Louvre, Paris.

Nonnus of Panopolis in Context
I. 2014, Konstantinos Spanoudakis (éd.), *Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity with a Section on Nonnus and the Modern World*, Berlin-Boston.
II. 2018, Herbert Bannert, Nicole Kröll (éd.), *Poetry, Religion, and Society*, Leiden-Boston.
III. 2021, Filip Doroszewski, Katarzyna Jażdżewska, *Old Questions and New Perspectives*, Leiden-Boston.
IV. 2022, Berenice Verhelst (éd.), *Poetry at the Crossroads*, Leuven-Paris-Bristol.

Rétat 1998
Claude Rétat, *Le dernier voyage en Orient d'un « Gaulois helléniste » : Nonnos édité par Marcellus (1856), ou la terre sous le texte*, *Revue d'Histoire littéraire de la France* 98, 85-111.

Sénat 1994
Le Sénat. Palais et jardins du Luxembourg, Paris.

Simier, Imbert, Groud 2010
Amélie Simier, Daniel Imbert, Guénola Groud, *Dalou à Paris*, Paris.

Simier, Kisiel 2013
Amélie Simier, Marine Kisiel, *Jules Dalou : le sculpteur de la République*, Paris.

Simon 1997 et 2009
Erika Simon, *Silenoi*, in *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae*, VIII, 1108-1133 et pl. 746-783 ; *Supplementum*, 450-452 et pl. 215-216.

Vian 1976-2006
Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques, sous la direction de Francis Vian, Paris.

English abstract

Jules Dalou (1838-1902) sculpted the triumph of Silenus as a monumental group presented to the 1885 Salon. A bronze cast was erected in 1899 in the Luxembourg Garden in Paris, where it is still visible today. Dalou read an article written in 1860 by Edmond and Jules de Goncourt about a drawing of Honoré Daumier. He took his inspiration from the artistic references mentioned there, especially to the baroque painter Rubens, but also from the literary allusions to Nonnus of Panopolis' *Dionysiaca*, whose modern edition and French translation by Comte de Marcellus had just appeared a few years earlier.

keywords | Comte de Marcellus; Dionysiaca; Frères Goncourt; Honoré Daumier; Jules Dalou; Luxembourg Garden; Nonnus of Panopolis; Peter Paul Rubens; Silenus.

Una festa cesariana a Costantinopoli: i Lupercalia

(De Ceremoniis 1.82)

Frederick Lauritzen

amictus toga purpurea in sella aurea coronatus (Cic. *Philipp*. 2.85)
περιβαλλόμενος τὴν χλανίδα αὐτοῦ καὶ στεφείς (*De Cerimoniis* 1.82.18-19)

La festa dei Lupercalia era celebrata il 15 febbraio a Costantinopoli con una corsa a piedi oppure di cavalli nell'ippodromo davanti all'imperatore. L'evento è descritto nel libro delle cerimonie dell'imperatore Costantino VII Porfirogenito (913-959) (*De Ceremoniis* 1.82) ed è la principale attestazione dell'evento nella letteratura bizantina dopo il sesto secolo. Graf ne illustra sia la divergenza sia la continuità con l'evento religioso latino (Graf 2015, 179-183), ma non spiega il ruolo politico e costituzionale dell'evento che esula dalla sfera puramente religiosa. La contrarietà ai Lupercalia del vescovo di Roma durante il regno (gotico) d'Italia dimostra che tale festività rappresentava l'aspetto politico e costituzionale osservato nell'Impero Romano con capitale Costantinopoli.

L'imperatore per la festa si recava al Palazzo del Kathisma, da dove poteva ammirare le corse dei cavalli nell'ippodromo (*De Ceremoniis* 1.82.10-64). Da lì l'imperatore si recava al Triclinio trattenendovisi brevemente per salutare i patrizi, generali e senatori che non avevano diritto di assistere a questa festa (*De Ceremoniis* 1.82.20-27), per poi tornare alla loggia da dove vedere le corse. Il popolo si trovava nell'ippodromo ed era diviso in due gruppi e recitava un testo a proposito dell'arrivo della primavera come un avvento imperiale:

ἄρχονται λέγειν ἀντιφωνικῶς, τὸ μὲν ἓν μέρος·
"ἴδε τὸ ἔαρ τὸ καλὸν πάλιν ἐπανατέλλει"
τὸ δὲ ἕτερον μέρος·
"φέρον ὑγίειαν καὶ χαρὰν καὶ τὴν εὐημερίαν".
(*De Ceremoniis* 1.82.40-43)

Iniziano a dire alternativamente, una parte:
"Ecco la bella primavera che sorge di nuovo".
E l'altra parte:
"E porta salute, gioia e prosperità".

Alla fine del capitolo si trova un testo leggermente differente e più completo:

"Ἴδε τὸ ἔαρ τὸ γλυκὺ πάλιν ἐπανατέλλει,
χαράν, ὑγίειαν καὶ ζωὴν καὶ τὴν εὐημερίαν,

ἀνδραγαθίαν ἐκ Θεοῦ τοῖς βασιλεῦσι Ῥωμαίων,
καὶ νίκην θεοδώρητον κατὰ τῶν πολεμίων”.

Καὶ ὅτε ἔλθωσιν εἰς τὸν καμπτὸν τοῦ Πρασίνου καὶ κάμψωσιν, λέγουσιν τὸν ἀπελατικὸν ἦχ. βαρύς·

Ἀναθάλλουσα ἡ πόλις σου, ὁ δεῖνα, αὐτοκράτωρ,
ἐπεύχεται κατὰ χρέως· τὴν γὰρ πραότητά σου ὁρῶσα,
ἄλλον Δαβὶδ σε ὀνομάζει. Τὸν τῆς πίστεως κήρυκα σοφώτατον,
Παῦλον ἀπόστολον τὸν ἐνθωρακισάμενον Χριστόν,
Βλέπει ἀποστρέφοντα τῶν ἀλλοφύλων τὰ βέλη,
διὰ τοῦτο ἰσχύεις καὶ βασιλεύεις, ὡς χρισθεὶς παρὰ Κυρίου.
(*De Ceremoniis* 1.82.71-81)

Ecco la dolce primavera che di nuovo fa sorgere
Gioia, salute e vita e prosperità
Coraggio da Dio per gli imperatori dei Romani
e la vittoria donata da Dio contro i nemici.

E quando arrivano alla curva del [demo] Verde e svoltano, recitano il commiato (tono greve)

“La tua città fiorente, imperatore,
ti invoca, necessariamente; vede la tua clemenza
ti chiama ‘Secondo Davide’, ‘sapientissimo araldo della fede’
Paolo apostolo, il Cristo corazzato
Ti vede respingere le frecce dei nemici
Per questo sei forte e regni, in quanto unto dal Signore”.

I Lupercalia sono legati alla primavera, come all’epoca di Cesare (North 2008, 155). North argomenta che la poesia citata da Costantino Porfirogenito nel *De Ceremoniis* conferma l’identificazione dei Lupercalia romani con la festa Λουπερκάλιν a Costantinopoli (North 2008, 155). Giovanni Lido, scrittore bizantino ai tempi di Giustiniano (527-565), spiega che il nome febbraio è legato alla primavera e all’offerta di frutti da parte dei *Luperci* (Lydus *de Mensibus* 25.1-7) e con ciò conferma la presenza della celebrazione e il suo significato nella città di Costantinopoli.

L’inizio della primavera a Roma era datato all’8 febbraio (Varro, *De Re Rustica* 1.28) mentre la data tradizionale dei Lupercalia era il 15 febbraio (Ovidius, *Fasti* 2.267-452). Questa è probabilmente la data anche nella Costantinopoli del libro delle Cerimonie. L’imperatore ci informa che qualora il calendario lo vieti le corse si sarebbero svolte a piedi e non a cavallo (*De Ceremoniis* 1.82.60-62). In effetti il codice teodosiano indica che le corse dei cavalli erano vietate la domenica e durante la quaresima (*Codex Theod.* 2.8.23-25). Le due opzioni indicano che la data era fissa (con buona pace di Graf) e che occasionalmente poteva cadere di domenica oppure durante la quaresima. La quaresima poteva iniziare al più presto l’8 febbraio. Dunque, si trattava di una festa fissa, e date le fonti, si celebrava probabilmente il 15 febbraio (*Cronografo* 354). Inoltre, ciò significa che a Costantinopoli c’era un calendario civile diverso da quello ecclesiastico.

Importante per i Lupercalia è la sopravvivenza della corsa a piedi, che in origine era proprio quella dei *Luperci*. Secondo Graf la figura del Luperco durante la festa sopravvisse nel cerimoniale di Costantino VII nella figura del 'giovanetto' νεανίσκος (Graf 2005, 179-180) e la divisione di due gruppi del popolo (πολίτευμα) sembra riflettere la divisione tra *Luperci Quictiales* e *Luperci Fabiani*.

L'aspetto politico e civile dei Lupercalia è sopravvissuto fino al decimo secolo. La ricerca scientifica, tra cui si nota Graf, invece ha enfatizzato l'interpretazione antropologica, la cui origine è persa in una fitta e affascinante nebbia preistorica, e soggetta ad analisi sociologiche comparatiste, ma che non riguardano la celebrazione nel periodo dagli imperatori Cesare a Costantino VII Porfirogenito. La festa politico-costituzionale è rimasta in vigore a Costantinopoli. Munzi indica che l'ultima celebrazione nota è quella durante il regno di Alessio III Angelo (1195-1203) (Munzi 1994, 352 n. 26). Non ha un significato religioso ma sociale e politico. È necessario richiamare il celeberrimo passo della seconda Filippica di Cicerone che criticò il comportamento di Marco Antonio e la sua reverenza verso Cesare il 15 febbraio 44 a.C. durante i Lupercalia.

> Sedebat in rostris conlega tuus amictus toga purpurea in sella aurea coronatus. Escendis, accedis ad sellam, (ita eras Lupercus, ut te consulem esse meminisse deberes) diadema ostendis. Gemitus toto foro. Unde diadema? Non enim abiectum sustuleras, sed adtuleras domo meditatum et cogitatum scelus. Tu diadema inponebas cum plangore populi, ille cum plausu reiciebat. Tu ergo unus, scelerate, inventus es, qui cum auctor regni esse eumque, quem collegam habebas, dominum habere velles, idem temptares, quid populus Romanus ferre et pati posset (Cicero, *Filippica* 2.85)
>
> Era nei rostri il tuo collega, ricoperto della toga di porpora, in una sedia d'oro, cinto di ghirlande: tu sali, ti avvicini al suo seggio (tu eri luperco, ma avresti dovuto ricordarti d'essere pure console) e gli offri il diadema regale: s'alza il tutto il foro un sussurro di dolorosa meraviglia. E donde poi l'avevi quel diadema? Non l'avevi così raccattato da terra, ma te l'eri portato da casa: atto tristo codesto tuo, premeditato, riflettuto: in mezzo al pianto del popolo, tu gli ponevi sul capo la corona: costui la rifiutava, in mezzo al popolo plaudente. Si trovò dunque te solo, che, o scellerato, partigiano del governo monarchico, volevi avere per dominatore chi avevi come collega e allo stesso tempo mettevi a prova la tolleranza del popolo di Roma (trad. Mazzoni).

Cesare era collega di Marco Antonio in quanto entrambi erano consoli. La toga purpurea era quella del generale vittorioso durante il trionfo, il cui titolo era normalmente '*imperator*'. I Lupercalia del 44 non coincidevano con un trionfo e dunque Cesare portava la veste in quanto gli era stato accordato il *praenomen / nomen* di '*imperator*' dal senato nel 45 a.C. (Dio Cassius 43.44; 52.40; Suet. *Iul.* 76). Cesare era coronato in quanto console, ma Marco Antonio gli offrì un diadema, e il popolo chiedeva che si incoronasse Cesare come regnante (ellenistico). Anche la sella aurea invoca un potere despotico. La veste purpurea richiama indumenti simili a quello di Giasone descritto nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (1.725-767). Il poeta aveva composto il suo testo ai tempi di Tolomeo III Evergete (246-222), antenato di Cleopatra VII, la compagna di Giulio Cesare. Lei viveva a Roma, nella villa di Cesare, insieme a loro figlio, il

futuro Tolomeo XV (Cesarione) (Cic. *Ad. Att.* 15.15.2). Cleopatra era presente in persona ai Lupercalia del 44? La sua effige, sì, era lì vicino, nel tempio di *Venus Genetrix* (la stessa divinità del poema di Lucrezio), ivi posta da Cesare pochi mesi prima (Dio Cassius, 51.22.3; Appianus, *Bellum Civile* 2.102), in quanto lei secondo la mitologia sincretica egizia era l'equivalente di Venere, Iside. Cleopatra era tecnicamente compagna e al contempo antenata di Cesare! Che questa effige sia simile alla Venere Esquilina?

Il passo ciceroniano dipinge una scena ellenizzante. L'oratore latino era contrario ad una svolta imperiale della repubblica romana. Lui era anche contrario ai Lupercalia considerati una sorta di superstizione (Cic. *Pro Caelio* 26). Tuttavia, suo fratello Quinto era felice nel 46 che il proprio figlio fosse entrato a far parte dei *Luperci Iulii* (Cic. *Ad. Att.* 12.5.1) quelli che Giulio Cesare avrebbe istituito nel 45 e di cui il *magister* era Marco Antonio. Dunque, i *Luperci Iulii* (Dio Cassius 44.6; Suet. *Iul.* 76) erano aperti a *homines novi* che avevano la possibilità di pagarne l'accesso. Augusto confermò il culto dei Lupercalia e ne dimostrò il valore politico nelle *Res Gestae* 19.1. Svetonio ricorda come Augusto li riconfermò ed è significativo che alcuni testi importanti a proposito dei Lupercalia siano proprio di età augustea.

Nel *Cronografo* del 354 si ricordano i Lupercalia il 15 febbraio. Giovanni Lido ne parla nel sesto secolo. In Occidente, Agostino ne parla nella *Città di Dio* (circa 426 [*Civ.* 18.12.17]) Polemio Silvio ne parla nel 448/9 [CIL I2.259] La continuità è assicurata. Per quale motivo papa Gelasio (494-496) li condanna? Le argomentazioni che utilizza (Gelasius, *ep.* 100) riguardano solo l'aspetto religioso antico, per il quale si riferisce a Livio. Non sembra conoscere l'aspetto costituzionale politico e soprattutto cesariano. In effetti papa Gelasio era vescovo di Roma quando questa faceva parte del regno d'Italia sotto Teodorico (493-526). Il vescovo più importante dal punto di vista politico era l'arcivescovo di Ravenna in quanto capitale del regno gotico d'Italia. Pietro II infatti divenne arcivescovo nel 494, al tempo della lettera 100 di Gelasio, fino alla morte nel 519 ed ebbe un ruolo fondamentale per il cristianesimo del regno gotico di Teodorico a Ravenna (anche per la vicenda artistica). È probabilmente questo il periodo in cui fu scritto, proprio a Ravenna, il *Codex Argenteus*, il manoscritto più importante nella lingua gotica che contiene una gran parte del Nuovo Testamento (Miller 2019, 9). Papa Gelasio non viveva nel contesto in cui si celebrava la continuità della costituzione romana, come fu riformulata da Cesare. Ormai era Costantinopoli il centro della cultura politica romana. È lì che si festeggiava.

La dissociazione dell'aspetto costituzionale e politico dei Lupercalia è un problema per Roma. Il canone 28 del concilio di Calcedonia (451) indica che le sedi di Roma e Costantinopoli hanno privilegi ecclesiastici in quanto città imperiali, non per motivi religiosi. Questo implica che se una città non è più imperiale, non ha più diritto a privilegi ecclesiastici. Papa Gelasio con la sua lettera rivela che Roma non riconosce l'aspetto cesariano dei Lupercalia, ma solo la superstizione descritta da Tito Livio, e si trova ormai in una situazione costituzionale gotica. Una nuova era medievale per la Roma Antica e la continuità dell'antichità a Constantinopoli, Nuova Roma.

La politicizzazione dei Lupercalia all'epoca di Cesare e Augusto è ben conosciuta ed ovvia dalle fonti contemporanee. Si dimentica l'aspetto costituzionale. Dopo i Lupercalia del 15 febbraio 44 a.C., il capo di Stato di Roma si chiamerà sempre imperatore, αὐτοκράτωρ, indosserà una veste purpurea e porterà un diadema (amictus toga purpurea in sella aurea coronatus Cic. *Philipp.* 2.85 περιβαλλόμενος τὴν χλανίδα αὐτοῦ καὶ στεφείς *De Cerimoniis* 1.82.18-19). Presiederà le corse dei cavalli e sarà oggetto di acclamazioni popolari. La scena descritta da Costantino VII Porfirogenito dimostra la normalizzazione della novità dei Lupercalia del 15 febbraio 44 presieduti da Cesare.

Fonti

Apollonius Rhodius *Argonautiche*
H. Fraenkel, *Apollonii Rhodii Argonautica*, Oxford 1961.

Appianus *Bellum Civile*
P. Viereck, *Appian's Roman history* (ed. H. White), vols. 3-4, Cambridge, Mass. 1913 (repr. 3:1964; 4:1961): 3:2-566; 4:2-616.

Cicero *Epistulae Ad Atticum*
M.T. Cicerone, *Epistule ad Attico*, C. Di Spigno (a cura di), Torino 1998.

Cicero *Filippiche*
M. Tulli Ciceronis *Orationes II*. Edit. Albertus Curtis Clark, Oxford 1918.

Cicero *Pro Caelio*
Cicerone, *In difesa di Marco Celio*, A. Cavarzere (a cura di), Venezia 2001.

Codex Theod.
Mommsen-Meyer, *Theodosiani libri XVI cum constitutionibus Sirmondianis et leges Novellae ad Theodosianum pertinentes*, Berlin 1905.

Cronografo 354
J. Divjak e W. Wischmeyer (a cura di), *Das Kalenderhandbuch von 354. Der Chronograph des Filocalus*, Vienna 2014.

De Ceremoniis
G. Dagron, B. Flusin, D. Feissel, *Constantin VII Porphyrogénète: Le livre des cérémonies. Corpus fontium historiae byzantinae 52/1-5*. Paris, Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisations de Byzance, 2020. 5 vols.

Dio Cassius
U.P. Boissevain, *Cassii Dionis Cocceiani historiarum Romanarum quae supersunt*, 3 vols., Berlin 1895-1901.

Gelasius *Ep.* 100
Collectio Avellana, CSEL 35.1 and 35.2 ep. 100, 453-464.

Lydus *De Mensibus*
R. Wünsch, *Ioannis Lydi liber de mensibus*, Leipzig 1898.

Ovidius *Fasti*
P. Ovidi Nasonis: *Fastorum libri sex*, Ernest Henry Alton, Donald Ernest Wilson Wormell, Edward Courtney (eds.), Leipzig 1997.

Varro *De Re Rustica*
Rerum rusticarum libri tres, Post Henricum Keil iterum edidit Georgius Goetz, Lipsiae 1912.

Riferimenti bibliografici

Ferries 2009
M.-C. Ferriès, *Luperci et lupercalia de César à Auguste*, "Latomus" 68 (2009), 373-392.

Graf 2015
F. Graf, *Roman Festivals in the Greek East: From the Early Empire to the Middle Byzantine Era. Greek culture in the Roman world*. Cambridge 2015.

Littlewood 1975
R.J. Littlewood, *Ovid's Lupercalia* (Fasti 2. 267-452): a Study in the Artistry of the "Fasti", Latomus, 34.4 (1975), 1060-1072.

Miller 2019
D. Gary Miller, *The Oxford Gothic Grammar*, Oxford 2019.

Munzi 1994
M. Munzi, *Sulla topografia dei Lupercalia: il contributo di Costantinopoli*, "Studi Classici e Orientali" 44 (1994), 347-364.

North 2008
J.A. North, *Caesar at the Lupercalia*, "The Journal of Roman Studies" 98 (2008), 144-160.

English abstract

The book of Ceremonies of Costantine VII Porphyrogenetus (913-959) describes the procedures and rituals of the Lupercalia at Constantinople. It is the main witness of the the celebration after Late Antiquity. The feast is mainly connected to the horse race run before the emperor. Some details of the ceremonial remind one of the metamorphoses of the Lupercalia of 44 b.C. when Caesar wore a purple robe and refused the diadem offered to him by Mark Antony, as Cicero reminds us in his second Philippic (2.85). The Lupercalia of Christian Constantinople were those inaugurated by Caesar which overturned the ancient ritual and original religious significance but kept the feast intact.

keywords | Lupercalia; Luperci; Constantinople.

“The more we study Art, the less we care for Nature”

La bellezza anarchica del Tardogotico: tre postille pisanelliane a una mostra

Fabrizio Lollini

La citazione nel titolo è il parere di Vivian, uno dei due personaggi del saggio dialogico contro il realismo di Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, contenuto nelle *Intentions* del 1891 (ne ha parlato di recente su questa rivista, ma in tutt’altro contesto, Scatasta 2021); e continua così:

> What Art really reveals to us is Nature’s lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition. Nature has good intentions, of course, but, as Aristotle once said, she cannot carry them out. When I look at a landscape I cannot help seeing all its defects. It is fortunate for us, however, that Nature is so imperfect, as otherwise we should have no art at all. Art is our spirited protest, our gallant attempt to teach Nature her proper place. As for the infinite variety of Nature, that is a pure myth. It is not to be found in Nature herself. It resides in the imagination, or fancy, or cultivated blindness of the man who looks at her (Wilde ed. 2000a, p. 215).



1 | Pisanello, Struttura architettonica in scorcio, ritratti di profilo verso sinistra di Gianfrancesco Gonzaga e Niccolò III Este, ritratto di Faustina *maior* di profilo verso destra, disegno a inchiostro bruno, tracce di carboncino, Paris, Musée du Louvre, département de Arts graphiques, RF 519*r*, ca. 1430-1435.

Il concetto stesso di naturalismo, e/o di realismo, viene a costituire spesso, ancora ai nostri giorni e non solo nelle sedi di divulgazione, una sorta di dato valoriale assoluto – nel Medioevo non c’è, nel Rinascimento sì, compare già nel Tardogotico pur se in forma rapsodica (c’è nei singoli elementi, non nella visione generale), e quant’altro, assieme a ulteriori formule topiche più o meno sensate. Gli assunti di fondo – espliciti o impliciti – sono due. Una scala ascendente, magari soffusa e sottotraccia ma pur spesso presente, di tipo evolutivo vasariano rispetto a un supposto ‘progresso’; e l’idea che le forme convenzionali ordinate e razionali siano entità di maggiore vicinanza al reale perché confezionano di quest'ultimo una versione standardizzata e più comprensibile (almeno ai competenti), affidabile e replicabile. Ciò corrisponde a una sorta di versione laica – modellata sulla combinazione ragione/regola e non più sulle istanze spirituali

– del *Mind's Eye* medievale, in cui l'intelligibilità ricostruita del dato naturale prende il posto della visione anagogica *per visibilia ad invisibilia,* nel passaggio dall'età di mezzo alla nuova era moderna (sul tema della visione sovracorporea, cfr. almeno Kessler 2019, *speciatim* alle pp. XIV, 39, 94, 111, 208-209, 215, 227).

Un caso di studio emblematico in questo senso è senz'altro quello di Pisanello, che reinventa la medaglia all'antica operando un Rinascimento precoce e raffinato, ma si esprime nelle forme pittoriche in forme antitetiche rispetto a un Masaccio, o a un Domenico Veneziano: *Painter to the Renaissance Court*, per citare il sottotitolo della mostra londinese del 2001-02, nel quale – in un contesto geografico in cui la cronologia culturale è diversa dalla nostra – 'rinascimentali' sono le corti più che l'artista (*Pisanello* 2001). Il maestro (presuntivamente) veronese si sottoscrive in lettere epigrafiche romane di ottima qualità filologica nel bronzo delle medaglie, in un *lettering* invece suggestivo, definito talvolta gotico-fiammeggiante, e certo, come già notato, in stretto rapporto visivo con l'apparente naturalezza delle erbette lì presso (data anche la comunanza del pigmento impiegato), nella tavola di Londra (le più utili visioni globali su Pisanello sono Degenhart, Schmitt 1995; *Pisanello* 1996a; *Pisanello* 1996b; *Pisanello* 1998; *Pisanello* 2001; Degenhart, Schmitt 2004, per il *corpus* grafico; Centanni 2017, pp. 199-252, per il rapporto con l'Antico; *Pisanello* 2022 – tutte con amplissime bibliografie, l'ultima specificamente orientata sul dipinto murale pisanelliano del Palazzo Ducale dei Gonzaga; per l'*Apparizione della Madonna col bambino ai santi Antonio abate e Giorgio* alla National Gallery, cfr. ora la scheda III di L'Occaso in *Pisanello* 2022, 104-105, con bibliografia, tra cui cfr. almeno *Pisanello* 1996b, scheda 133, 224-226, Cordellier, Gordon 2003, 296-309, e Barreto 2013).

Mi pare che la recente e bellissima mostra monografica di Mantova, e gli studi che sono stati condotti per l'occasione, abbiano evidenziato e ripreso tre punti su cui l'artista marca la distanza dai fondamenti normativi stessi della nuova tendenza, che, come noto, ben conosceva e studiava, come si vede nel disegno che copia l'Antico in versione *second life* del pulpito di Prato di Donatello (e Michelozzo), per dire (Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 214 inf., c. 13v; cfr. Degenhart - Schmitt 2004, 139 n. 254, 155, 180, 208-209, 230, 236, 239-240, 272, 274, 289-290, 364, 366, 370-377 cat. 744v, figg. 196, 296, tav. 41; il disegno, più che probabilmente di bottega, è come noto ripreso alla lettera nell'edicola di presentazione del ritratto di Alessandro Magno nella copia di traduzioni latine delle vite plutarchee realizzata per Malatesta Novello di Cesena, alla c. 1r del ms. S.XV.1 della Malatestiana, da cui la mia proposta di riferimento autografo pisanelliano per questo ritratto e quello successivo di Giulio Cesare, data la loro palese superiorità formale rispetto ad altri reimpieghi, come quello nel foglio del breviario di Lionello della Houghton Library a Cambridge [Mass.], ms. Typ. 301, probabilissima opera di Matteo de' Pasti; cfr. Lollini 2009, 437-444).

Un atteggiamento che esibisce, sia scientemente che spontaneamente, una volontà artistica ricca di *imagination*; che non rifiuta ma semplicemente evita la regola; del tutto coerente con un'estetica del bello sensuale, della netta valorizzazione dei materiali, e della *varietas,* mo-

tivata dalla possibilità di chi produce arte di trascegliere ciò che più preferisce, fuori dalla *monotony*. E tra l'altro (siamo comunque già nel Quattrocento) senza più dover motivare questo con raffinate e complesse allusioni teologiche o filosofiche come nei secoli del pieno Medioevo: un momento breve di libertà in cui *l'art* è davvero quasi *pour l'art* – certo un *gallant attempt*.

1. Faustina la gotica

Lo stacco tra Tardogotico e Rinascimento rispetto alla conoscenza dell'Antico è come noto meno quantitativo che qualitativo. A parte i manufatti di architettura e scultura monumentale rimasti sempre visibili, ancora in pieno Quattrocento Grecia e Roma si conoscevano più grazie a frammenti, sacchetti di monete e di medaglie, qualche gemma lavorata: collezioni ricche erano tutto sommato rare, come dimostra quello che è noto dell'officina di Squarcione. Non solo poco Antico, ma anche *random*: lavori e personaggi di non eccelsa rilevanza formale o storica giungevano a essere celebri improvvisamente per recuperi casuali.

Non sappiamo quali tramiti precisi portarono la moglie di Antonino Pio, Faustina *maior*, a una fortuna improvvisa tra metà XIV e metà XV secolo. Un ruolo rilevante lo ebbe senz'altro Petrarca, che nelle postille alla sua copia della *Historia Augusta*, ms. Lat. 5826 della Bibliothèque nationale di Parigi, alla c. 8r, chiosa *Aug. Pius*, 5 "Uxorem Faustinam Augustam appellari a Senatu permisit", con "Hac appellatione est Faustina maior, me penes, in auro, similiter et minor, sed eo amplius Pij Aug. fil.", confermando il suo interesse e la sua perizia rispetto ai reperti numismatici antichi, come ribadito da Ciccuto (l'altra Faustina, sua figlia e moglie invece di Marco Aurelio, dunque appunto *minor*, viene come noto da lui citata in *Trionfi*, I, 102). Al di là di questioni di filologia storico-artistica che non voglio affrontare qui, e che interessano il rilievo col ritratto della *Diva Faustina* del 'Maestro delle sculture di Viboldone', della metà del XIV secolo o poco prima (con molta probabilità caratterizzato però *ad personam* solo a metà Quattrocento con l'attuale suo *titulus* scolpito nel busto), e la medaglia già riferita al 'Medaglista degli imperatori', poi accorpata al *corpus* del Filarete, sul 1445-50, questa figura femminile era sicuramente ben nota quando Pisanello la inserì in un suo foglio di disegni [Fig. 1], al Louvre di Parigi (Cabinet des Dessins, RF 519r; sul disegno, cfr. ora la scheda XI, in *Pisanello* 2022, 120-121, M. Zibordi, con bibliografia, tra cui fondamentali *Pisanello* 1996b, scheda 70, 126-127, D. Cordellier, e Degenhart - Schmitt 2004, 121, 152, 180, fig. 96; per la nota di Petrarca e l'attitudine del protoumanista verso le medaglie e le monete antiche, Ciccuto, 204-206 e n. 5, e Ciccuto 2007, 167-168 e n. 5 – ma già de Nolhac 1907, 63-65; per il rilievo del maestro attivo a Viboldone, *Giovanni da Milano* 2008, scheda 4, 152-155, Cavazzini; Cavazzini 2015, 83-86; *Arte lombarda* 2015, scheda I. 16, 100-101, Cavazzini; Eccher 2017-18, 14, 141, 210, 214, 245-247; sulla questione Filarete / ex anonimo medaglista, cfr. Pollard 2007, 243-249, nello specifico per la *Faustina maior* cat. n. 229, 248-249).

Derivata con molta probabilità da una moneta, è stata letta in funzione eventualmente progettuale di un manufatto numismatico o (a mio parere più probabilmente, nel caso) di un piccolo dipinto, che per l'artista poteva certo essere un bel *cadeau* prezioso da offrire in una delle

corti per cui lavorò nel corso della sua carriera. Quello che qui interessa, però (come già notato), è che l'*imago* di Faustina è campita entro una struttura architettonica squisitamente e autenticamente gotica: una finestra ogivale ad arco polilobato, sostenuto da pilastrini compositi, sul cui parapetto Pisanello campisce un'altra sua firma (ciò che rende l'appunto visivo di ancor maggiore rilevanza), e in forme epigrafiche. A fianco, nella compulsione accumulativa tipica di questi strumenti di replicazione della realtà, che come noto sono morfemi riutilizzabili anche a distanza cronologica (più che disegni preparatori, quindi, di repertorio), i ritratti di Gianfrancesco Gonzaga e di Niccolò III Este, e una struttura architettonica in scorcio.

Nessun imbarazzo nel trapianto di un frammento di Antico in un contesto contemporaneo e alla moda, né scrupoli desunti da convenzioni filologiche: solo la volontà di fruire di tutti gli spunti visivi a disposizione. L'Antico come bacino di belle immagini autorevoli, da impiegare, lavorare e meticciare (dal disegno deriva forse pure l'*imago* femminile del citato foglio di Cambridge, ma senza l'intelaiatura gotica di presentazione), come la realtà naturale dei posteriori di cavalli o degli squisiti uccellini, o degli impiccati. Si vuole giocare proprio su quella *varietas* di forme e riferimenti culturali che i primi umanisti, appunto, gli attribuivano come eccelso complimento, in un postura mentale eclettica, in cui i volti dei potenti greci e romani (metafora stessa, e incarnazione, della classicità, e al contempo comodo veicolo dei desideri di autorappresentazione dei *novelli Augusti* del primo Quattrocento) si devono ampliare al busto, ciò che come noto crea spesso qualche discrasia. Davvero una *felix medietas*, come scrive Centanni nelle sue pagine fondamentali per capire l'estetica fluida di Pisanello, che copia rilievi e medaglie (e certo ne possedeva), rielabora motti ed emblemi, modella come detto firme autorevolmente epigrafiche, ma si compiace appunto di una «libera ricreazione dell'antico», non solo – forse – "favolosa in quanto non perfettamente depurata dalle incrostazioni medievali", ma soprattutto gestibile come elemento autonomo e incrociabile con altri (Centanni 2017, 250 per la citazione, 219-222 sulle firme, 226-227 sull'allargamento del taglio visivo del ritratto).

2. Visione cinetica *vs.* visione statica

Il bel saggio di Vincenzo Gheroldi e Sara Marazzani, nel catalogo della citata esposizione di Mantova, dopo aver scrutinato in modo esemplare la realtà tecnica e materiale del grande murale pisanelliano a raffinato tema cavalleresco – un episodio tratto della storia di Bohort, personaggio del *Lancelot du lac*, col torneo al castello di re Brangoire – riscoperto in Palazzo Ducale cinquant'anni fa [Fig. 2], che si presenta (al di là delle sezioni perdute) in differenti gradi di finitura nelle singole aree, si muove dall'oggetto al suo fruitore, e conclude che

> Emerge l'immagine generale di un dipinto soggetto a sistemi di valutazione e di osservazione diversi dai nostri, nel quale la convergenza tra materiali lussuosi e lavorazioni estremamente elaborate costituiva uno dei principi fondanti della qualità artistica e le discontinuità ottiche e materiche producevano la finzione tattile delle raffigurazioni.

Poco dopo – e ovviamente si pensa subito ai ponteggi innalzati per la *camera picta* di Mantegna, in quello stesso palazzo (per una bella coincidenza, e comunque senza consapevolezza



2 | Pisanello, *Torneo al castello di re Brangoire* (particolari), sinopia e pittura murale (non completata), Mantova, Palazzo Ducale, 1430-33.

rispetto a questi temi, dalla parte specularmente opposta dell'edificio, nell'area del Castello di San Giorgio) – si sarebbero però palesate una scala di valori differenti, e soprattutto

> l'incompatibilità fra il mutare dei riflessi causato dalle variazioni della luce e l'illusione ottica della nuova pittura prospettica. La luce, adesso, doveva essere uniforme. L'osservatore, immobile (Gheroldi, Marazzani 2022, 79 per entrambe le citazioni).

La prospettiva scientifica, proporzionata, a punto di fuga e di visione unico, basato su una visione monoculare e una proiezione piana e non convessa, costringe l'uomo in posizione statica, anche se lo mette, come si dice, al centro dell'universo (giusto per citare un altro topos manualistico: in realtà questa costrizione monofocale e fissa in alcuni casi non soddisfa il Rinascimento, con episodi che arrivano fino al XVI secolo, così come potrebbe essere una delle concause della scelta di una visione più naturale nella pittura romana antica, che, a parere di non pochi studiosi, evitava la prima come chiave interpretativa globale pur avendone contezza). Le piccole tavole pisanelliane, così come i grandi dipinti parietali dell'artista, sono invece per l'occhio un esercizio ginnico, tra visione da distante per coglierne le elaborate pur se non bilanciate organizzazioni globali, e da vicino, per goderne i singoli dettagli, in un mondo che non soggiace a sistemi ottici fissi, in cui l'organo della vista è libero di perdersi e di vagare, proprio come l'intero corpo dello spettatore, che è predisposto a una percezione cinetica.

Quella stessa con cui l'arte medievale dei secoli precedenti determinava la narrativa pittorica o scultorea, in modi diversi. Facendo spostare il pubblico (spesso – ma non sempre – da sinistra verso destra, secondo il senso della scrittura), per seguire un racconto; o spingendolo a identificarsi con iconografie legate al movimento; o ancora inducendolo a girare fisicamente *attorno* a realtà tridimensionali, come nel caso delle arche-reliquiario dei santi, oppure (in area liminale tra esterno e interno) in quello dei *trumeaux* delle cattedrali gotiche (a puro titolo di esempio: Kessler 2019, 42, 44 fig. 25, 143-144, 224, a proposito dell'elemento centrale col *Beau Dieu* del portale maggiore della cattedrale di Amiens; Capriotti 2019 e 2020, sull'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* biduinesco di San Lorenzo al Frigido e sulla fruizione in movimento di Sant'Antimo; Lollini c.d.s., per il caso dell'arca di San Domenico a Bologna).

Lo faceva anche guidando il fruitore visivo nel percorso grazie a raffinati e complessi *escamotage*s: con la disposizione delle posture dei soggetti, col flusso dello *storytelling*, o – appunto – con la stella polare dell'attenzione al cangiantismo vibrante degli effetti della luce esterna, reale (naturale o artificiale, diretta o indiretta, zenitale o tangente), e del loro mutare, modellati grazie all'impiego di smalti, vetri, specchiature di foglia metallica in oro e argento, e, insieme, degli effetti luministici invece intrinseci alla tecnica della pittura, e della scultura dipinta. In Pisanello anche la percezione cronologica è libera e anarchica, "irregolare", per citare il titolo di un recente contributo di De Marchi:

> La cosa più sorprendente del torneo illustrato da Pisanello è che non ha un luogo delimitato, si propaga in tutte le direzioni, e in esso regna apparentemente una caotica commistione, per cui si fatica a capire chi si stia battendo e contro chi, cavalcando alla lancia o nel corpo a corpo alla spada, chi si stia preparando, chi abbia già combattuto. Coesistono, par di capire, temporalità distinte, con un voluto effetto stordente (De Marchi 2022, 63).

Senza ovviamente avanzare confronti forzati con certe categorie oggi molto diffuse, siamo davanti a una sensibilità assai prossima alle aspettative della nostra contemporaneità, cui per molti versi – si pensi per esempio all'attenzione sinestetica che ci è ben nota nelle *ekfrasei*s di questo tratto di tempo (seminale Baxandall 1994, 127-129, 132-139, 179) – il mondo tardogotico si apparenta ben più di quanto non avvenga con l'arte del Rinascimento.

3. Quando è l'oro a parlare, nulla può qualsiasi altro discorso (Erasmo da Rotterdam)

A proposito di metalli preziosi. Leon Battista Alberti, ce lo rammentano ancora Gheroldi e Marazzani, critica – nello specifico, su tavola – le stesure in foglia d'oro, biasimandone la reazione al mutare delle condizione di luce:

> E ancora veggiamo in una piana tavola alcune superficie ove sia l'oro, quando deono essere oscure risplendere, e quando deono essere chiare parere nere.

Ben lo sanno i fotografi che cercano di evitare l'offuscamento visuale derivato dall'eccesso di luce riflessa. Ma a parte le ricadute ottiche dal punto di vista percettivo, è anche la materialità esibita come valore in sé, pure come *status symbol*, che disturba la visione pura del teorico rinascimentale; immediatamente sopra, infatti, ancora nel *De pictura* troviamo scritto:

> Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà. Non lo lodo. E benché dipignesse quella Didone di Virgilio, a cui era la faretra d'oro, i capelli aurei nodati in oro, e la veste purpurea cinta pur d'oro, i freni al cavallo e ogni cosa d'oro, non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta più ammirazione e lode all'artefice (Alberti ed. 1973, 88 per entrambe le citazioni).

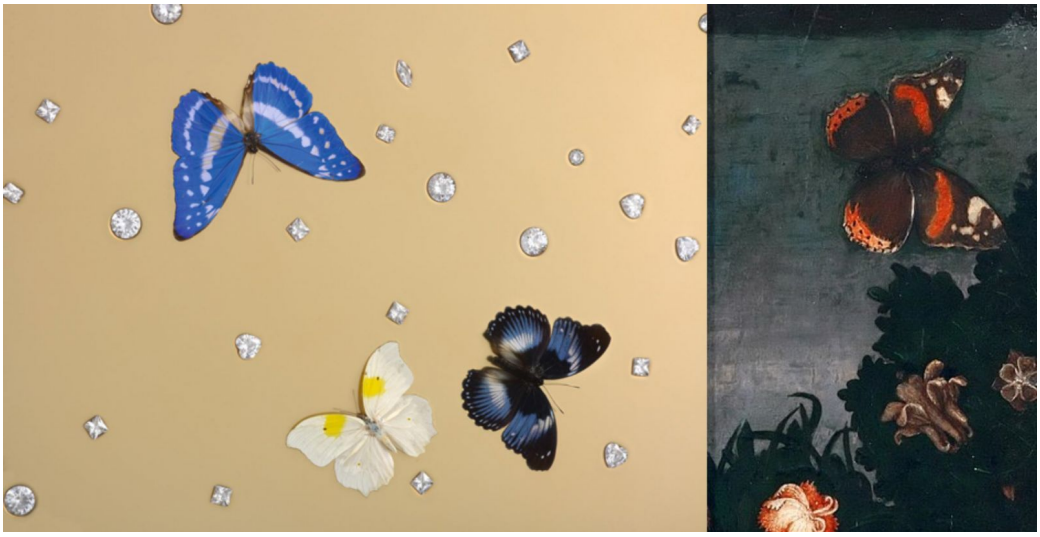
Rendere il senso cromatico tramite i pigmenti, e non applicando fisicamente la foglia preziosa sulla tavola o sul muro, diviene quasi una norma, che definisce nel primo Rinascimento un elemento di merito (ovviamente solo nel senso di un *Kunstwollen* astratto: il committente, con le sue abitudini percettive e i suoi bisogni di rappresentanza socioeconomica, aveva comunque l'ultima parola). E questo è uno degli assunti più chiari rispetto allo s*witch* da un'idea materiale e artigiana della produzione artistica alla valorizzazazione dell'*ingenium*, dell'abilità, e più globalmente ancora dell'intellettualizzazione – anche tecnica – dell'artista come *auctor* e non più come *artifex*.

La citazione che riporto sopra di Erasmo (Erasmo ed. 2013, n. 2216, 1771, in riferimento a Gregorio Nazianzeno, PG, 37, col. 927, 143-144, ma con un topos che parte dall'Antichità e arriva a Howard Hawks: Tosi 2017, n. 2350, 1617-1618) si riferisce ovviamente alla possibilità di comprare le persone, e alla forza persuasiva del denaro che prevarica quella del discorso. Ma per estensione si può dire che anche nel mondo dell'arte si afferma a partire appunto a partire dalle *élites* culturali del XV secolo rinascimentale l'idea dell'oro (anche dell'argento e degli altri materiali preziosi) come facile strumento per allettare gli occhi degli incolti e della massa, stupendoli – per così dire – con effetti speciali, senza dover durare fatica con la propria capacità di elaborazione e la propria *eloquentia* visiva.



3 | Pisanello, *Madonna della quaglia*, tempera e oro su tavola, Verona, Museo di Castelvecchio, 1420 circa.

I tempi del filosofo olandese sono gli stessi in cui opera Amico Aspertini, pittore eccentrico e grottesco per definizione, che nei suoi due riquadri del ciclo di affreschi dell'oratorio di Santa Cecilia a Bologna, e in altri per cui è stata proposta un suo eventuale coinvolgimento da definire, recupera per alcuni dettagli l'uso dell'oro applicato in foglia su spessa base di gesso e colla: un dato letto giustamente spesso come neo (o post) medievale, che nelle tavole di Pisanello, tra le quali figurava nell'esposizione mantovana la *Madonna della quaglia* di Castelvecchio [Fig. 3], trova forse la sua glorificazione (la scelta materiale aspertiniana potrebbe anche servire a chiarire certi aspetti di cronologia e attribuzione della serie felsinea, molto discussi, che qui ovviamente non ha senso affrontare, e palesa comunque – come alcune opzioni iconografiche del ciclo – una scelta davvero interessante di continuità con ideali *old fashioned*; sulla tavola a Verona bastino *Pisanello* 1996b, scheda 35, 78-80, Cordellier, e *Pisanello* 2022, scheda I, 98-102,



4 | Damien Hirst, *Midas and the Infinite* (particolare), farfalle, zirconi e smalto oro su tela, collezione privata, 2008.
5 | Pisanello, *Ritratto di nobildonna estense* (particolare), tempera su tavola, Parigi, Musée du Louvre, 1440 circa.

Fabbri, con altra bibliografia). Ma l'oro, da solo, non è sufficiente, nella sua valorizzazione evidenziativa: bisogna andare oltre, implementare il suo tasso di preziosità, trattandolo in modi differenziati e complessi, come si era iniziato a fare in modo particolarmente intenso nei decenni centrali della prima metà del Trecento, ad aggiungere lusso al lusso ed eleganza a eleganza. Con buona pace di Alberti, questa linea riemerge in forma carsica, e in modo diacronico.

Fino al recupero dei fondi dorati da parte di Damien Hirst, dove talvolta – come in *Midas and the Infinite*, 2008: per questo suo sviluppo, all'epoca recente, cfr. *Damien Hirst* 2012 – galleggiano anche le splendide ed effimere creature in cui proprio Wilde si compiaceva di identificarsi (*The Importance of Being Earnest* «is written by a butterfly for butterflies», scrisse in una lettera del febbraio 1895 ad Arthur Humphreys: Wilde ed. 2000b, 630), e spesso dipinte da Pisanello [Figg. 4-5]: le farfalle. Vere.

Riferimenti bibliografici

Alberti, *De pictura*
Leon Battista Alberti, *De pictura / Della pictura*, a cura di Cecil Grayson, Bari 1973.

Arte lombarda 2015
Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa, cat. della mostra, a cura di Mauro Natale e Serena Romano, Milano 2015.

Barreto 2013
Joana Barreto, *Une peinture de Pisanello à Naples? Hypothèse pour la "Vierge à l'Enfant avec saint Antoine et saint George"*, "Studiolo" 10 (2013), 192-213, 324-325.

Baxandal [1986] 1994
Michael Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450* [*1986*], Milano 1994.

Capriotti 2019
Luca Capriotti, *Tre bocche. Esempi di performazione sonora nelle arti visive medievali,* "La Rivista di Engramma" 168 (settembre-ottobre 2019), 91-98.

Capriotti 2020
Luca Capriotti, *The Activation of the Sacred: A Sculpture and an Ambulatory along the* via Francigena, in *Step by Step Towards the Sacred: Ritual, Movement, and Visual Culture in the Middle Age*s, edited by Martin F. Lešák, Sabina Rosenbergová and Veronika Tvrzníková, Brno-Roma 2020, 37-57.

Cavazzini 2015
Laura Cavazzini, *Il Maestro delle sculture di Viboldone nel percorso del Gotico lombardo*, "Arte Lombarda" 172/3 [2014] (2015), 79-88.

Centanni 2017
Monica Centanni, *Fantasmi dell'antico*, Rimini-Venezia 2017.

Ciccuto 2006
Marcello Ciccuto, *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, "Quaderns d'Italià", 11 (2006), 203-211.

Ciccuto 2007
Marcello Ciccuto, *Petrarca tra le arti. Testi e immagini*, in *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, edited by Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey, Leiden 2007, 167-183.

Damin Hirst 2012
Damien Hirst, catalogue of the exhibition, edited by Ann Gallagher, London 2012.

De Marchi 2022
Andrea De Marchi, *Un torneo cruento, una metafora cortese sconvolta dall'ingegno irregolare di Pisanello*, in *Pisanello* 2022, pp. 60-65.

Degenhart, Schmitt 1995
Bernhardt Degenhart, Annegrit Schmitt, *Pisanello und Bono da Ferrara*, München 1995.

Degenhart, Schmitt 2004
Bernhardt Degenhart, Annegrit Schmitt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, III. *Verona. Pisanello und seine Werkstatt*, München 2004.

Eccher 2018
Elisa Eccher, *Attorno al Maestro di Viboldone. Scultura gotica lombarda tra le province di Milano, Pavia, Como, Lecco e Monza*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, relatrice Laura Cavazzini, a.a. 2017-2018.

Erasmo da Rotterdam, *Adagi*
Erasmo da Rotterdam, *Adagi*, a cura di Emanuele Lelli, Milano 2013.

Gheroldi, Marazzani 2022
Vincenzo Gheroldi, Sara Marazzani, *Finito, non finito, perduto*, in *Pisanello* 2022, 66-81.

Giovanni da Milano 2008
Giovanni da Milano. Capolavori del Gotico fra Lombardia e Toscana, cat. della mostra, a cura di Daniela Parenti, Firenze 2008.

Gordon 2003
Dillian Gordon, *National Gallery Catalogue*s, I. *The Fifteenth Century Italian Painting*s, London 2003.

Kessler 2019
Herbert L. Kessler, *Experiencing Medieval Art*, Toronto-Buffalo-London 2019.

Lollini 2009
Fabrizio Lollini, *L'attività miniatoria di Matteo de' Pasti e Giovanni da Fano: qualche considerazione sullo* status quaestionis, in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, atti dei convegni internazionali del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze 2009, 433-460.

Lollini c.d.s.
Fabrizio Lollini, *Ancora sull'arca di san Domenico: note sulla strategia e sulla memoria visiva*, in *Domenico e Bologna. Genesi e sviluppo dell'Ordine dei Predicatori*, atti del convegno, a cura di Viliam Štefan Dóci OP e Riccardo Parmeggiani, in corso di stampa.

Nolhac 1907
Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Honoré Champion, @@@ II, 1907.

Pisanello 1996a
Pisanello, cat. della mostra, a cura di Paola Marini, Milano 1996.

Pisanello 1996b
*Pisanello. Le peintre aux sept vertue*s, catalogue de l'exposition, dirigé par Dominique Cordellier, Paris 1996.

Pisanello 1998
Pisanello, actes du colloque organisé au Musée du Louvre, dirigés par Dominique Cordellier et Bernadette Py, Paris 1998.

Pisanello 2001
Pisanello: Painter to the Renaissance Court, catalogue of the exhibition, edited by Dillian Gordon and Luke Syson, London 2001.

Pisanello 2022
Pisanello. Il tumulto del mondo, cat. della mostra, a cura di Stefano L'Occaso, Milano 2022.

Pollard 2007
John G. Pollard, *Renaissance Medals*, I. *Italy*, with the assistance of Eleonora Luciano and Maria Pollard, New York-Oxford 2007 (The Collection of the National Gallery of Art [Washington]: Systematic Catalogue).

Scatasta 2021
Gino Scatasta, *Nebbie londinesi e capziose dimenticanze. Wilde lettore di Dickens*, "La Rivista di Engramma", 187 (dicembre 2021), 107-121.

Tosi 2017
Renzo Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 2017.

Wilde, *Complete Letters*
Oscar Wilde, *The Complete Letter*s, edited by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis, London 2000.

Wilde, *Major Works*
Oscar Wilde, *The Major Works*, edited by Isobel Murray, Oxford 2000.

English abstract

Moving from a well-known passage by Oscar Wilde, and from the recent Pisanello exhibition in Mantua, the contribution takes into account three canonic issues of the contrast between Late Gothic and Renaissance. The first is the different mental habit towards Antiquity. The second is the problem of unity in space and time. The latter is the way in which, in all medieval art (in which Late Gothic is included), so to say, "matter matters".

keywords | Pisanello; Faustina; Wilde, Oscar; Late Gothic.

Candlelight party al Sir John Soane's Museum

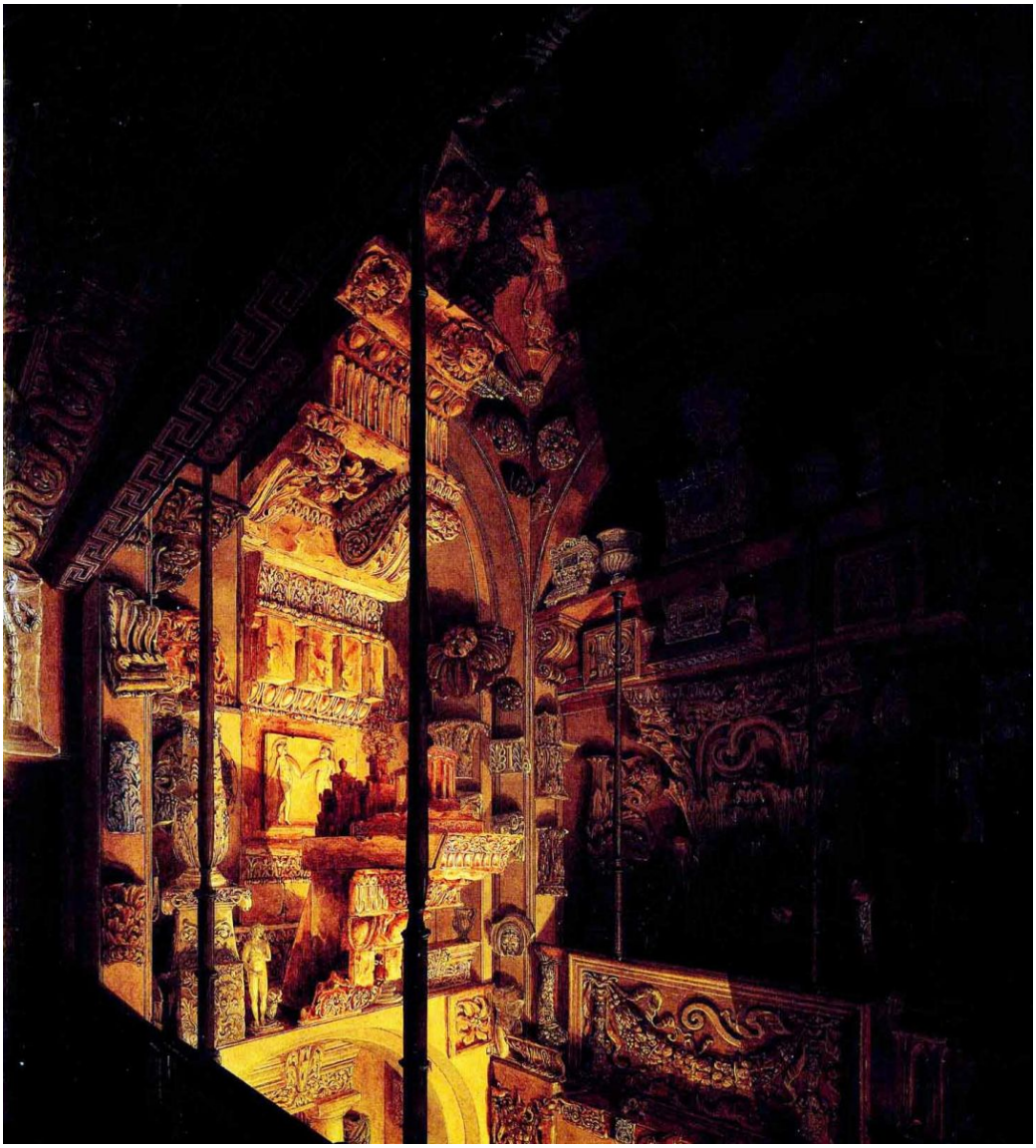
Angelo Maggi

La casa museo di Sir John Soane presso Lincoln's Inn Fields a Londra è uno degli edifici più famosi della storia dell'architettura del XIX secolo. Essa racchiude tutta l'abilità dell'architetto nel lavorare in spazi ridotti e il suo amore per le vedute pittoresche. Più specificamente evidenzia il genio soaniano per gli effetti teatrali e spaziali in aree che si espandono e contraggono stanze contenenti frammenti e cimeli aprendosi in straordinarie sequenze secondo una precisa concezione architettonica.

L'influenza di Piranesi, le variazioni tipologiche delle volte, le sale pensate in funzione degli oggetti da esibire, la forte attrazione per l'arte funeraria associata alla vita quotidiana e la predilezione per la varietà di effetti luminosi, si concretizzano in ogni parte della abitazione di Soane e diventerà negli anni un processo architettonico di improvvisazione continua.

Uno dei temi preferiti da Soane, considerata l'esiguità dello spazio nel quale si trova ad operare, è quello della profondità. Egli sapeva che il succedersi di zone d'ombra e di luce avrebbe considerevolmente accentuato l'effetto di profondità nel seminterrato della propria casa. Soane pensò allora di creare delle prospettive ritmiche alternando le parti illuminate a quelle in ombra. Attraverso questo espediente, la prospettiva principale della casa-museo appare molto più lunga. La trasformazione magica attuata da Soane del clima grigio e cupo di Londra in una luce radiosa dai contrasti mediterranei avviene grazie alla fusione di luci diverse. È per questo che Soane utilizza frequentemente per i suoi lucernari vetri ambrati mentre per alcune finestre e porte vetrate spesso bordate di rosso usa vetri istoriati. L'importanza assegnata alla luce per la presentazione della sua ricca ed ecclettica collezione è confermata dal fatto che Soane non apriva il museo nei giorni in cui il cielo era coperto; forse anche per una nostalgia della luce italiana sperimentata durante il suo Grand Tour, evocata con tutti i mezzi disponibili. Sul biglietto d'invito era stampato a chiare lettere l'ammonimento di non presentarsi in caso di maltempo. Chi avesse avuto la protervia di rimanere davanti al portone del numero 13 di Lincoln's Inn Fields in una giornata di pioggia non avrebbe ricevuto risposta.

Si può immaginare che Soane prolungasse anche di notte le sue sperimentazioni sulla luce. Ne è testimonianza la festa protrattasi per tre notti di seguito e da lui organizzata in occasione dell'acquisto del sarcofago del faraone Seti I, scoperto nel 1817 dall'esploratore italiano Giovanni Battista Belzoni (1778-1823). Il padovano Belzoni tentò di vendere il sarcofago al British Museum, che rifiutò di pagare il prezzo di £ 2.000. Sir John Soane colse l'occasione e lo acquistò per la sua già cospicua collezione. Egli era fiero del proprio sarcofago in fine alaba-



1 | View of the Dome area by lamplight looking south-east, by Joseph Michael Gandy.

stro orientale che donava alla casa museo un chiarore sepolcrale poiché diveniva traslucente quando una sorgente luminosa era posta al suo interno. Soane vide per la prima volta la tomba di Seti I al “Mr. Belzoni Exhibition” presso l’Egyptian Hall a Piccadilly nel giugno del 1822. Ne rimase esterrefatto!



2 | An illustration of ‘the Sepulchral Chamber’ at Sir John Soane’s house, viewed from the head of the sarcophagus, 8 September 1825. Photograph: 1996-98 AccuSoft Inc./Soane Museum.
3 | The sarcophagus of Seti I in Sir John Soane’s Museum, London. Photograph: Mac Mac/Soane Museum.

Finalmente il 9 febbraio del 1825 il sarcofago conteso trova la sua collocazione all’interno del Sir John Soane Museum. Il 23, 26 e 30 marzo del 1825 furono invitate oltre ottocentonovanta persone a visitare il sarcofago scoperto da Belzoni ed altre antichità illuminati con luce artificiale. I biglietti d’invito furono scritti e disegnati dagli allievi di Soane, i quali registrarono le attività svolte in quei giorni nei “Day Books” conservati nell’archivio del Soane’s Museum. Tra gli invitati più prestigiosi vi erano il poeta Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), i pittori Joseph Mallord William Turner (1775-1851) e Benjamin Robert Haydon (1786-1846), il quale in una lettera racconta le proprie impressioni dell’avvenimento.

Il piano elaboratissimo di illuminazione di tutte le stanze della casa museo è tuttora conservato negli archivi del museo: prevedeva per l’esterno dell’edificio centottantadue “glass bucket lamps”, settantaquattro “glass barrel lamps” e per gli interni centootto lumi, lampioncini, candelieri e candelabri sistemati al piano terra e nel seminterrato. Soane stesso studiò la posizione di ogni singola sorgente di luce affinché si raggiungessero anche di notte quei “fanciful effects” tanto ricercati.

In occasione del “candlelight party”, Soane illuminò il piano terra e il seminterrato sfruttando tutti i contrasti di luce possibili per evocare quell’atmosfera romantica che egli riteneva necessaria per apprezzare la bellezza del sarcofago. Fuori dalle finestre del Dining Room, vennero poste alcune lampade che rendevano possibile la visione del cosiddetto “Pasticcio”, situato al centro del Monument Court, e di un’altra composizione scultorea che decorava i parapetti del tetto. Gli effetti più sorprendenti si ebbero nella biblioteca, nella Picture Room e nel Breakfast Parlour. In quest’ultimo, in particolare, la luce di un unico candelabro veniva riflessa dagli specchietti circolari convessi posti sull’intradosso degli archi ribassati in innumerevoli

direzioni. L'aumento del numero di lumi e l'utilizzo di un "large looking glass" incrementavano magnificamente gli effetti al di sopra del sarcofago dove alcuni lampadari perdenti rischiaravano con luce tremula. Si arricchì invece, fino all'esagerazione, il materiale rinfrangente: schegge di cristallo, orpelli, rilievi argentati o dorati, ornamenti metallici di bronzo e polveri fosforescenti. La curatrice Helen Dorey ci restituisce una descrizione meticolosa dell'evento in un saggio intitolato "Sir John Soane's Aquisition of the Sarcophagus of Seti I" pubblicato nel numero unico *The Georgian Group Journal* (1991) dove si legge:

> Nel piano seminterrato la luce era meno diffusa che al piano terra, al fine di intensificare l'atmosfera funerea e romantica. (...) I passaggi del piano seminterrato sembra non siano stati affatto illuminati ma intorno al sarcofago stesso erano sistemati un candelabro a due bracci, una lampada con piedistallo schermata in modo da far riflettere la luce e sette lanterne di stagnola laccata. È possibile che alcune di queste lampade fossero poste all'interno del sarcofago e che la loro luce filtrasse attraverso la pietra traslucida. (...) Il sarcofago sembrava essere di colore rosso a causa della luce rossa delle lampade dalle quali era illuminato. Questo effetto potrebbe essere stato ottenuto grazie all'impiego di paralumi rossi di carta oleata.

In un celebre acquerello realizzato alcuni anni prima dell'evento da Joseph Michael Gandy (1771-1843), l'architetto-artista visionario e prospettivista nell'atelier Soane dipinge un ipotetico sepolcro che emana luce artificiale notturna. La luce emerge dal profondo come luce d'oltretomba. Il bagliore nella cripta proviene probabilmente da una lampada schermata in modo da riflettere i raggi luminosi verso l'alto da non essere visibile allo spettatore. Il sarcofago rimane ancora oggi nel Sir John Soane's Museum, nella sua originaria collocazione, e fa ancora parte dei tour a lume di candela del museo che una volta al mese ricreano la messa in scena originale di Soane evocando quella stessa espressione di grandezza funerea che ci permette di leggere i geroglifici incisi nell'alabastro perlato. Quella di Soane è una prodezza dell'uomo su altri itinerari percettivi dell'architettura, attraversando consistenze e trame diverse, in cui l'effimera suadenza dello sguardo, ancora una volta, fa prevalere il sublime sul pittoresco.

English abstract

In this article, the author recounts the feast realized by Sir John Soane at Lincoln's Inn Fields in London. The party lasted about a week and was organized by him to mark the purchase and arrival in London of the sarcophagus of Pharaoh Seti I, discovered in 1817 by Italian explorer Giovanni Battista Belzoni. To create the display, Soane designed a space with a constant succession of areas of shadow and light, in order to emphasize its depth.

keywords | Sir John Soane; Sarcophagus of Seti I; Candlelight; Soane's Museum.

Per il settantesimo genetliaco di Wilhelm Dilthey

Coscienza storica e verità filosofica

Giancarlo Magnano San Lio

Guardando ai festeggiamenti da tenersi in occasione del suo settantesimo compleanno, Wilhelm Dilthey ha avuto modo di scrivere la bozza di un discorso, breve ma efficace, nel quale, cominciando con il richiamare – sebbene soltanto attraverso qualche cenno essenziale – alcuni snodi fondamentali della sua vita, ha di fatto finito per tracciare, in modo per certi versi suggestivo e, nello stesso tempo, significativo, una sorta di bilancio della propria riflessione storica e teorica [1]. Immaginando di rivolgersi a una circoscritta cerchia di allievi e amici, egli ha pensato di farlo utilizzando l'espediente della descrizione di un sogno effettivamente fatto, a partire dalla suggestione esercitata da una celebre opera d'arte, oltre dieci anni prima [2]: in tal modo egli poteva di fatto procedere a illustrare la continua e mai risolta dialettica storica che ha da sempre caratterizzato le diverse forme e manifestazioni del sapere filosofico. Come dire, cioè, uno dei caposaldi del suo intero *Denkweg*. Appare in qualche modo indicativo che egli abbia scelto di marcare l'occasione offerta dalla festa tentando in una qualche misura di coniugare la dimensione della fantasia onirica e letteraria con quella, più rigorosa e concettuale, ascrivibile a linee teoriche in qualche modo riepilogative del suo lungo, articolato e importante itinerario storiografico e speculativo [3].

In tale occasione, dopo avere ringraziato gli intervenuti, che lo "hanno rallegrato con questa bella festa", rispetto alla quale egli stesso voleva evitare "ogni celebrazione ufficiale", preferendovi, per così dire, il più "libero dono che scaturisce dal sentimento personale", e dopo avere sinteticamente richiamato alcuni importanti momenti e figure della sua vita, alla quale attribuisce, "con gratitudine, molta felicità", Dilthey accenna a uno degli eventi più rilevanti che hanno in qualche modo segnato la sua esistenza e per il quale egli stesso si è speso non poco, vale a dire "l'unificazione della nostra amata nazione tedesca e la più libera formazione dei suoi ordinamenti vitali". Questo processo è stato accompagnato, per quel che riguarda la sua persona, da "un'attività indipendente nell'ambito più considerevole. Certamente noi professori nelle università abbiamo una magnifica professione!". Di seguito, poi, l'immancabile riferimento a maestri (Trendelenburg, in primo luogo), interlocutori (soprattutto Yorck von Wartenburg) e allievi, ai quali egli ha "sempre guardato [...] come miei amici", dove ad apparire di particolare rilievo è l'atteggiamento critico-problematico che ha sempre rappresentato la cifra, essenzialmente storica, della sua filosofia, laddove, più che ai contenuti, sempre considerati

nel loro costitutivo e ininterrotto divenire, occorre guardare alla profondità e alla consapevolezza dell'atteggiamento metodologico con il quale ci si accosta, ogni volta, ai medesimi:

> Ho cercato di comunicare loro i metodi della ricerca – l'arte dell'analisi della realtà che fa il filosofo, il pensiero storico. Non ho nessuna soluzione per l'enigma della vita, ma la *disposizione vitale*, che è cresciuta in me con il *meditare sulle conseguenze* della coscienza storica, questo volevo comunicare loro.

Si evince con tutta chiarezza, dunque, come l'evento della festa costituisca qui l'occasione tanto per procedere a sobrie ed essenziali manifestazioni affettive e di grata riconoscenza quanto per muovere a riflessioni di indubbio spessore a proposito del senso e del significato della ricerca (e dunque dell'insegnamento) e della necessità di conferirvi, proprio per tali ragioni, una decisa e decisiva curvatura in direzione storica.

La narrazione, condotta attraverso il ricordo dell'esperienza onirica, se da una lato sembra ben rispondere al fermo dettato diltheyano teso a considerare l''uomo intero' – che 'rappresenta, sente e vuole' – come una sorta di unità inscindibile nell'ambito della quale tutte le manifestazioni espressive trovano legittima cittadinanza, dall'altro rimanda alla necessità, a un tempo, di organizzare e di sistemare i risultati (considerati, però, in perenne divenire) ogni volta conseguiti dalla ricerca e di ritenerli, però, sempre storicamente condizionati, dunque soggetti a rivisitazioni e revisioni continue e talvolta persino radicali: "La forma sistematica è davvero indispensabile nell'ambito della conoscenza – essa è nello stesso tempo un limite" (Dilthey 1998, 341-342). Per questo egli intende, in definitiva, comunicare "poeticamente" "il sentimento della vita, che scaturisce dalla coscienza storica quando viene innalzata, nel pensiero, alla conoscenza della sua importanza", ma sempre alla luce della maturata consapevolezza secondo la quale "ogni espressione di una qualche dottrina è troppo difficile e troppo fredda". Ecco perché egli ritiene preferibile, almeno in questa occasione, rendere lo spessore e la profondità di quelle che certamente costituivano, a quel tempo, convinzioni teoriche di uno storico della filosofia di primissimo piano e oramai giunto alla piena maturità non tanto o non soltanto nella forma dell'argomentazione, per dir così, rigorosa e scientifica ma, piuttosto, muovendo dalle suggestioni esercitate da un'immagine e procedendo attraverso il resoconto del sogno che in una qualche misura ne era derivato.

Oltre un decennio prima Dilthey era stato ospite, come molte altre volte, nel castello di Klein-Oels dell'amico e studioso conte Paul Yorck von Wartenburg, con il quale le conversazioni filosofiche erano solite durare sempre fino a notte fonda. In tale occasione, prima di andare a letto, egli era rimasto "ancora a lungo in piedi, come già tante volte, davanti alla bella incisione di Volpato della *Scuola di Atene*" che campeggiava sopra il suo letto. Alla luce delle sue oramai ampiamente maturate e radicate convinzioni storico-filosofiche, egli poteva lì apprezzare "come lo spirito armonico del divino Raffaello ha placato in una pacifica conversazione la disputa tra i sistemi che si combattono su morte e vita". Infatti, Dilthey si era già da tempo convinto della costitutiva storicità di ogni sistema filosofico (e non solo) e, dunque, della loro comune capacità di rappresentare la vita sempre e soltanto da punti di vista ogni volta differenti, il

che, piuttosto che inficiare in senso scettico la validità di ciascuno, finiva, piuttosto, per sottolinearne la reciproca complementarietà, dunque l'inevitabile e persino necessaria convivenza storica così come - tra contrasti più o meno aspri e successivi, momentanei riavvicinamenti – si era di fatto sempre prodotta e manifestata. Era, questo, in fin dei conti, l'esito più maturo dell'opera corrosiva ma salutare esercitata dalla coscienza storica, dove il riferimento comune (vale a dire la molteplice e multiforme varietà degli individui che si sono continuamente posti, cercando di venirne a capo, di fronte all'enigma della vita) sembrava poter offrire adeguato e motivato rifugio rispetto a ogni pericolosa deriva scettico-relativistica e, d'altro canto, doveva anche rendere immediata e ineludibile la constatazione dell'effettiva improbabilità – nonostante i così tanti e diversificati tentativi di procedere in una tale direzione – di qualunque forma di verità da ritenersi, per così dire, 'oggettiva e definitiva', evenienza, questa, che rendeva di fatto impraticabile ogni eventuale e spesso agognato approdo a improbabili codificazioni sistematico-metafisiche.

Nell'immagine resa da Raffaello Dilthey immagina di vedere, seppur nei tenui confini della rappresentazione onirica, l'or ora richiamato, fondamentale e irrisolto tentativo di reciproco avvicinamento e di successivo riallontanamento da parte di prospettive filosofiche differenti e talvolta persino decisamente contrapposte:

> Una pacifica disposizione è diffusa su queste leggere figure in relazione reciproca, disposizione che dapprima, nel crepuscolo della cultura antica, tentava di appianare i forti contrasti tra i sistemi e che, poi, era attiva anche nel rinascimento, negli spiriti più nobili.

Così, nell'affresco di Raffaello:

> Le figure dei filosofi divenivano realtà. E da più lontano, da ampia distanza, vidi dalla sinistra del tempio dei filosofi una lunga serie di uomini in abiti diversi, dei secoli succedutisi, avvicinarsi. Ogni volta che uno mi passava vicino e mi volgeva la faccia mi sforzavo di riconoscerlo. Questo era Bruno, questo Cartesio, questo Leibniz, così molti altri come mi li ero rappresentati secondo i loro ritratti.

Dilthey rintraccia in queste figure (e in altre simili) un significativo e condiviso sforzo di aggregazione, di conciliazione delle rispettive dottrine, il che gli sembra, alla luce delle sue convinzioni, un dato fondamentale e che va dunque posto in evidenza: "E ora accadde qualcosa che perfino nel sogno mi meravigliò. Spinti avanti come da una forza interna, essi tentavano reciprocamente di riunirsi in un gruppo" (Dilthey 1998, 342-343). Si tratta, qui, di un primo gruppo di filosofi che, a partire da alcuni elementi di fondo in qualche modo rintracciabili – seppur per grandi linee – e comunemente condivisi, cercano, per così dire, di trovare sempre maggiori punti di aggregazione, un gruppo che Dilthey sostanzialmente identifica con i cosiddetti 'naturalisti' (qui da intendersi, però, in senso assai ampio e generico), cioè:

> Coloro che fondano la loro spiegazione del mondo su una solida, universale natura fisica, che avanzano così dal basso verso l'alto, i quali vogliono trovare una spiegazione dell'universo causale e unitaria, a partire dalla connessione delle leggi di natura reciprocamente dipendenti e, così,

> subordinano lo spirito alla natura o, anche, limitano rassegnati il nostro sapere a ciò che è conoscibile secondo il metodo scientifico-naturale.

È, questo, uno dei tre gruppi fondamentali di filosofi che Dilthey, rileggendo la storia della filosofia in chiave critico-comparativa, crede di potere individuare e rintracciare – seppur mantenendosi sempre nell'ambito di una prospettiva esclusivamente storico-ermeneutica, dunque da considerare soltanto come provvisoria e da mantenere, per tale ragione, assolutamente al di fuori da qualunque codificazione sistematica e definitiva – lungo l'ampio corso della storia della filosofia.

Accanto a questi 'naturalisti' stanno, poi, quelli che Dilthey raggruppa (con la medesima prudenza critica ed ermeneutica di cui sopra) sotto la dicitura di "idealisti della libertà":

> E ora una nuova corrente spingeva verso il centro, dove si trovavano Socrate e la nobile figura di vecchio del divino Platone: entrambi hanno cercato di fondare il sapere di un ordinamento sopra-sensibile del mondo sulla coscienza di Dio nell'uomo.

Tra questi (e molti altri) a emergere è la figura di Kant:

> Ma poi l'intero circolo si aprì quando si avvicino la delicata, leggermente chinata figura di Kant, con cappello a tre punte e bastone a gruccia, i tratti irrigiditi come nella tensione del pensiero – il grande che ha innalzato alla coscienza critica l'idealismo della libertà e l'ha così riconciliato con le scienze empiriche (Dilthey 1998, 343).

Questi filosofi – senza per questo ignorarne le differenze specifiche – vengono caratterizzati, rispetto al primo gruppo, per il comune tentativo volto a riaffermare la sostanziale preminenza dello spirito (comunque lo si declini) rispetto alla natura, sebbene per lo più guardando pur sempre al complicato tentativo di conciliare tali dimensioni, comunque rilevanti, della vita e del mondo.

Infine, un terzo gruppo di filosofi è costituito dai rappresentanti di quello che Dilthey definisce "idealismo oggettivo", vale a dire da chi si riconosce nell'idea dell'esistenza di una forza unitaria che, comunque declinata, abita l'universo in maniera pervasiva e diffusa, e dunque lo connota in modo precipuo. Egli vede, dunque, che:

> Ora, anche a sinistra si riunivano intorno a Pitagora ed Eraclito, che dapprima hanno contemplato la divina armonia dell'universo, intellettuali di tutte le nazioni. [...] Tutti annunciatori di una divina, spirituale, ovunque diffusa forza nell'universo, che abitando in ogni cosa e in ogni persona, agisce in tutto secondo le leggi di natura: così che all'infuori di essa non c'è nessun ordinamento trascendente e nessun ambito proprio della libertà di scelta.

I tre gruppi così individuati sembrano esercitare reciprocamente un movimento continuo di avvicinamento e, immediatamente dopo, di allontanamento, il che vuole significare la consistenza nel contempo unica e diversificata del pensiero filosofico guardato nel suo concreto evenire storico, e dunque la convinzione ultima dell'intera speculazione diltheyana, costantemente tesa a rilevarne, alla luce dell'inesorabile lavoro della coscienza storica, le evidenti somiglianze così come, d'altro canto, le differenze precipue:

> Ma invano i mediatori tra questi gruppi correvano affacendentamente qui e lì – la distanza che separava questi [...] gruppi aumentava ogni secondo – ora spariva lo stesso terreno tra loro – sembrava separarli un enorme, ostile estraniamento – mi assalì una strana angoscia, che la filosofia sembrava esser lì tre volte o forse ancora più volte – l'unità della mia propria essenza sembrava lacerarsi perché ero spinto appassionatamente ora verso questo ora verso quel gruppo, e tendevo a sostenerli. E sotto questo ergersi delle mie idee il velo del sonno divenne più sottile, più leggero, le figure del sogno impallidirono, e mi svegliai (Dilthey 1998, 344).

E qui Dilthey, procedendo a confrontare le visioni del mondo filosofiche a partire da queste tre tipologie fondamentali (così come esse si sono rivelate a fronte del lavoro comparativo compiuto dalla coscienza storica), ricorda la loro originaria parentela (seppur con le dovute differenze specifiche) con le altre due forme fondamentali di *Weltanschauungen*, vale a dire l'artistica (specie nella forma poetica) e la religiosa. Tutte e tre, infatti, da sempre tentano di assolvere al compito, per l'essere umano assolutamente urgente e ineludibile, di cercare di comprendere quanto più possibile della vita e del mondo: "Questo [...] smisurato, incomprensibile, imperscrutabile universo si riflette in modo vario nei profeti religiosi, nei poeti e nei filosofi". E tutto questo avviene – ed è, certamente, il dato essenziale dell'intero argomentare diltheyano – in modo storicamente determinato, il che finisce per escludere, inevitabilmente, qualunque pretesa di validità universale:

> Essi sottostanno, tutti, alla potenza del luogo e del momento. Ogni visione del mondo è storicamente condizionata, quindi limitata, relativa.

Tale condizione, se da una parte sembra legittimare "una spaventosa anarchia del pensiero", dall'altra, invece, agisce, in modo assai più avveduto e, per così dire, costruttivo, sostenendo ed alimentando la funzione critica e problematica della comprensione storica e, dunque, rendendo di fatto plausibile ogni manifestazione culturale umana (quindi anche le diverse forme di *Weltanschauungen*), purché intese e considerate sempre alla luce di tale ineludibile prudenza ermeneutica:

> [...] Le visioni del mondo sono fondate nella natura dell'universo e nella relazione dello spirito finito, che fa opera di comprensione, con le stesse. Così ognuna di esse esprime, nei nostri limiti di pensiero, un aspetto dell'universo. Per questo ognuna è vera. Ma ognuna è unilaterale. Ci è negato di guardare insieme questi aspetti. La pura luce della verità è visibile, per noi, soltanto in diversi raggi spezzati.

Si tratta, dunque, di una più attenta e rinnovata concezione storica della verità, laddove essa risulta sempre e comunque in qualche modo relativa, senza che questo autorizzi, però, esiti scettico-relativistici, dal momento che di essa si possono cogliere i molteplici, pluriformi aspetti che, con tutta evidenza, emergono dalle diverse prospettive storiche. Ciò che, nell'ambito di questo originario, costitutivo e ininterrotto tentativo che l'uomo persegue per cercare di comprendere se stesso e l'universo nel quale si trova a insistere, sembra differenziare la filosofia dalla altre forme di visione del mondo è la pretesa di raggiungere (è, questo, il senso ultimo delle ripetute contraddizioni che emergono dalla considerazione comparativa dei diversi sistemi filosofici che si sono avvicendati, con alterne vicende e prevalenze, nel corso dei secoli)

una forma di validità universale quanto più ampia e condivisa, ed è proprio tale pretesa – se non viene opportunamente rivisitata e radicalmente reinterpretata alla luce delle evidenze raggiunte dalla coscienza storica – a determinarne, in definitiva, il sostanziale fallimento, al cospetto della reale impossibilità, storicamente appurata, di potere definitivamente affidare ad una qualunque sistema filosofico una verità per una qualche ragione considerata 'oggettiva' ed esaustiva:

> La filosofia mostra un duplice volto. L'inestinguibile istinto metafisico procede alla soluzione dell'enigma del mondo e della vita, in ciò i filosofi sono collegati con i religiosi e con i poeti. Ma il filosofo si differenzia da questi quando vuole risolvere questo enigma per mezzo del sapere universalmente valido. Oggi quest'antico legame si deve per noi risolvere (Dilthey 1998, 345).

La reale – continuamente constatata in sede storica e storiografica – impossibilità di raggiungere, all'interno di qualunque sistema filosofico (ma non solo), verità e certezze assolute si lega direttamente, d'altra parte, con la non meno radicata convinzione diltheyana secondo la quale non è possibile identificare *tout court* l'essere umano – ora inteso, però, nella sua complessa e complicata interezza – con la dimensione, per così dire, della pura ragione logico-gnoseologica, dal momento che, in realtà, questi appare assai più ricco e composito, e, dunque, degno di ben altra e più ampia considerazione:

> Al di la di questo sapere universalmente valido stanno le questioni che riguardano la persona, che certamente, alla fine, di fronte alla vita e alla morte è sola per se stessa. La risposta a queste questioni è soltanto lì, nell'ordinamento delle visioni del mondo, che esprimono la multilateralità della realtà per il nostro intelletto in diverse forme, che rimandano a una sola verità. Questa è inconoscibile, ogni sistema si perde in antinomie.

Sono, questi, in definitiva, gli esiti ultimi del lavoro compiuto dalla coscienza storica, un lavoro decisivo che permette di liberare l'uomo da tante false illusioni, senza per questo privarlo, però, di rassicuranti riferimenti e di una qualche certezza, purché concepiti e mantenuti al di fuori da qualunque pretesa universalistica assoluta e esclusiva:

> La coscienza storica rompe le ultime catene che filosofia e ricerca della natura non potevano spezzare. L'uomo sta ora qui completamente libero. Ma essa salva, nello stesso tempo, nell'uomo l'unità della sua anima, lo sguardo a una connessione delle cose sebbene imperscrutabile tuttavia manifesta per la vitalità della nostra essenza. Vogliamo venerare serenamente una parte di verità in ognuna di queste visioni del mondo. E se il corso della nostra vita ci porta vicino soltanto singole parti della connessione imperscrutabile – quando la verità della visione del mondo che esprime questa parte ci coglie in modo vitale, allora noi possiamo abbandonarci tranquillamente a questo: la verità è presente in tutte loro.

In occasione della festa concepita per i suoi settant'anni Dilthey riassume così, dunque, in poche parole, quello che – seppur qui soltanto per grandi linee e in modo fin troppo schematico - può essere in qualche modo considerato l'approdo della sua complessa e articolata riflessione teoretica e storiografica, e lo fa utilizzando (e non è un caso, anche considerando la difficoltà del tema affrontato, ma non solo per questo) una forma di descrizione, per dir così, onirica e letteraria, cioè "in modo approssimativo, a dire il vero soltanto come uno che

sta vegliando tra sogno e sogno" (Dilthey 1998, 346), e comunque sempre ben consapevole che in quelle figure "si esprimeva [...] la beatitudine di una libertà e di una vivacità dell'anima superiori". Tale ordine di ragioni sembra poter rendere possibile – afferma il filosofo di Biebrich, rivolgendosi agli eventuali partecipanti alla suddetta festa – "aspirare alla luce, alla libertà ed alla bellezza dell'esistenza", ora guadagnate proprio in ragione di una maggiore e più avveduta consapevolezza rispetto alla costitutiva storicità dell'umano, se è vero che non si può "procedere con un nuovo inizio, respingendo il passato" ma occorre "portare con noi in ogni nuova casa i vecchi dei". È la cifra ultima, se si vuole, dell'esercizio della coscienza storica, e, dunque, dell'intero argomentare diltheyano, capace di guardare innanzi senza per questo ignorare il passato, piuttosto assumendolo in modo critico e problematico, dunque raccogliendo e legando l'evenire storico delle diverse individualità concrete lungo un filo rosso in qualche modo unitario ma pur sempre segnato, però, da inattesi ripiegamenti, da infinite svolte e da rilevanti passaggi mai definitivamente assunti e risolti:

> Che cos'è l'uomo glielo dice soltanto la sua storia. Invano altri gettano dietro di sé l'intero passato per iniziare, per così dire, con la vita liberi da pregiudizi. Essi non sono capaci di respingere ciò che è stato, e gli dei del passato diventano per loro fantasmi. La melodia della nostra vita è condizionata dalle voci accompagnatrici del passato. L'uomo si libera dal tormento del momento e dalla fugacità di ogni gioia soltanto con l'abbandono alle grandi potenze oggettive che la storia ha prodotto. La riconciliazione della personalità sovrana con il corso del mondo è abbandono a esse, non alla soggettività dell'arbitrio del godimento (Dilthey 1998, 347).

L'occasione della festa permette, dunque, di ricomporre, attraverso la raffigurazione onirica suscitata da una ben determinata e significativa immagine, affetti e teorie, sentimenti e pensieri, rileggendoli costantemente, ora, nell'assai più realistica e convincente prospettiva dell''uomo intero', che a un tempo 'rappresenta, sente e vuole': che Dilthey abbia scelto di condensare (anche) in così pochi ma efficaci passaggi ricavati dalla suggestione onirica e resi attraverso la rammemorazione letteraria segmenti in qualche modo portanti della sua straordinaria riflessione storico-filosofica non può che apparire, qui, anche alla luce della sua copiosa e articolata produzione scientifica, di sicura rilevanza e di evidente significato complessivo.

Note

[1] Si tratta del breve abbozzo, significativamente intitolato *Sogno*, ora raccolto in W. Dilthey, *La dottrina delle visioni del mondo*, in Id., *La dottrina delle visioni del mondo. Trattati per la filosofia della filosofia*, a cura di Giancarlo Magnano San Lio, Napoli, Guida, 1998, pp. 341-347 (tale libro costituisce l'edizione italiana del volume VIII delle *Gesammelte Schrfiten* diltheyane: *Weltanschauungslehre. Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie*, a cura di B. Groethuysen, Stuttgart/Göttingen, Teubner/Vandenhoeck & Ruprecht, 1931).

[2] Qui il riferimento è a una nota incisione di Giovanni Volpato (1740-1803) raffigurante il celebre affresco di Raffaello intitolato *La scuola di Atene*.

[3] In questa breve nota celebrativa mi soffermerò brevemente soltanto sullo scritto diltheyano or ora ricordato, evitando, per ovvi motivi, qualunque ulteriore riferimento critico-bibliografico di e su Dilthey e rimandando, per eventuali approfondimenti, all'ampia e nota letteratura critica già disponibile, oltre che ai molti luoghi nei quali, a un tale riguardo, ho già ampiamente detto.

Riferimenti bibliografici

Dilthey [1931] 1998
W. Dilthey, *La dottrina delle visioni del mondo*, in G. Magnano San Lio (a cura di), *La dottrina delle visioni del mondo. Trattati per la filosofia della filosofia*, Napoli 1998.

Magnano San Lio 2000
G. Magnano San Lio, *Filosofia e storiografia. Fondamenti teorici e ricostruzione storica in Dilthey*, Soveria Mannelli 2000.

Magnano San Lio 2005
G. Magnano San Lio, *Forme del sapere e struttura della vita. Per una storia del concetto di* Weltanschauung. *Tra Kant e Dilthey*, Soveria Mannelli 2005.

Magnano San Lio 2013
G. Magnano San Lio, *Philologie, Anthropologie und Geschichte: Dilthey und Usener*, in G. D'Anna, H. Johach, E.S. Nelson (a cura di), *Anthropologie und Geschichte. Studien zu Wilhelm Dilthey aus Anlass seines 100. Todestages*, Würzburg 2013, 369-386.

Magnano San Lio 2017
G. Magnano San Lio, *Per una filosofia dello storicismo. Studi su Dilthey*, Soveria Mannelli 2017.

Magnano San Lio 2020
G. Magnano San Lio, *Dilthey e la filosofia della cultura*, in R. De Biase, G. Morrone (a cura di), *La filosofia della cultura. Genesi e prospettive*, Napoli 2020, 45-71.

Magnano San Lio 2020
G. Magnano San Lio, *Umanità e storia. Considerazioni antropologiche e contaminazioni culturali nel giovane Dilthey*, Acireale/Roma 2020.

English abstract

The essay reconstructs some important ideas of Wilhelm Dilthey's historical-philosophical conception starting from the narration of a dream he himself planned for the celebrations for his seventieth birthday. The essential value of his *Weltanschauungslehre* is highlighted, i.e. the complex and prospective sense of every form of knowledge and the essentially historical meaning that characterizes them all. The party thus becomes an occasion for a narrative in which imagination and reality continually overlap to celebrate the complexity of life, understood in its essential historical connotation and within which the philosophical truth takes on a strongly renewed, critical and problematic meaning.

keywords | Dilthey; Imagination; Reason; History; Philosophy; Life.

La festa della vita

Un baskanion al Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona

Alessandra Magni

La recente mostra dedicata a Jheronymus Bosch nelle sale di Palazzo Reale a Milano ha offerto l'occasione per la visione autoptica di una coppia di acqueforti di Giovanni Andrea Maglioli (attivo tra il 1580 e il 1610) recanti ciascuna una "figura da capovolgere" (J.J. Perez Preciado, in Aikema, Checa Cremades, Salsi 2022, 41, n. 7). Le incisioni, racchiuse in un ovale definito da ornati vegetali tardomanieristici, mostrano ciascuna differenti combinazioni di volti umani e teste o parti di animali: il cavallo, il capro, l'ariete, il serpente.

Il piacere giocoso della trasformazione, di gusto arcimboldesco, e del confronto di volti e caratteri umani e animali sono ben ricordati nella scheda di José Juan Perez Preciado. Vorrei tuttavia chiosare quelle note individuando l'archetipo delle due figurazioni: esse infatti traggono ispirazione da una serie di intagli e gemme vitree con combinazioni di maschere o volti umani e, spesso, teste animali prodotti tra il I secolo a.C. e il II-III secolo d.C., a loro volta filiazione di modelli di ascendenza orientale ancora più antichi. Per tali gemme, definite *chimerae* (Agostini 1657-69, n. 204) o *fascina* (nel commento in latino di Jacob Gronovius - 1698 - a Gorlaeus 1601, n. 46: Lapatin 2011, 92), dapprima Anton Francesco Gori poi Johann Joachim Winckelmann utilizzano la dicitura *grylloi* (con riferimento a Plinio e ad altri autori antichi). Tale definizione, invalsa ancor oggi, è criticamente discussa in recenti studi (da ultimi, Lapatin 2011, che propone una disamina preliminare di tutta la classe iconografica e degli studi di antiquaria su di essa; Weiß 2017, che del vocabolo *gryllos* propone un uso ristretto, preferendo per il gruppo il termine *baskanion*).

Il cerchio potrebbe già qui chiudersi: lo stesso Bosch secondo l'umanista Felipe de Guevara dipingeva *grylloi* (cioè buffe e paradossali caricature, come quelle, ricordate da Plinio, dipinte dal pittore Antiphilos: Plin. *NH* 35, 37; Aikema, Checa Cremades, Salsi 2022, 23-26) e il suo primo collezionista nella penisola, il cardinale Domenico Grimani, raccoglieva gemme e "cammei di … suprema bellezza" che incantavano i suoi contemporanei (De Paoli 2017). Lo stesso Arcimboldo, alla cui opera l'incisione di Maglioli è stata ricondotta da Preciado, aveva presumibilmente accesso alle raccolte glittiche del suo protettore Rodolfo II d'Asburgo (Lapatin 2011, 96, note 22, 25, con bibliografia specifica). Infine, proprio dall'inizio del Seicento il disegno delle figurazioni glittiche intese come repertorio iconografico dell'antico (lo sono le celebri tavole di Enea Vico della già citata collezione Grimani: De Paoli 2017) cede il passo alle ri-



Verona, Museo Archeologico al Teatro Romano, inv. 27452 - Diaspro rosso a sezione troncoconica, mm 14,1 × 11,2 × 2,3. Intaglio: combinazione di volti e proboscide. II secolo d.C. Foto: cortesia Museo.

produzioni di gemme in quanto manufatti, come nella *Dactyliotheca* dell'antiquario fiammingo Abraham von Goorle (Gorlaeus 1601) e nelle *Gemme antiche figurate* di Leonardo Agostini (Agostini 1657-69). E quell'ovale in cui sono racchiuse le figurazioni di Maglioli pare un adeguato e raffinato compromesso tra le due modalità di presentazione.

È opportuno però a questo punto soffermarsi anche sulla natura degli archetipi. Le gemme antiche inedite conservate nelle collezioni del Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona (in seguito MATR), per le cui vicende si veda da ultimo Tassinari, Magni 2023, offrono anche per questo soggetto un ricchissimo repertorio. Esse coprono infatti le varie declinazioni del tema, come elencate proprio da Lapatin e Weiß: uomini-insetto (MATR inv. 27456), animali antropomorfizzati impegnati in varie attività (MATR inv. 27914: topo-auriga); uccelli fantastici che ibridano parti anatomiche di esseri differenti (MATR inv. 27424-27433, 28061-28062), combinazioni di maschere e teste animali (maschere del corteggio dionisiaco: MATR inv. 27441, 27445, 27453-27454; con aquile, elefanti: MATR inv. 27451; con cinghiali: MATR inv. 27446-27448), elmi, teste di divinità e di eroi "arcimboldeschi" (elmi: MATR inv. 27450-27451; Eracle: MATR inv. 27434-27438; Minerva: MATR inv. 27439-27445).

Un'analisi esaustiva richiederebbe molto spazio: basti qui ricordare che le gemme in vetro conservate a Verona si inseriscono nelle serie ben note e attestate nelle collezioni storiche (Monaco, Berlino, Gottinga, Ginevra...), mentre gli intagli in pietra dura si distinguono nella loro varietà e originalità. Occorrerà tornare in altra sede sui bei crisoprasi con maschere di satiro e Minerva (come MATR inv. 27439); qui ad attirare l'attenzione è invece un interessante diaspro rosso, con una bella combinazione di volti umani e animali (MATR inv. 27452: pietra a sezione troncoconica, incisa sulla superficie più ampia).

Lo stile della gemma, delineata a grandi solchi di punta semitonda e rifinita a tratti paralleli con dischi sottili, è accostabile a quello delle teste e dei ritratti in diaspro di età antonina da Aquileia (Bianchi 1989, 217-220) e si ritrova in esemplari diffusi in varie parti dell'Impero (Gal-

lia, Britannia, *limes* danubiano) lungo le coste del Mar Nero e in Oriente (Gadara, in Giordania) (Zwierlein-Diehl 1991, 12: *Flachperlstyl*).

L'aspetto più interessante risiede nella figurazione, che ricorre in modo analogo su almeno una dozzina di intagli, per lo più diaspri (tra cui Henig 1984, 245, fig. 1d; Zwierlein Diehl 1991, 201, tav. 73, nn. 2101-2102, con ulteriori confronti; Lapatin 2011, 89, pl. 7).

Una gemma di questa serie era nella collezione di Abraham van Goorle (Gorlaeus 1601, n. 46; Lapatin 2011, 92, pl. 22), acquistata alla sua morte dal principe di Galles Enrico ed ereditata infine da Carlo I Stuart: ne abbiamo l'impronta in ceralacca ad opera di Elias Ashmole, che inventariò la raccolta nel 1660, prima che se ne perdessero le tracce nel grande incendio del Whitehall (1698) (L'intricata vicenda si può leggere in Henig 2007; la gemma corrisponde ad *Appendix* II, 273, 276, n. 47). L'intaglio già di Goorle venne citato più volte, tra gli altri, dal poliedrico intellettuale *engagé* milanese Luigi Bossi nella sua *Spiegazione di una raccolta di gemme:* l'autore lo porta a confronto di un ulteriore diaspro rosso (Bossi 1795, 242-267, tav. II, n. 21: "complesso di maschere con fiaccola"), ancor più simile alla gemma veronese, che a questo punto occorre descrivere.

La descrizione però pone una ulteriore questione: raccontare l'intaglio o la sua impressione? Un paio di cretule, impressioni di gemme in argilla destinate a sigillare documenti e provenienti dal complesso del *Nomophylakion* di Cirene, datate agli inizi del II secolo d.C., confermano un uso sigillare anche per questa specifica iconografia (Maddoli 1963-64, 126-127, nn. 905-906). Tuttavia proprio queste cretule mostrano nella figurazione un orientamento speculare rispetto all'intaglio di Verona, che conviene descrivere pertanto direttamente.

Inizieremo con il volto giovanile di profilo verso sinistra (A). Privo com'è di orecchie e delimitato da una vistosa cordonatura delle chiome, potrebbe definirsi una maschera; l'occhio però è precisamente segnato, con accenno di pupilla. Lo contraddistingue il ciuffo sulla fronte; linee orizzontali ottenute da dischi segnano il profilo del volto e rafforzano il mento (forse a suggerire un accenno di barba). Di fronte, a sinistra, è un *lagobolon*, il bastone del cacciatore che recano i satiri e che, in assenza di altri elementi identificativi contribuisce all'identificazione del giovane proprio come un satiro. Ruotando la gemma di 90 gradi in senso orario (B), diviene leggibile un volto maschile maturo e barbato; la chioma è rappresentata dalla cordonatura che costituisce anche l'elemento divisorio dal volto-maschera giovanile. Anche in questo caso è evidente come tratto stilistico distintivo il grande occhio con la pupilla in vista.

Per leggere un terzo volto occorre ruotare l'intaglio di altri 180 gradi (C): si evidenzia così la maschera di un anziano, con ampia stempiatura, un naso evidente e il mento prominente: tratti silenici. Il mento e la sommità del capo sono sottolineati da una coppia di linee parallele, che isolano il volto dal ciuffo di capelli sulla fronte del giovane satiro. Nell'intaglio ora all'Ashmolean Museum (Henig 1984, 245, fig. 1d), analoghe linee parallele corrispondono alle corna di un satiro; qui potrebbero analogamente ritenersi le corna del giovane descritto per primo.

La sequenza dei tre volti introduce al primo livello simbolico: la rappresentazione di tre età della vita differenti, tema di cui trattano tra gli altri Varrone e Censorino (Varro *Ant.* RH XIV fr. 4 Mirsch = Cens. *nat.* 14, 2-6). Tale interpretazione piaceva anche a Luigi Bossi, che a proposito dell'iconografia si chiedeva: "Sarebbero mai espresse in questa pietra le tre età dell'uomo?" (Bossi 1795, 243). I volti del satiro e del sileno e il *lagobolon*, elementi di chiara impronta dionisiaca, si inseriscono poi nel filone tematico più prolifico della glittica antica. Che fosse vera devozione e sincera adesione ai misteri di Dioniso, oppure semplice interesse e apprezzamento per le gradevoli immagini riportate sulle gemme, è indubbio che questi soggetti siano tra i più diffusi sia tra i materiali di scavo che tra quelli da collezione (Toso 2007, 193-206). Resta sullo sfondo il richiamo al mondo del dramma teatrale, non essendovi quelle precise caratterizzazioni delle maschere che compaiono in altre serie glittiche.

Per procedere oltre nella lettura della gemma occorre riportare la pietra nella prima posizione in cui la si è osservata (A). La lunga diagonale data dal rotolo delle chiome del giovane satiro e della barba dell'adulto si trasforma ora nella proboscide di un elefante, sollevata e ricurva all'indietro; la testa dell'animale è solo intuibile, ma corrisponde alla parte superiore del capo del vecchio sileno; una linea orizzontale superiore e un tratto dei baffi dell'adulto stanno a indicare le zanne dell'animale. Ritroviamo quest'ultimo dettaglio nella già citata gemma oggetto della *Spiegazione* di Luigi Bossi: "La seconda testa descritta ha anche una spezie di mustacchio, che scende per di sopra alla bocca, e va a finire sotto il mento parallela alla prominenza del corno, o tromba sopraccennata [è la proboscide]" (Bossi 1795, 243). La proboscide stringe una fronda di palma, laddove talvolta troviamo una fiaccola (ad esempio, Henig, Whiting 1987, 31, n. 309: una sarda da Gadara, in Giordania). Va detto infine che in una nelle acqueforti di Maglioli da cui si è preso spunto è raffigurata una lunga treccia che si diparte da un volto maschile: potrebbe trattarsi pertanto dell'incomprensione o della reinterpretazione della proboscide elefantina dell'archetipo.

L'elefante è un animale che compare con una certa frequenza nelle gemme "composite" di età imperiale, spesso con la semplice testa o con la sola proboscide. Martin Henig ha dato risalto alle figurazioni paradossali che lo vedono protagonista, come la conchiglia-utero che lo "partorisce" (MATR inv. 27372; Sagiv 2018, 126, fig. 51) o la quadriga dei topi che trascinano il pachiderma (Henig 1984, 245, fig. 1, b).

Degli elefanti, *animalia coelestia* secondo una nota iscrizione di età severiana, gli antichi, come ricorda Plinio (*NH* 8, 1-34), ammiravano l'onestà, il senso di giustizia, la pudicizia, la longevità: ne lodavano la devozione verso il sole e gli astri. Valori positivi come la solidarietà e la generosità, rinvenuti nei comportamenti sociali che anche oggi interessano etologi e profani, adeguatamente antropomorfizzati, travalicano l'evo antico: così l'animale diviene immagine di Cristo che si sacrifica per i suoi (Calò 2015, 44-47). Il richiamo all'elefante arricchisce e completa le letture della gemma sopra proposte. Coerentemente con l'esplicito richiamo al mondo dionisiaco dato dal *lagobolon* e dai volti-maschera, l'elefante celebra il trionfo di Bacco di ritorno dall'India agitando il ramo di palma stretto dalla proboscide. Per il devoto, il trionfo

sull'India prefigura la vittoria sulla morte. In tal modo, la "quarta età" simboleggiata dall'elefante suona come il trionfo della luce sull'oscurità, dell'*aeternitas* sullo scorrere del tempo, rappresentato dal susseguirsi delle età nei tre volti.

Mi sembrano meno probabili altre possibili letture interpretative, che mi limito ad accennare. L'associazione dell'elefante a Cesare, il cui nome sarebbe derivato da un antenato uccisore di elefanti ("Caesarem vel ab elephanto, qui lingua Maurorum *caesai* dicitur, in proelio caeso eum, qui primus sic appellatus est, doctissimi viri et eruditissimi putant dictum": *Hist. Aug. Aelius* 2 3) perdura nell'uso dei pachidermi nei cortei imperiali (Purpura 2015, 244-245). L'elefante potrebbe dunque in tal caso intendersi come distintivo di un successo politico o bellico, oppure segno di vicinanza al Cesare di turno. Tuttavia, una interpretazione delle iconografie composite glittiche in chiave politica pare adeguata nella travagliata età di passaggio tra Repubblica e Impero, ma non sembra adattarsi al mutato clima della media età imperiale, alla quale appartiene, se non per l'ideazione, certamente per produzione questo esemplare.

È possibile compiere infine un'ultima rotazione della gemma di 90 gradi in senso antiorario (C), valorizzando ancora una volta il sileno: a questo punto (con un po' di immaginazione, occorre ammetterlo...) possiamo cogliere forse i tratti di un ulteriore animale. I tre solchi circolari sulla fronte calva del sileno e il ciuffo rovesciato del giovane satiro sotto il mento della maschera potrebbero richiamare cresta e bargigli di un gallo, trasformando nell'uccello il volto umano, come accade ad esempio in una gemma vitrea veronese (MATR inv. 27457).

Il gallo è infatti un animale molto frequente nelle gemme "composite": fornisce il corpo all'*hippalektryon*, la chimera per eccellenza (Sagiv 2018, 144-145), cavalcatura per topi ed amorini; si presta ad attività caricaturali delle attività umane dal probabile significato simbolico (Sagiv 2018, 109-112).

Al pari dell'elefante, il gallo, sacro a Priapo, ad Hermes, ad Asclepio, si riveste di numerosi significati anche contrastanti, che giungono fino a noi anche attraverso la cultura popolare. Già presso i Greci rappresenta la sessualità maschile, non tanto legata alla fecondità, quanto al successo seduttivo (Mastrocinque 2016, 216-219): vi alludono forse le gemme che raffigurano topi catturati dal gallo, o i galletti imbrigliati dal topo (laddove il ratto pare associabile alla sessualità riproduttiva femminile: Magni, Tassinari 2018, in part. 91-93). Al tempo stesso l'animale è legato al sorgere del sole, del quale è precursore, valore che manterrà anche in chiave cristiana come simbolo di resurrezione.

Nella nostra gemma, il gallo si pone nei confronti dell'elefante sia in maniera oppositiva, esprimendo l'esuberanza sessuale in opposizione alla castità del pachiderma, sia in analogia, per il rapporto positivo con il sole e con la luce di cui entrambi sono portatori (l'elefante con la sua proboscide spesso brandisce la fiaccola: Henig 1984, 246).

In un citatissimo passo delle *Quaestiones Conviviales* di Plutarco (5, 7 3), durante un banchetto si avvia una discussione sul malocchio e gli iettatori invidiosi. Alcuni commensali sono scettici e scherzano ma Metrio Floro, il padrone di casa, ci crede proprio! Interpellato, Plu-

tarco, che è tra gli invitati, illustra i meccanismi della fascinazione e spiega che gli amuleti (*probaskania*) che proteggono dalle fatture funzionano anche contro l'invidia; infatti lo sguardo degli invidiosi viene distratto dalle immagini strane (*atopia*), e così non si fissa a lungo sulle malcapitate vittime. E con questo consiglio dichiara di ricompensare il suo ospite.

Per qualche minuto il nostro sguardo è stato impegnato nella lettura e nella decrittazione di questa complessa figurazione; in tal modo, la gemma ha messo in atto nei nostri confronti la medesima strategia che impiegava contro lo sguardo maligno degli invidiosi, a difesa del suo antico possessore, mentre al tempo stesso gli prometteva lunga vita e serenità.

Non abbiamo nessun dato su chi indossasse questa gemma alle soglie dell'"età dell'angoscia" antica: possiamo immaginarlo celebrare la festa bacchica della vita, rappresentata nella sequenza delle maschere del giovane, dell'adulto e del vecchio e completata dal trionfo dell'eternità simboleggiato dall'elefante.

Ringrazio la Dott.ssa Margherita Bolla, curatore del Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona, per avere con la consueta attenzione e disponibilità predisposto la pubblicazione delle gemme inedite citate nel presente articolo e la fotografia dell'intaglio MATR inv. 27452, proprietà del Museo, scattata da Giorgio Fogliata (2011-2012). Un grazie inoltre alla Dott.ssa Cristina d'Adda, Biblioteca Archeologica e Numismatica del Comune di Milano, per le facilitazioni alla consultazione dei volumi di glittica della Biblioteca.

Riferimenti bibliografici

Agostini 1657-69
L. Agostini, *Le gemme antiche figurate di Leonardo Agostini senese*, Roma 1657-69.

Aikema, Checa Cremades, Salsi 2022
B. Aikema, F. Checa Cremades, C. Salsi, *Bosch e un altro Rinascimento, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 9 novembre 2022 - 12 marzo 2023)*, Milano 2022.

Bianchi 1989
C. Bianchi, *Un gruppo di diaspri rossi aquileiesi di età antonina con teste femminili*, "Aquileia Nostra" 60, 1989, coll. 209-222.

Bossi 1795
L. Bossi, *Spiegazione di una raccolta di gemme*, Milano 1795.

Calò 2015
F. Calò, *L'elefante imperiale tra Bisanzio e l'Occidente: un'iconografia anti-bizantina nella Cattedrale di Trani*, "Porphyra" 23, anno XII, 2015, 86-37.

De Paoli 2017
M. De Paoli, *Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani. Un paradigma efficace*, "La Rivista di Engramma" n. 150 (ottobre 2017).

Gorlaeus 1601
A. Gorlaeus, *Dactyliotheca seu annulorum sigillarium… promptuarium*, Delft 1601.

Lapatin 2011
K. Lapatin, *Grylloi*, in C. Entwistle, N. Adams (eds), *'Gems of Heaven'. Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c.AD 200-600* (British Museum Research Publication, n. 177), London 2011, 88-98.

Henig 1984
M. Henig, *The elephant and the sea-shell*, "Oxford Journal of Archaeology", July, III.2, 1984, 243-247.

Henig 2007
M. Henig, *Gems from the Collection of Henry, Prince of Wales, and Charles I*, in K. Aschengreen Piacenti, J. Boardman, *Modern Gems and Jewels in the Collection of Her Majesty the Queen* (Royal Collection Trust 2007), 269-281.

Henig, Whiting 1987
M. Henig, M. Whiting, *Engraved Gems from Gadara in Jordan: The Sa'd Collection of Intaglios and Cameos*, Oxford University Committee for Archaeology, Oxford 1987.

Maddoli 1963-64
G. Maddoli, *Le cretule del Nomophylakion di Cirene*, "Annali della Scuola Archeologica di Atene", 41-42, 1963-64, 39-145.

Magni, Tassinari 2018
A. Magni, G. Tassinari, *Mures in gemmis. Iconografia ed iconologia del topo nella glittica romana*, in S. Perea, J. Tomas (eds), *Glyptós. Gemas y camafeos greco-romanos: Arte, mitologías, creencias* (Thema Mundi 10), Madrid-Salamanca 2018, 83-121.

Mastrocinque 2016
A. Mastrocinque, *Birds and Love in Greek and Roman Religion*, in P.A. Johnston, A. Mastrocinque, S. Papaioannou (eds), *Animals in Greek and Roman Religion and Myth*, Proceedings of the Symposium Grumentinum, Grumento Nova (Potenza) 5-7 June 2013, Cambridge 2016, 213-226.

Purpura 2015
G. Purpura, *Cesare, Il trionfo e l'elefante*, "Bullettino dell'Istituto di Diritto Romano «Vittorio Scialoia»", Quarta Serie, vol. V (CIX), 2015, 225-246.

Sagiv 2018
I. Sagiv, *Representations of Animals on Greek and Roman Engraved Gems: Meanings and interpretations*, Archaeopress, Oxford 2018.

Tassinari, Magni 2023
G. Tassinari, A. Magni, *Giacomo Verità collector of coins and gems*, in Stefan Krmnicek and Hadrien Rambach (eds), *The Numismatic World in the Long Nineteenth Century – vol. 2: Institutions and Individuals*, (Studies in Cultural History), London and New York 2023.

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

Weiß 2017
C. Weiß, Non grylloi, baskania sunt. *On the significance of so-called grylloi/grilli or grylli in Greek and Roman glyptics*, in B. van den Bercken, V. Baan (eds), *Engraved gems. From antiquity to the present* (Papers on Archaeology of the Leiden Museum of Antiquities 14), Leiden 2017, 145-153.

Zwierlein-Diehl 1991
E. Zwierlein-Diehl, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien. Band III. Die Gemmen der späteren römischen Kaiserzeit, Teil 2: Masken, Masken-Kombinationen, Phantasie und Märchentiere, Gemmen mit Inschriften, Christliche Gemmen, Magische Gemmen, Sasanidische Siegel, Rundplastik aus Edelstein und verwandten Material, Kameen*, München 1991.

English abstract

The contribution focuses on an engraved gem of the Roman Imperial Age, which is now kept in the Museo Archeologico al Teatro Romano of Verona. The red jasper belongs to the so-called *grylloi* or *baskania* group: it depicts a composition of masks of the Dionysian *thiasos* with an elephant's trunk. The text provides a detailed reading of the iconography, presents some comparisons and offers an interpretation of the *intaglio*, which had a protective function against the evil eye as well as an auspicious purpose for the owner.

keywords | gryllos; engraved gem; elephant; Dionysiac thiasos; Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona.

Vers une Architecture. Cento anni di un libro-manifesto

Michela Maguolo







Vers une Architecture, da sinistra verso destra: pagina pubblicitaria in "L'Esprit Nouveau" 18 (1923); copertina della seconda edizione, 1924; copertina dell'edizione del 1958, con sovracoperta elaborata da Le Corbusier.

"Ce livre est implacable. Il ne resemble à aucun autre"

Cento anni fa usciva *Vers une Architecture*, il libro destinato a diventare l'opera più famosa di Le Corbusier. Viene promosso con una lunga perorazione sulle prime pagine, quelle riservate alla pubblicità, del numero 18 di "L'Esprit Nouveau", la rivista che aveva ospitato gli articoli confluiti nel volume. Pagine spesso trascurate ma che possono riservare interessanti spunti di analisi.

> "Vers une Architecture", perché l'architettura è testimonianza dei tempi per eccellenza; è una risultante: strumento, qualità dello spirito. Stiamo uscendo da un periodo particolare della storia dell'umanità; siamo nel mezzo della formazione di una nuova era. Gli strumenti moderni, frutto di una produzione scientifica straordinariamente feconda e coraggiosa, sono un fatto nuovo, un evento nuovo al di fuori della tradizione. Lo spirito moderno si sta affermando; dopo cento anni di dibattiti rivoluzionari sta assumendo la forza di una regola. Gli strumenti e lo spirito moderni si stanno avvicinando al punto di fusione; sta iniziando un grande periodo di architettura. Stiamo andando verso un'architettura.
>
> Questo libro si fonda sul fare umano, costante, e cerca di riaffermare le basi profondamente stabili del sentire umano. Esamina la produzione moderna, mettendo in luce le opere decisive

dell'industria, e formula le leggi che regolano l'attività contemporanea; mostra gli strumenti che sono nelle nostre mani e che forniscono alle nostre iniziative mezzi immensi.

Un ciclo dell'architettura ha inizio; il senso architettonico agisce su tutta la produzione industriale: le tradizioni vengono stravolte dal calcolo e dalla portata di un nuovo programma. Lo spirito dell'architettura soffia sulle opere d'arte. La pittura e la scultura hanno subito uno shock e sono profondamente sconvolte; queste arti vanno con certezza verso una riforma nello spirito dell'architettura.

Più brutalmente, la vita sociale sconvolta dalla macchina richiede l'avvento di un tempo architettonico. Le persone non hanno più un luogo dove vivere, e se possiedono un alloggio, questo non è decente; si è voltata pagina, la vecchia abitazione non va più bene. La casa è anche la città. Le vecchie città appassiscono e vengono bruciate da una nuova vita, una nuova linfa che farà crollare la loro struttura fatiscente; c'è una crisi che pone violentemente la questione dell'esistere o del morire.

Questo libro non è destinato ai soli professionisti. È stato pensato piuttosto per il grande pubblico. I professionisti dell'architettura sono paralizzati dai codici secolari che impongono un ordine al loro lavoro. La salvezza non verrà dai professionisti: l'idea imperativa, il programma, verrà dalle masse, che gradualmente formuleranno le loro richieste e manifesteranno il loro nuovo senso dell'architettura: la domanda imporrà l'offerta. Il senso dell'architettura nasce dalle contingenze, non viene decretato sotto le cupole degli istituti conservatori.

Per comprendere ciò che è già emerso, ciò che emergerà dall'incontro tra gli strumenti moderni e le esigenze attuali delle masse, non era necessario un investigatore dallo spirito timoroso, un sostenitore di sterili adattamenti, che crede nella virtù delle concessioni e si accoda timidamente all'inevitabile. Non è nella carcassa di una berlina, né nel telaio di una diligenza che si devono cercare le linee di un'automobile o gli elementi costitutivi di un aeroplano.

Questo libro è implacabile. Non assomiglia a nessun altro. È una specie di verbale dell'ufficiale giudiziario; i suoi capitoli e le sue immagini sono altrettante intimazioni dalle conseguenze ineluttabili.

Il suo autore, il più vibrante, il più vivace dei teorici interessati al problema di un nuovo spirito dell'architettura, è anche e soprattutto un ingegnere, un architetto, il più originale degli architetti, il primo a mostrare con onestà, non solo con le testimonianze prodotte da questo libro ma con celebri progetti di case e città moderne – in via di realizzazione – quale architettura le masse sono destinate a reclamare, nel loro proprio interesse.

Questo libro trae la sua eloquenza da mezzi nuovi; le sue magnifiche illustrazioni svolgono un discorso parallelo e potente accanto al testo. Questa nuova concezione del libro, grazie al linguaggio esplicito e rivelatore delle illustrazioni, permette all'autore di evitare frasi fatte, descrizioni impotenti. I fatti esplodono davanti agli occhi del lettore attraverso la forza delle immagini; il testo del libro non è altro che il filo conduttore teso da una mente desiderosa di chiarezza attraverso il magnifico tumulto di un'epoca la cui storia comincia a iscriversi nella grandezza del calcolo, nella modestia e nella temerarietà della scienza, nel lirismo di un secolo che avanza di fronte a cento secoli passati.

Un bel volume in ottavo "raisin" (16x25), 244 pagine illustrate da 204 incisioni e disegni. Prezzo: 20 franchi. In vendita alla libreria Jean Budry et Cie, 3, rue de Cherche-Midi, Paris ("L'Esprit Nouveau", n. 18, 1923).

Il giornale viene fondato da Charles Edouard Jeanneret insieme all'amico pittore Amédée Ozenfant e al poeta Paul Dermée nel 1920. Già nel primo numero compare uno dei capitoli: *Trois rappels à MM. les Architectes*, a firma Le Corbusier-Saugnier, gli pseudonimi che Jeanneret e Ozenfant usano quando si occupano di architettura. Quel primo articolo tratta del volume come uno dei tre elementi di cui si compone l'architettura. Segue, nel numero 2, la seconda parte dei *Trois rappels* sulla superficie; nel numero 4 la terza parte dei *Trois rappels* sulla pianta; nel numero 5 *Les Tracés Régulateurs*. Nei numeri 8, 9 e 10, il trittico sui mezzi di locomozione: *Des Yeux qui ne voient pas. Les Paquebots*, *Les Avions*, *Les Autos*. Nel numero doppio 11-12 esce *Esthétique de l'ingénieur. Architecture*; nel 13 *Les Maisons en Série*; *La leçon de Rome* nel 14; *L'Illusion des Plans* nel 15; infine *Pure Création de l'Esprit* nel 16.

La struttura del libro non segue strettamente la sequenza cronologica degli articoli – *Esthétique de l'ingénieur* diventa il capitolo introduttivo, *Maisons en série* l'ultimo – e inedito è il capitolo conclusivo, *Architecture ou Révolution,* che avrebbe dovuto dare il titolo al libro, cambiato all'ultimo momento.

Anche il libro, come tutti gli articoli, ha per autori Le Corbusier e Saugnier, ma dalla seconda edizione il *nom de plume* di Ozenfant scompare, e il libro diventa la pubblicazione più famosa di Le Corbusier. Con disappunto di Ozenfant, naturalmente; il quale forse non si è accorto che già nella descrizione promozionale del libro si parla di un solo autore. Comunque, non esiterà a recensire il libro sulle pagine di "L'Esprit Nouveau", nel numero successivo a quello in cui compare l'annuncio pubblicitario, lodando la capacità di Le Corbusier di tenere insieme meccanica e arte pura, macchine per abitare e creazioni poetiche. La rottura tra i due avverrà qualche anno dopo.

Preceduto da una pagina dove campeggiano la foto della copertina del libro e lo slogan "Ce livre est implacable. Il ne ressemble à aucun autre" – slogan che sarà utilizzato per pubblicizzare il libro in altre riviste – l'annuncio pubblicitario sintetizza con precisione gli obiettivi del libro: fornire regole, strumenti ed esempi dell'architettura, manifestazione più avanzata dello spirito nuovo. Avverte quindi che il pubblico cui si rivolge è la massa e non i soli architetti. Paralizzati da regole centenarie, questi non sono in grado di cogliere lo spirito della modernità, mentre le masse, spinte dal bisogno di nuove abitazioni e nuovi luoghi in cui vivere indicheranno i caratteri della nuova architettura. Enfatizza infine l'intento destabilizzante del libro, spiegandone l'inedito dispositivo comunicativo. La giustapposizione di testi laconici, perentori – da verbale dell'ufficiale giudiziario – e immagini spiazzanti provoca una reazione potente – "i fatti esplodono davanti agli occhi del lettore"– cui nessuno potrà restare indifferente, destinata perciò a mutare la visione del mondo. Nessun cenno al fatto che i materiali di cui il libro è composto provengono da "L'Esprit Nouveau", ma forse l'immagine di copertina del libro fornisce al lettore attento e fedele della rivista un indizio al riguardo: si tratta di uno dei ponti

dell'Aquitania, il transatlantico mostrato nell'articolo sulle grandi navi. Invece, si mette in risalto, con toni iperbolici, l'autore, di cui non viene fatto il nome, ma che dalla descrizione, lo stesso perspicace lettore non potrà non identificare Le Corbusier: il più vibrante e vivace dei teorici, il più originale degli architetti. Anche il più modesto.

Il libro più noto e discusso. Edizioni, traduzioni, autopsie

La seconda edizione di *Vers une Architecture* esce a meno di un anno di distanza dalla prima, insieme ad altri due libri, *Urbanisme* e *Art décoratif d'aujourd'hui*, le "ali destra e sinistra" di *Vers une Architecture*, che registrano l'ampliamento del campo di riflessione, l'apertura di brecce, la comparsa di nuove vedute, come si legge nella prefazione del 1924 (Le Corbusier 1924). Il libro sta facendo scalpore, come la pubblicità aveva previsto. Parla di volumi, superfici e piante, di tracciati regolatori; confronta le regole eterne dell'architettura classica con quelle dei silos e degli edifici industriali; affianca il Partenone a un'automobile Delage Grand Sport del 1921 – tra l'altro pubblicizzata sulle pagine di "L'Esprit Nouveau": la reazione tra le immagini risulta così amplificata e maggiormente provocatoria. La prima immagine che si incontra è il ponte di Garabit di Eiffel, enorme viadotto a struttura reticolare che contrappone la sua totale artificiosità alla natura del paesaggio montano che attraversa. L'ultima è la foto di una pipa, innocuo oggetto domestico essenziale nella forma affusolata, spesso riprodotto, proprio per queste sue caratteristiche, nei quadri cubisti e poi in quelli puristi. Per esempio in una sua (di Jeanneret) *Nature morte* pubblicata nel numero 11-12 di "L'Esprit Nouveau". Un oggetto innocuo, ma *à réaction poétique*.

La struttura del libro non è lineare, sequenziale, i capitoli non si susseguono in modo logico, la scrittura ha un ritmo sincopato, le frasi sono spesso slegate, le affermazioni apodittiche. La conclusione è spiazzante: si dichiara che l'architettura è il mezzo per evitare la rivoluzione:

> La società desidera violentemente una cosa che potrà ottenere o non ottenere. Tutto qui; tutto dipende dall'impegno che si metterà e dall'attenzione che si presterà a questi sintomi allarmanti. Architettura o rivoluzione. Si può evitare la rivoluzione (Le Corbusier 1923).

E forse tornare a fumare la pipa.

Una successiva edizione, dopo numerose ristampe, esce nel 1928, a ridosso della bocciatura al concorso per il Palazzo delle Nazioni di Ginevra e la prefazione che la accompagna denuncia l'atteggiamento retrogrado della commissione giudicatrice e investe *Vers une Architecture* del ruolo di strumento per proseguire la battaglia per l'architettura moderna, contro la mentalità Beaux-Arts: "Dopo la traduzione tedesca, inglese e americana, questo libro-manifesto, scrive Le Corbusier, riprende la guida e continua il suo lavoro" (Le Corbusier 1928).

Il libro viene tradotto molto presto. La prima versione in altra lingua è quella tedesca, *Kommende Baukunst*, uscita nel 1926, a cura di Hans Hildebrandt. Nella premessa, lo storico dell'arte spiega la rapidità con cui si è voluto rendere disponibile il testo in tedesco con l'urgenza di aprire un dibattito sui cambiamenti che le nuove tecniche e i nuovi materiali, insieme

ai rivolgimenti sociali, stanno determinando. L'architettura ha una capacità disinnescante rispetto ai problemi che si addensano all'orizzonte:

> L'arte di costruire è chiamata a contribuire a plasmare il nuovo ordine chiarificatore, a trasformare la rivoluzione minacciosa in un'evoluzione benefica, sostenuta dai nuovi mezzi di espressione acquisiti (Hildebrandt 1926, VI).

E sebbene la discussione su questi temi sia ben presente in tutta Europa, solo Le Corbusier ci ha scritto un libro:

> Poiché l'autore, nato nella Svizzera francese ma che ha trascorso parte dei suoi studi in Germania e in Austria, ha scritto il suo libro in francese, una traduzione in tedesco è sembrata una necessità impellente per rendere quest'opera fondamentale accessibile a un pubblico più ampio possibile, per suscitare un proficuo dibattito di opinioni (Hildebrandt 1926, VII-VIII).

Con opportuno tempismo, il libro esce in Germania durante l'organizzazione della mostra del Werkbund a Stoccarda (inaugurata nel 1927), che diventerà nota con l'appellativo di *Weissenhofsiedlung*, per la quale Le Corbusier è chiamato a progettare ben due edifici.

L'autore della traduzione inglese uscita nel 1927, l'architetto e curatore editoriale Frederick Etchells, nella sua introduzione rassicura i lettori sulla serietà del libro e del suo autore, il quale, spiega, "non è un fauve, un rivoluzionario, ma un pensatore sobrio e lucido che trae ispirazione da una forte e accanita austerità".

> Il libro è la cosa più valida finora apparsa, anche solo perché induce noi architetti e la gente comune a fare un bilancio, cercare di capire in quale direzione stiamo andando e prendere consapevolezza in modo anche confuso degli strani percorsi che probabilmente dovremo seguire, che ci piaccia o no (Etchells 1927, VIII).

Ma la direzione che Etchells propone è verso un'architettura "nuova", come il titolo da lui scelto, *Towards a New Architecture*, annuncia. Quando, invece, l'architettura alla quale Le Corbusier guarda è priva di aggettivi: un'architettura *tout court*, unica, di fronte alla molteplicità degli stili, perché fondata su principi razionali, e senza tempo, come la regola aurea che la governa.

Se questo è l'errore più macroscopico che Etchells compie, non trascurabile è anche la traduzione di "volume" con "mass", che dimostra come il traduttore ignori l'orizzonte eminentemente geometrico all'interno del quale Le Corbusier colloca le sue architetture. "L'architettura, recita una delle più note formule di Le Corbusier, è il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi assemblati sotto la luce". Sono volumi, non masse, i silos cilindrici come le architetture romane: la piramide di Caio Cestio, il Colosseo, l'arco di Costantino, raffigurati sulle pagine del libro.

Solo nel 2007, una nuova traduzione inglese ha restituito a *Vers une Architecture* il titolo e il significato di termini e concetti. Promosso dalla Getty Foundation, *Toward an Architecture* è

uscito nella nuova versione di John Goodman, in un volume curato da Jean-Louis Cohen (Cohen 2007).

Ristampe, nuove edizioni, traduzioni favoriscono la diffusione del libro, che presto viene riconosciuto come uno dei capisaldi dell'architettura moderna, dalla critica come dalla storiografia. Al libro è assegnato un ruolo nella affermazione della nuova architettura fin dai primi tentativi di costruirne una genealogia, di individuare e selezionare personaggi e opere che scandiscono uno sviluppo storico, e non tratteggiano un semplice panorama. Già Gustav Adolf Platz in quello che è il primo sforzo di inquadrare in una prospettiva storica l'architettura contemporanea, *Die Baukunst der Neuesten Zeit* (Berlin 1927), si sofferma per alcuni paragrafi a illustrare *Vers une Architecture*: ne ripercorre la struttura, i temi, riconosce la novità delle teorie esposte sull'arte del costruire; è colpito dall'eco che il libro ha avuto: "non esiste un libro in tutta la letteratura architettonica che abbia ottenuto un effetto così forte con poche frasi incisive e commenti pungenti" (Platz 1927, 100).

Gli fa eco, due anni dopo, dagli Stati Uniti, Henry-Russell Hitchcock il quale, nello scritto che accompagna la mostra al MoMA, *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, affianca *Vers une Architecture* alla casa che Le Corbusier ha costruito nel 1922 sul lago di Ginevra. Definisce la villa il primo manifesto della nuova architettura lecorbuseriana e sostiene che il libro "resta probabilmente il documento più discusso prodotto dai Nuovi Pionieri e sicuramente il più conosciuto" (Hitchcock [1929] 1996, 166).

Ancora, Sigfried Giedion, in *Space time and architecture* (1941) attribuisce al libro lo stesso peso delle opere di architettura, riconoscendone pari importanza e capacità di influenzare la cultura e il pensiero architettonico del suo tempo. Sottolinea la capacità analitica e sintetica di Le Corbusier, nel ricondurre problemi complessi a principi fondamentali e veicolarli attraverso "formule di chiarezza lapidaria":

> I primi tre capitoli di *Vers une Architecture* (pubblicati originariamente nel "L'Esprit Nouveau", 1920) non possono essere trascurati in alcun studio sul nostro tempo. Indirizzando lo sguardo di "les yeux qui ne voient pas" verso la bellezza di "les autos, les avions, les paquebots, ha dato evidenza al ponte tra l'età presente e i suoi dimenticati precursori ottocenteschi (Giedion [1941] 1959, 528).

E Bruno Zevi intitola il suo primo libro scritto nel 1945 *Verso un'architettura organica*, dove l'aggettivo imprime una direzione ben definita alla strada che Le Corbusier aveva mostrato agli architetti e alla gente comune più di vent'anni prima. Non un cambio di direzione – per Zevi l'opera di Le Corbusier, come anche il razionalismo e il funzionalismo degli anni '20 e '30, sono parte necessaria dello sviluppo dell'architettura moderna – ma la precisazione di un percorso che prima era vago e aveva finito per perdersi perché chi lo aveva segnato non aveva seguito le tracce che pure erano presenti: quelle dell'organicismo, ovviamente (Cf. Zevi 1945).

La ricezione di *Vers une Architecture* in Italia è precoce e preceduta da recensioni ai primi articoli usciti su "L'Esprit Nouveau" di segno opposto da parte di Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini (Tamborrino 2003, Cohen 2007). Estratti dal libro escono nel volume dedicato a Le Corbusier da Giancarlo De Carlo nel 1945, e poi sulle pagine di "Domus" nel 1949, e su quelle di "L'Architettura: cronache e storia" nel 1965, l'anno della morte dell'architetto (Cf. Luppi 2012). Manca però un'edizione italiana completa del libro. Nel 1973 Pierluigi Nicolin e Pierluigi Cerri pongono rimedio a questo singolare vuoto, proponendo la traduzione di *Verso un'architettura* tratta dall'edizione del 1958. In questa nuova versione, voluta da Le Corbusier, le modifiche al testo sono minime, poche le immagini sostituite. Nell'occasione, Le Corbusier antepone all'impaginato originale una prefazione e applica alla copertina, sempre la stessa, una sovracoperta trasparente con disegni, retini scuri e scritte che occultano parzialmente l'immagine. E nella breve prefazione rivendica la libertà di spirito che ha sempre caratterizzato la sua opera: nel 1920 era bollato come un "volgare ingegnere", nel 1958 è accusato di essere un "architetto barocco" e se la prima etichetta poteva accettarla, la seconda è "atroce".

Nel presentare l'edizione italiana, Pierluigi Nicolin non fa menzione della strana dimenticanza da parte della pubblicistica d'architettura italiana, né motiva la tardiva edizione arrivata con mezzo secolo di ritardo. Sottolinea invece il carattere di trattato di architettura che il libro possiede, pur nella radicale alterità rispetto alla tradizione trattatistica: traccia un sistema architettonico completo, sebbene basato sull'invenzione personale, determina scopo e morale dell'architettura e nella sua normatività e sistematicità è ideologico. Assegnando all'architettura il compito di trasformare l'ambiente in cui l'uomo vive, di perseguire un equilibrio sociale (è Le Corbusier ad affermare che "l'equilibrio delle società è una questione di costruzione"), come accettazione dell'esistenza di classi sociali diverse – l'élite e le masse – Le Corbusier esprime un'ideologia estranea a quanto il razionalismo tedesco stava negli stessi anni sperimentando, in un orizzonte di socialdemocrazia (Nicolin 1973, XI). L'iniziativa di Cerri e Nicolin va forse ascritta alle iniziative di rilettura e revisione del Movimento Moderno che in quegli anni è al centro del dibattito architettonico in Italia e ha come importante esito, nello stesso 1973, la mostra che Aldo Rossi allestisce per la XV Triennale e il volume che l'accompagna, *Architettura razionale*, dove l'eredità del razionalismo è rintracciata in autori come Ludwig Hilberseimer, Adolf Behne, Hans Schmidt, quelli di cui, scrive Rossi, "riconosciamo oggi la validità per aver affrontato tutte le contraddizioni dell'architettura nel mondo borghese e nella prospettiva socialista" (Rossi 1973, 16). Di Le Corbusier, è la corrispondenza tra architettura e forme geometriche pure che interessa – e di questo tratta il frammento da *Vers une Architecture* citato, a didascalia del convento de la Tourette nelle pagine di *Architettura razionale* – sicuramente non il suo appoggio alla classe imprenditoriale, o il ruolo sociale antirivoluzionario che Le Corbusier rivendica per l'architettura.

Molti lettori di *Vers une Architecture* si sono peritati nello scrutare il libro, cercando di smontarne la struttura per comprendere meglio il dispositivo che Le Corbusier ha costruito e attivato. Sono stati evidenziati i ritocchi alle immagini, i cambiamenti nel testo nel passaggio

da “L’Esprit Nouveau” al libro e nelle doverse edizioni del libro. Una disamina di testi e immagini è stata eseguita da Reyner Banham il quale a quasi quarant’anni dall’uscita, procede a scomporre *Vers une Architecture*, all’interno della propria lettura dell’architettura contemporanea. In A*rchitecture in the first machine age* (1960), lo storico inglese analizza la struttura del libro, prende in esame capitoli quasi periodo per periodo, evidenzia nessi e contraddizioni, smonta assunti, valuta peso e significato di frasi e immagini. Per concludere che ciò che caratterizza il libro, che lo ha reso così popolare, è la dimostrazione che la nuova architettura è in grado di allacciarsi alla classicità, perché le sue regole sono le stesse di quelle della tradizione classica, assolute, senza tempo:

> È stata esattamente questa riscoperta dell’antico nel nuovo, questo giustificare il rivoluzioanrio attraverso il familiare, che ha assicurato al libro la sua enorme popolarità tra i lettori, e un’influenza, invitabilmente superficiale, che ha superato quella di ogni altro scritto di architettura pubblicato finora in questo secolo. Ha dato la possibilità a coloro che guardavano alle costruzioni indubbiamente rivoluzionarie del suo autore, di trovarvi giustificazione per i loro pregiudizi più radicati – non è un caso che la sua influenza sia stata maggiore dove la tradizione Beaux-Arts è più forte. Il suo grande successo, tuttavia, non ha solo avuto il sopravvento su opere più pensate e più autenticamente rivoluzionarie di altri autori, ma anche sottratto l’attenzione verso altri e più ragionati libri dello stesso Le Corbusier (Banham [1960] 1969, 246).

Più di recente, nel 2007, Jean-Louis Cohen, in occasione della nuova traduzione inglese, disseziona ulteriormente il libro, compie “l’autopsia della macchina per persuadere” come scrive nel suo saggio, analizzando titoli, frasi, termini e immagini per tracciare la trama di riferimenti, fonti, influssi, cercandone conferma nei documenti custoditi dalla Fondation Le Corbusier. Dimostra come il testo sia una vera e propria antologia di retorica, in cui si fa ampio uso di ripetizioni, ossimori, paradossi; come paradossali sono le manipolazioni che Le Corbusier esegue sulle immagini, cancellando colonne tortili, finestre, architravi modanati nell’interno di Santa Maria di Cosmedin, per enfatizzare l’essenzialità strutturale, eliminando il coronamento da un silos, per per ricondurlo a volume puro, ritagliando e proponendo a rovescio un’ala della sacrestia di San Pietro a Roma per costruire una pagina simmetrica.

Dalla mappa delle fonti cui Le Corbusier attinge per la preparazione degli articoli e poi del libro, pazientemente ricostruita dallo storico attraverso i documenti e la biblioteca di Le Corbusier e spogliando riviste del tempo, emerge una molteplicità di riferimenti culturali non solo francesi: se la giustapposizione di immagini estranee le une alle altre era già diffusa nelle pubblicazioni di Blaue Reiter e dell’architetto Paul Schultze-Naumburg, attinge a Choisy per le piante degli edifici, a Theodor Fischer per i tracciati regolatori, e ai cataloghi Alinari per le foto. Frasi ed espressioni derivano da Balzac come da Mallarmé, il procedere per aforismi, frasi sincopate, ossimori, ripetizioni, da Baudelaire e Ruskin, ma anche da Nietzsche, di cui Le Corbusier era attento lettore. Se ne ricava un Le Corbusier divoratore di libri, raccoglitore di fotografie e ritagli di giornale da cui attinge per mettere a reagire immagini con immagini e con parole. Conclude Cohen evidenziando la volontà di Le Corbusier di coniugare le due culture

in cui si è formato, la germanica e la latina, ma soprattutto la cultura industriale con quella classica:

> Vers une Architecture fu un tentativo di trascendere la frattura tra i valori dell'età industriale e quelli della cultura classica, frattura che solo un retorico abile qual era Le Corbusier poteva sanare. Soprattutto, l'impatto che ha avuto questo libro provocatorio è stato senza ombra di dubbio maggiore di quello esercitato dalle architetture, altrettanto dirompenti, del suo autore (Cohen 2007, 58).

Verso un'architettura?

Nel 2014, per la 14. Mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia, dedicata ai *Fundamentals* e a valutare il modo in cui il mondo ha assorbito la modernità inaugurata cento anni prima, è stato realizzato un modello in scala 1:1 della Maison Dom-Ino, progettata nel 1914 da le Corbusier. "L'immagine e i principi generali racchiusi nella Maison Dom-Ino", si legge nel catalogo della mostra, sono "riconoscibili – e fondamentali – in tutta l'architettura del XX secolo". Costruita in materiali del XXI secolo – legno composito – anziché acciaio e calcestruzzo, la struttura era smontabile per poter essere esposta nelle varie tappe della festa di compleanno lunga un anno organizzata dalla Architectural Association: "I principi dell'architettura moderna sono e restano un progetto per il mondo intero, per l'architettura, per le città e per le persone di ogni luogo" (Steele 2014, 184).

Dopo essere stata l'opera più celebre di Le Corbusier, uno tra i più influenti e discussi libri nella storia dell'architettura contemporanea, dopo essere stata sottoposta a critiche, disamine e a un'autopsia – che sembrerebbe dichiarare implicitamente il decesso del libro – forse, a cento anni dalla sua uscita, si potrebbe tentare di valutare se i principi racchiusi in *Vers une Architecture*, sono ancora un progetto per il mondo intero.

Articoli di Le Corbusier-Saugnier in "L'Esprit Nouveau"

Le Corbusier-Saugnier, *Trois rappels à MM. les Architectes*, "L'Esprit Nouveau" 1 (1920), 91-96.

Le Corbusier-Saugnier, *Trois rappels à MM. les Architectes. 2e article*, "L'Esprit Nouveau" 2 (1921), 195-199.

Le Corbusier-Saugnier, *Trois rappels à MM. les Architectes. 3e article*, "L'Esprit Nouveau" 4 (1921), 457-470.

Le Corbusier-Saugnier, *Les tracés regulateurs*, "L'Esprit Nouveau" 5 (1921), 563-572.

Le Corbusier-Saugnier, *Des yeux qui e voient pas… Les Paquebots*, "L'Esprit Nouveau" 8 (1921), 845-855.

Le Corbusier-Saugnier, *Des yeux qui e voient pas… II Les Avions*, "L'Esprit Nouveau" 9 (1921), 973-988.

Le Corbusier-Saugnier, *Des yeux qui e voient pas… III Les Avions*, "L'Esprit Nouveau" 10 (1921), 1139-1148.

Le Corbusier-Saugnier, *Esthétique de l'ingènieur Architecture*, "L'Esprit Nouveau" 11-12 (1922), 1328-1335.

Le Corbusier-Saugnier, *Les maisons en Série*, "L'Esprit Nouveau" 13 (1922), 1525-1542.

Le Corbusier-Saugnier, *La leçon de Rome*, "L'Esprit Nouveau" 14 (1922), 1591-1607.

Le Corbusier-Saugnier, *Architecture II. L'illusion des Plans*, "L'Esprit Nouveau" 15 (1922), 1767-1780.

Le Corbusier-Saugnier, *Architecture III. Pure Création de l'Esprit*, "L'Esprit Nouveau" 16 (1922), 1903-1920.

Riferimenti bibliografici

Banham [1960] 1967
R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London [1960] 1967.

Cohen 2007
J.-L. Cohen, *Introduction*, in Le Corbusier, *Toward an architecture*, tr. by J. Goodman, ed. by J.-L. Cohen, Los Angeles 2007, 1-80.

Etchells [1028] 1986
F. Etchells, *Introduction*, in *Towards a New Architecture* [London 1928] New York 1986, V-XVII.

Giedion [1941] 1959
S. Giedion, *Space,Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge Mass., [1941] 1959.

Hildebrandt 1926
H. Hildebrandt, *Vorwort des Übersetzers*, in Le Corbusier, *Kommende Baukunst*, Stuttgart 1926, VII-VIII.

Hitchcock [1929] 1993
H.R. Hitchcock, *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, New York [1929] 1993.

Le Corbusier 1923
Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris 1923.

Le Corbusier 1924
Le Corbusier, *Introduction a la seconde Édition*, in Id., *Vers une Architecture*, Paris [1923] 1924, V-VI.

Le Corbusier 1928
Le Corbusier, *Preface*, in Id., *Vers une Architecture*, Paris [1923] 1928.

Le Corbusier 1958
Le Corbusier, *Preface*, in Id., *Vers une Architecture*, Paris [1923] 1958, I-VIII.

Luppi 2012
F. Luppi (a cura di), *Le Corbusier in Italia: una bibliografia (1921-1965)*, in M. Talamona (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, Milano 2012, 430-440.

Nicolin 1973
P. Nicolin, *Prefazione*, in Le Corbusier, *Verso un'architettura*, tr. it. e cura di P. Cerri e P. Nicolin, Milano 1973, VII-XI.

Ozenfant 1923
[A. Ozenfant], *“Vers une Architecture”*, “L’Esprit Nouveau” 19 (1923), s.p.

Platz 1927
G.A. Platz, *Die Baukunst der Neuesten Zeit*, Berlin 1927.

Rossi 1973
A. Rossi, *Architettura razionale*, Milano 1973.

Steele 2014
B. Steele, *One-to-one dom-ino*, in R. Koolhaas (ed.), *Fundamentals*, Venezia 2014, 184.

Tamborrino 2003
R. Tamborrino, *Le Corbusier e gli spazi del contemporaneo*, in Le Corbusier, *Scritti*, a cura di R. Tamborrino, Torino 2003, VII-LXXIII.

English abstract

“‘Vers une Architecture’ because architecture is the witness of the times par excellence. It is a result: an instrument, a quality of the spirit [...] *L’esprit moderne s’affirme.* After one hundred years of revolutionary debates, it is taking on the character of rule. Modern instruments and the modern spirit are approaching the point of fusion. A great period of architecture is opening. We are going toward an architecture”. This advertisement appeared in issue 18 of *L’Esprit Nouveau*, announcing the book that will radically change the concept of the architectural treatise. “This book is implacable. It resembles no other”, it reads. Le Corbusier’s most famous book, *Vers une Architecture*, was published a century ago. Soon after its publication, it was clear to critics and historians, as well as architects, that architectural theory would never be the same again. From G.A. Platz to H.R. Hitchcock, from S. Giedion to B. Zevi, from R. Banham to J.-L. Cohen, historians have recognised the book’s place in the development of modern architecture.

keywords | Le Corbusier; Modern Movement; L’Esprit Nouveau; translations.

Il re è nudo

Roberto Masiero

Un giorno mi sono trovato in un posto *non so dove* pieno di gente in festa. Tutti cantavano e ballavano. Molti erano in maschera. Altri, per lo più giovani, giocavano con i loro sentimenti ammiccando l'un l'altro. C'è anche il tempo dell'amore. La piazza era piena e le architetture d'intorno facevano grande scena rendendo senza tempo quella straripante gioia collettiva. Perché tanta allegria? Lo chiesi a molti. La risposta è stata sempre la stessa: un nome, Mattia, e una frase: "Ci ha liberati, un bambino ci ha liberati".

Ecco la vicenda. Mi è stata raccontata da un poeta e narratore danese, Hans Christian Andersen, anche lui lì, nel *non so dove*, a far festa. Sempre nel *non so dove*, c'è un re. Un re vanitoso, preoccupato solo dei suoi vestiti. Ogni ora ne cambia uno. D'altra parte, nel suo mondo è l'abito che fa il monaco. Forse cambiando continuamente d'abito la regalità vuol presentarsi sempre diversa rimanendo sempre uguale: questo sì, è vero potere.

Un giorno arrivano due individui. Raccontano a tutti di saper tessere delle stoffe con disegni e colori meravigliosi e con un potere magico davvero incredibile: le stoffe diventano invisibili per coloro che non sono all'altezza della loro carica o che sono stupidi.

Il re vuole subito incontrarli per dar loro l'incarico di confezionare abiti magnifici. Pensa tra sé e sé: "Vestito con quelle stoffe potrò, se le vedono o non le vedono, riconoscere gli incapaci che lavorano per me o gli stupidi che mi odiano". Anticipa molto denaro e concesse ai nuovi arrivati l'uso di un grande laboratorio.

Il tempo passa e il re è in apprensione. Manda allora il suo più fidato ministro a vedere come procedono i lavori. Questi trova i due indaffarati attorno a dei grandi telai e a lunghi tavoli per tagliare le stoffe. Con fare ansioso, muovendosi qua e là di fretta, sembrano manipolare delle stoffe che devono esserci ma che lui non vede.

"Dio mio!" pensa. "Ma allora io sono uno stupido e indegno del mio importante ruolo?"
"Cosa vi sembra?" chiedono i due figuri fermandosi per un attimo.
"Magnifico! Magnifico" risponde il ministro quasi balbettando.
"Il re sarà felice".

I ministri, i consiglieri, la servitù e la popolazione tutta, in un battibaleno, vengono a sapere del portento venturo, e si crea una aspettativa diffusa in tutto il regno.

Finalmente le stoffe possono essere lavorate per diventare degli abiti preziosi e arriva il giorno delle prove. I due figuri fanno indossare al re pantaloni, giacche, camice e quant'altro con aria

soddisfatta, dicendosi: “Qui va bene; là una piccola modifica; lì manca una arricciatura”. Così parla chi davvero se ne intende.

Il re non vede e non sente addosso nulla, proprio nulla. Imbarazzato chiede:
“Come mai non li sento questi magnifici abiti?”
“Vostra maestà, la stoffa è più leggera della tela del ragno. Fa parte delle sue straordinarie qualità”.

“Possibile che io sia stupido?” pensa tra sé e sé non vedendo nessuna stoffa. E subito si riprende: “No! No! Non è possibile”, e rivolto ai due esclama con entusiasmo straripante: “Magnifico! Magnifico!”.

Nomina i due figuri Grandi Tessitori Imperiali con delega al Taglio e al Cucito e viene il giorno della Parata di Corte. C’è grande folla mentre il re cammina davanti a tutti, impettito con i ciambellani a portare lo strascico, anche se più leggero della tela del ragno. La folla è entusiasta e batte le mani urlando: “Viva il re, viva il re”.

D’un tratto la voce di un bambino: “Ma il re è nudo, il re è nudo”. È Mattia.

Sconcerto! Vociare diffuso! Silenzio pesante! E poi un urlo liberatorio di tutti: “Il re è nudo, il re è nudo”.

Il re rabbrividisce perché sa che hanno ragione, ma intanto pensa:
“Ormai devo condurre questa parata fino alla fine”. E così si drizza fiero e con un’andatura ancora più maestosa, procedendo più nudo che mai, mentre i ciambellani lo seguono reggendo uno strascico che non c’è.

“Il re è nudo, il re è nudo”.
“Il re è nudo, il re è nudo”.
E così tutti a fare festa, anche se il re continua a fare il re.

Molto mi fa ancora riflettere questa favolosa vicenda: sulla nostra infingardaggine, sull’opinione pubblica che si impone come verità, sul potere, i suoi vizi e virtù, su quanto la tecnica giochi con la menzogna oltre alla sua ben nota efficacia, sulla stupidità che spesso si aggrappa al potere, sulla vanità e, soprattutto, su che cosa sia la verità.

Certo che Mattia ha detto il vero e certo che questa verità si è fatta immediatamente libertà e festa, ma il re, impettito, ha continuato a governare. Dovremmo – credo – interrogarci sempre e ancora sulla verità e in particolare sul rapporto tra la verità, il visibile e l’invisibile. Sul reale e il virtuale. Sul possibile e l’impossibile. Si pensi oggi al metaverso, ma anche a quello strano fenomeno per principio invisibile che chiamiamo *entanglement* e che caratterizza la fisica quantistica. C’è una verità della quale non possiamo fare esperienza? Una verità che possiamo affidare solo alla ragione, dura e incontestabile? E, di contro, anche una verità contingente, molle, possibile, adattabile? E se si (come ci dice da tempo la filosofia) hanno qualcosa in comune?

Guarda caso mi è venuta in mente una scultura di Ron Mueck: eccola!



1 | Ron Mueck, *Pinocchio*, 1996, fibra di vetro, capelli, colore, collezione privata.

Perturbante! L'iperrealtà, la finzione, più reale del reale, rende provocatorio il sorriso del ragazzino e improbabile e inquietante quella sua innocenza. Mi è capitato di vederla alla Saatchi di Londra. Da lontano ho subito percepito una sorta di disagio. Forse perché è così realista che mi aspettavo si muovesse? Certo! Ma c'era anche dell'altro. Mi sono avvicinato e ho notato che l'altezza e la postura erano quelle tipiche di un bambino ma il volto aveva i segni, i caratteri di una personalità quasi formata. Quel bambino stava diventando un 'lui', avendo così una sua identità. Mi apparivano contemporaneamente due identità contrapposte nella stessa figura: un prima e un dopo, resi contemporanei quando dovrebbero appunto essere un prima e un dopo, mondi in sintonia ma diversi. Compariva qualcosa che si sta facendo altro da ciò che è.

Si dirà: questa è la vita, procede, evolve, trasforma, metamorfizza. Ma c'è comunque il momento del prima e quello del dopo. E, perché no?, anche la sua specifica forma. E c'è comunque qualcosa che chiamiamo identità. E poi c'è il fatto che quell'opera, incredibilmente più reale del reale, non è altro che un'opera d'arte, un manufatto, un qualcosa fatto dalle mani di qualcuno. Fatta grazie a degli arti. Qualcosa che forse sfida la stessa vita: prova a fissarla e cerca di condurla in una sorta di buco nero, l'assoluto. In un impossibile senza tempo.

Ecco che ciò che chiamiamo arte non è solo un'opera e di certo non è solo ciò che di quell'opera ci racconta il gergo della critica e della storia dell'arte. Anche da ciò la mia l'inquietudine.

Mi sono avvicinato ancor di più. Mi attirava in particolare il naso. Era leggermente più grande di quanto dovesse essere. In modo quasi impercettibile. Indubbiamente i nostri sensi hanno per così dire una sorta di sesto senso. Si attivano segnalandoci qualcosa che non è come dovrebbe essere prima ancora che noi ci si possa pensare. Hanno una loro memoria d'ordine.

Ho guardato il titolo dell'opera: *Pinocchio*. Ho pensato sorridendo che se fosse entrato in quel momento nella sala Ron Mueck, lo scultore, si sarebbe presentato come Geppetto.

Pochi anni dopo, per un allestimento al Parco di Pinocchio a Collodi, ho chiesto a un caro amico, Sergio Camin, di disegnare diversi personaggi ricordando Pinocchio. Eccoli:

C'è Dante Pinocchio, Cristoforo Colombo Pinocchio, Topolino Pinocchio, c'è Pinocchio Pinocchio… e ci sono, non in scena, Io Pinocchio. Ognuno con le proprie bugie e verità, con la propria storia singolare e insieme collettiva.

Ognuno di questi personaggi è portatore di storie e valori, modellati dalle nostre non-verità e da tutto ciò che non è mai stato detto e persino non dicibile della loro/nostra vita (reale o immaginaria che sia). Siamo inevitabilmente tutti *presi per il naso* (e Pinocchio lo sa, dio mio se lo sa!), anche e soprattutto quelli che si credono portatori della verità. Cosa significa allora fare storia? descrivere e produrre opere? interpretare il mondo? parlare tra di noi?

Anche questo (come la storia? perché il linguaggio? come sappiamo e quali saperi? come la tecnica? che cosa è l'opera d'arte? e, in particolare, cosa è architettura?) è il paesaggio nel quale da tempo mi muovo inevitabilmente – ripeto, inevitabilmente – in modo indisciplinato. Ma la voce di Mattia e il suo "Il re è nudo" mi tocca profondamente proprio in questo e nostro oggi.



2 | Sergio Camin, Personaggi *come* Pinocchio.

Ecco il motivo (o la mia convinzione). Siamo passati dal modo di produzione industriale a quello digitale. Questo, si badi bene, non significa che non si producono più prodotti industriali, ma che i processi, sia produttivi che di valorizzazione economica e sociale, sono governati da logiche digitali. Quando cambia il modo di produzione cambia tutto, proprio tutto. I valori sui quali si organizza la società, la funzione dei saperi, delle tecnologie, del lavoro e della transazione economica, il rapporto con ciò che chiamiamo natura o mondo, l'idea stessa di realtà e verità, e così di seguito. Cambia e questa è l'indicazione più sintetica, l'episteme, cioè il rapporto tra fare e pensare. Il digitale non è questione tecnica, ma appunto epistemica. E allora qualcuno (ognuno di noi) può (dovrebbe) dire: "Il re è nudo". Sia il re da tempo insediato, il modo di produzione industriale, sia quello che ora si è imposto, il digitale. Il primo ci ha dato molto e il secondo promette moltissimo. Il primo ha seminato anche molti pericoli e moltissime contraddizioni; il secondo potrebbe fare danni catastrofici, ma anche risolvere i danni che il modo di produzione industriale non ha neppure avvertito. Dipende da noi e dalla nostra capacità di vedere che il re è nudo.

Forse può aiutarci ciò che spinge Mattia a parlare: l'ingenuità? Difficile ritrovarla. Quante incrostazioni ci illudono o ci frenano? Quanto la storia spesso ci incatena invece di liberarci? Mattia non dice il re è nudo perché odia il re, o vorrebbe cambiarlo, non ha ragioni politiche, ne pensa di voler fare il sarto da grande. Non ha bisogno di saperi speciali per dire ciò che vede. Si affida all'evidenza ma lo fa nel disinteresse. I filosofi che hanno seguito e ancora seguono la fenomenologia potrebbero dire che Mattia, con la sua ingenuità, va alle cose stesse, sospende il giudizio, fa *epochè*. Tant'è! Ma Mattia non ha bisogno di sapere di fenomenologia, per dire quello che dice. Forse è impossibile recuperare l'ingenuità, ma possiamo senza dubbia fare di più per trovare una certa libertà di pensiero, non ascoltando le sirene di ciò che si vuole come assoluto o come universale. Magari affidandoci sempre di più a un pen-

siero controfattuale, un pensiero che sa che la nostra percezione sensibile alle volte ci prende per il naso soprattutto quando ci illudiamo di essere al centro dell'universo.

Il passaggio al digitale pretende di ripensare e ripraticare i saperi (cioè il rapporto teoria e pratica). Come? Depotenziando i saperi competenti e/o specialistici, i saperi politecnici, che hanno alimentato l'episteme del modo di produzione industriale? Assolutamente no! Riducendo la loro presunzione insieme veritativa e totalizzante? Questa forse è la strada. Come? Intrecciandoli tra loro, riducendo la differenza tra teoria e prassi, rimescolando ciò che è stato separato, scienza ed arte, divenute sorelle nemiche. E ancora con il superamento dei gerghi accademici, privilegiando i linguaggi reali e potenziali come quelli che si sono aperti con l'intelligenza artificiale; comprendendo la dimensione potenzialmente postmeccanica e biotica della tecnologia; ripensando i valori e le categorie del politico; alimentando una storiografia senza alcuna presunzione di verità, ma come continua e umanissima autovalutazione, come riflessione sul già stato, ma anche come modo di alimentare il non ancora.

"Il re è nudo". Dobbiamo continuare la ragione e il senso della festa, anche se sappiamo che il re continuerà, il più delle volte impettito, a fare il re.

English abstract

Starting from Andersen's *The Emperor's New Clothes*, the author reflects on the essence of truth and deceit. The exclamation in the tale "but he hasn't got anything on" should be reminded by us every day.

keywords | Andersen's The Emperor's New Clothes; Ron Mueck; Pinocchio; The essence of truth.

La festa della memoria

Arturo Mazzarella

Ci sono opere che grazie alla straordinaria fortuna incontrata nel corso del tempo hanno finito per accreditare come indiscutibili dati di fatto, anche nella ricezione comune, alcune ipotesi interpretative decisamente riduttive rispetto alla complessità del tema affrontato. È il caso, per esempio, del libro di Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Dobbiamo proprio a quest'opera il diffuso e radicato luogo comune secondo cui la festa, e in particolare il carnevale, trova nella tradizione popolare medioevale e rinascimentale – sulla scia di un'*imagerie* grottesca derivata dall'antica mitologia e arte arcaica – la sua espressione più compiuta e vitale attraverso un ribaltamento della scala dei valori compiuto in nome del "principio materiale e corporeo" che, sia pure entro un segmento temporale limitato, riesce a prevalere su ogni altro aspetto della vita collettiva. Durante la festa (dal *risus paschalis* alla "festa dei folli", dalla "parodia sacra" alla "festa dell'asino") si stabilisce, così, un drastico rovesciamento dei modelli sociali e culturali egemoni, regolato – afferma Bachtin – dall'"*abbassamento*, cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità" (Bachtin [1965]1995, 25). Nulla resiste al furore dirompente di una tale deformazione grottesca (anzi, del "realismo grottesco", secondo la definizione di Bachtin), neanche la Bibbia e il Vangelo, utilizzati nelle feste popolari in chiave "abbassante e materializzante". Da qui, da questa forza espansiva, traggono origine, secondo Bachtin, la stravaganza e la paradossalità che dominano nelle opere di Bosch e Bruegel come in quelle di Rabelais. L'insistenza di Bachtin sull'elemento "materiale e corporeo" quale principio genetico e connotato precipuo della "forza liberatrice e rigeneratrice" che permea l'autentico spirito carnevalesco, e complessivamente festivo, viene declinata in una chiave così univoca da liquidare come freddamente "astratte", perché intrise di sterile intellettualismo, le riproposizioni successive di una simile *imagerie*, sempre più estranea alle esplosioni del ribollente vitalismo popolare diffuse nel Medioevo e nel Rinascimento. Con il Romanticismo la cesura appare a Bachtin irrimediabile:

> A differenza del grottesco medioevale e rinascimentale, direttamente legato alla cultura popolare e che aveva un carattere universale e pubblico, il grottesco romantico è un grottesco *da camera*: è come un carnevale vissuto in solitudine, con la coscienza acuta del proprio isolamento. È come se la percezione carnevalesca del mondo si fosse trasposta nel linguaggio del pensiero filosofico soggettivamente idealistico, e avesse cessato di essere una sensazione vissuta concretamente (si potrebbe dire *"corporalmente"*) dell'unità e dell'inesauribilità dell'esistenza come accadeva nel grottesco del Medioevo e del Rinascimento (Bachtin [1965] 1995, 44-45).

A confermare i profondi fraintendimenti storico-antropologici su cui poggia la cornice delineata da Bachtin (punto di riferimento comunque indiscutibile per i suoi contributi dedicati specifi-

camente alla teoria della letteratura) basta solo qualche passo di un saggio dedicato alla festa da Kerényi, di sicuro tra i più autorevoli studiosi nel campo della religione antica. Nell'*Essenza della festa*, pubblicato per la prima volta nel 1938, e poi compreso nelle varie edizioni del volume dal titolo *Religione antica*, scrive Kerényi:

> Occorre che sopraggiunga qualcosa di divino, grazie a cui diviene possibile ciò che altrimenti sarebbe impossibile. Si è innalzati a un piano dove tutto è "come il primo giorno", splendente, nuovo e "primigenio"; dove si sta con gli dèi, anzi si diviene dèi; dove spira l'alito della creazione e si partecipa a essa. Questa è l'essenza della festa (Kerényi [1995] 2001,58).

Siamo agli antipodi di quel "principio materiale e corporeo", del radicale "abbassamento" di ogni valore, riconosciuti successivamente da Bachtin quali origine ed epicentro della festa. L'essenza della festa coincide, al contrario, secondo Kerényi, con un innalzamento verso l'universo divino, generato da una tensione spirituale che non si traduce, però, in alcuna estasi o congiunzione con la trascendenza, poiché, come egli aveva ricordato nelle pagine iniziali del saggio, la religione antica – non solo greca, privilegiata dagli studi di Kerényi – è "una religione che non si rivolge all'aldilà; i suoi dèi sono gli dèi di questo mondo e dell'esistenza umana" (Kerényi [1995] 2001, 47). È in opera, dunque, una spiritualità dai tratti squisitamente creativi, che si alimenta di una vigorosa concentrazione ideale, rivolta a instaurare e riconoscere l'indeterminata rete di connessioni che solca l'intero universo fenomenico[1]. La garanzia che un processo del genere non si volatilizzi, ma acquisti una stabile consistenza, è offerta proprio dalla cadenza ciclica del tempo festivo, dalla sua ripetizione secondo precisi intervalli noti a tutti partecipanti. Kerényi sa che si tratta di un nodo cruciale per qualsiasi antropologia della festa, e non manca di sottolinearlo:

> Si è innalzati a un piano dove tutto è "come il primo giorno", splendente, nuovo e "primigenio"; dove si sta con gli dèi, anzi si diviene dèi; dove spira l'alito della creazione e si partecipa a essa. Questa è l'essenza della festa. E ciò non esclude la ripetizione. Al contrario. Non appena i segni della natura, la tradizione e la consuetudine lo rammemorano all'uomo, egli sa partecipare, ogni volta di nuovo, a un essere e a un creare fuori dall'ordinario. Tempo e uomo divengono festivi. *Et renovabitur facies terrae*. L'"essere rammemorati" non è un fatto secondario. Da un lato ci conduce all'essenza della festa, là dove non soltanto la riconosciamo in base alla nostra esperienza di vita, ma la comprendiamo realmente. Quest'ultimo è l'aspetto spirituale, complementare a quello vitale. Nemmeno negli atti di culto più primitivi è assente un aspetto spirituale (Kerényi [1995] 2001, 58).

L'"essenza della festa", l'"alito della creazione" che essa diffonde trovano nell'"essere rammemorati" – ribadisce Kerényi – il loro presupposto irrinunciabile e, insieme, il punto di irradiazione nevralgico. Solo grazie alla memoria il tempo festivo, per chi vi partecipa, riesce puntualmente a rinnovare con significati sempre diversi il già-stato di ciascun rituale. Se lo svolgimento di ogni festa si snoda entro la medesima cornice che le ha dato origine, le modalità con cui è possibile di volta in volta parteciparvi comprendono una gamma di variazioni intellettive ed espressive pressoché illimitate. Quante sono le risorse di una memoria chia-

mata a ri-creare un evento già verificatosi. Senza tale rievocazione – fa intendere Kerényi – sarebbe inconcepibile il tempo festivo.

Dello stesso avviso si dimostra Benjamin. In un passaggio delle sue tesi *Sul concetto di storia scrive*: "E, in fondo, è sempre lo stesso giorno che ritorna in figura dei giorni di festa, che sono giorni della rammemorazione" (Benjamin [1940] 2006, 491). Se, per Kerényi, la festa opera una ricongiunzione tra passato e presente, ripropone il passato nel presente, per Benjamin essa acquista un'ulteriore, e decisiva, valenza. Permette di sottrarre il passato allo svuotamento prodotto dalla sua consueta integrazione in quello che, nelle battute iniziali di questa tesi (la quindicesima), Benjamin ha definito il *continuum* della storia[2]. Nel sottrarre il passato all'oblio decretato dall'imperante storicismo, che vorrebbe renderlo una semplice tappa di un processo storico abbagliato dal mito di un generico Progresso, risiede, per Benjamin, la massima festa della conoscenza. A ritagliare i contorni del passato, a definirne lo statuto complessivo, non sono, però, secondo Benjamin, i grandi avvenimenti che ne hanno scandito il corso – pienamente parte di quel *continuum* orientato verso un indefinito progresso – ma, piuttosto, un immenso serbatoio di dettagli, schegge e sedimenti. La peculiarità della festa consiste proprio nell'estrarre questa costellazione di frammenti dai giacimenti silenziosi del tempo perduto riportandola alla ribalta del presente, di un presente che si rinnova costantemente. Una metamorfosi che avviene, per Benjamin, tramite la "figura". "È sempre lo stesso giorno che ritorna in figura (*Bild*) dei giorni di festa", ha osservato nella citazione riportata. Il passato, cioè, ritorna e sopravvive attraverso l'azione rivitalizzante dell'immagine che, sempre di nuovo, penetra nel presente, con una fenditura che ne lacera l'ipotetica autosufficienza.

Sembra di ascoltare le parole utilizzate da Warburg per indicare la premessa da cui è nato *Mnemosyne*, l'"Atlante delle immagini" realizzato sistematicamente negli ultimi cinque anni di vita: "Esso potrebbe essere definito – scrive Warburg nell'introduzione – come il tentativo di incorporare interiormente dei valori espressivi pre-esistenti al fine di rappresentare la vita in movimento" (Warburg 2002, 3). La "vita in movimento" corrisponde anche per lui, in tacita sintonia con Benjamin, al dinamismo intrinseco che si annida nella memoria: anzi, più precisamente, nel flusso ininterrotto di immagini che, scompaginando l'ordine del *continuum* temporale, essa riporta senza sosta alla luce, in un presente sempre difforme, perché sempre nuovo. Ogni segmento di questo presente, se raccordato alle immagini del passato che vi sopravvivono, coincide, dunque, con un giorno di festa, proprio nell'accezione attribuitale da Kerényi: con la riproposizione di un corredo di gesti, movimenti, espressioni che testimoniano la loro dipendenza dal passato nel momento stesso che gli attribuiscono un significato ogni volta singolare, irriducibile a un ordine codificato. Warburg ne è così convinto dal rilevarlo quasi in apertura dell'introduzione a *Mnemosyne*:

> La memoria non solo crea spazio al pensiero, ma rafforza i due poli-limite dell'atteggiamento psichico: la serena contemplazione e l'abbandono orgiastico. Anzi, essa utilizza l'eredità indistruttibile delle impressioni fobiche in modo mnemico. In tal modo, la memoria non cerca un orientamento protettivo, ma tenta di accogliere la forza piena della personalità passionale-fobica, scossa nei misteri religiosi, per creare uno stile artistico (Warburg 2002, 3).

La memoria, come la descrive Warburg in questo passo, risponde a tutti i requisiti di un vettore che si dispiega in uno spazio vuoto. Non può che essere tale il territorio compreso nei "due poli-limite" della "serena contemplazione", da un lato, e dell'"abbandono orgiastico", dall'altro. La sua estensione illimitata include l'intero arco delle "espressioni" primarie – termine particolarmente caro a Warburg – che caratterizzano l'uomo, all'insegna della convivenza, instabile e precaria, di due principi antinomici quali Apollo e Dioniso.



1 | Giulio Paolini, *Mnemosine (Les Charmes de la Vie)*, 1981-1990.

Se ne dimostra altrettanto persuaso Giulio Paolini nel ciclo delle sei opere composte tra il 1981 e il 1990 con il titolo di *Mnemosine (Les Charmes de la Vie)*. Riunite per la prima volta, dal settembre 2015 al gennaio 2016, nello Spazio -1, interno al circuito del Museo d'arte della Svizzera italiana di Lugano, vengono ricapitolate da Paolini con la sigla di *Teatro di Mnemosine. Giulio Paolini d'après Watteau*. In questa occasione il nome di Watteau compare esplicitamente, non solo come l'implicito autore di *Les Charmes de la Vie*, il quadro trasformato in un'enigmatica traccia mnestica dalle rielaborazioni di Paolini compiute nei decenni precedenti.

L'arcadica *fête galante* offerta da Watteau con *Les Charmes de la Vie*, benché solcata dalla malinconica "serie inquieta d'istanti" (Starobinski [2006], 2008, 77) tipica di un genere pittorico consapevole di quanto sia caduca l'apollinea attrazione per un piacere puramente sensibile, rimane, tuttavia, una rappresentazione che si proietta nello scenario naturale per dominarlo compiutamente. "Watteau, infatti – suggerisce ancora Starobinski –, compone un mondo riunendo elementi separati: luce di Rubens, vegetazione del Lussemburgo, figure tratte dal suo album di schizzi" (Starobinski [2006] 2008, 65).

Siamo di fronte a quell'utopia estetica che Paolini, richiamandola di continuo, ha programmaticamente tentato di smembrare in ogni tappa della sua intensa attività artistica, sfidando a ogni passo la tradizione (come ha scritto di recente Andrea Cortellessa "il futuro e il passato si scambiano di segno, l'uno scruta nell'oracolo dell'altro, senza fine i duellanti proseguono il loro agone", Cortellessa 2019, 50). In uno dei suoi ultimi interventi, dal titolo rilkiano *Quando è il presente?*, Paolini ha infatti ribadito:

> Un'opera non concederà mai a nessuno, in nessun caso, il pieno possesso delle sue generalità e il suo autore sarà soltanto il primo testimone prescelto per compiere la delicata missione di custodire un insondabile segreto. L'opera riguarda invece il come e il perché, cioè le ragioni (sempre che ve ne siano) che determinano l'apertura del sipario della rappresentazione. [...] *Et in Arcadia ego*: forse l'immagine più promettente, condivisibile, è un panorama di rovine classiche per la fascinazione che una tale visione procura ai nostri occhi, desiderosi di consolazione e riposo (Paolini 2022, 54-55).

Che la consolazione e il riposo evocati da Paolini non traggano in inganno. Prima della loro comparsa – un intervento di chiara ascendenza apollinea – è sfilato sotto i suoi occhi "un panorama di rovine classiche", lo scompaginamento, cioè, dell'ordine armonico provocato dall'irruzione violenta di Dioniso. Un'incursione che nelle sei opere appartenenti al ciclo di *Mnemosine* ha impresso le sue tracce indelebili.



2 | Antoine Watteau, *Les Charmes de la Vie*, 1718 ca.

Degli *Charmes de la Vie* raffigurati da Watteau rimangono varie sequenze di frammenti disarticolati, come dimostra uno dei sei pannelli qui riprodotti. Le colonne che quasi racchiudono la *fête galante* si sono tramutate in un'ampia cornice contenente, a sua volta, varie tele: due, vuote, disposte simmetricamente sia sopra sia sotto le quattro colonne, altre due riempite da alcuni dei colori presenti nel paesaggio di Watteau (una, poggiata in alto, ne lascia intravedere, nell'ombra, solo qualche macchia). Non è in atto, però, da parte di Paolini, alcuna trasgressione o volontà iconoclasta. La "festa galante" di Watteau protrae ancora il suo *charme*. Nelle uniche modalità attraverso cui la memoria può essere fedele al passato: lasciandolo "sopravvivere" – direbbe Warburg – grazie alle sue innumerevoli variazioni e rielaborazioni, anche grazie ai suoi tradimenti. Proprio come avviene in ogni festa che confermi la sua necessità.

Note

[1]Sono connotati che, per Kerényi, valgono anche per quelle feste dalla matrice "orgiastica", secondo la sua definizione. È il caso, per esempio, dei rituali legati al culto di Dioniso. L'ebbrezza che vi domina non ha nulla, secondo lui, del selvaggio tripudio fisico caro a una secolare tradizione mitografica e filosofica, poiché va riportata nella costellazione semantica della *zōé*, della vita intesa – sottolinea nella sua opera dedicata a Dioniso – come "esperienza della *vita infinita*", indistruttibile (Kerényi [1976] 1992, 21). Perciò egli afferma in uno dei capitoli centrali di quest'opera che "il mito di Dioniso esprimeva la realtà della *zōé*, la sua indistruttibilità che veniva spiritualmente percepita come un dato di fatto, e il suo particolare legame dialettico con la morte. Le azioni del culto rimasero fisse, condotte per secoli seguendo lo stesso schema" (Kerényi [1976] 1992, 225).

[2]Su questo testo fondamentale di Benjamin, che costituisce il suo ultimo lavoro compiuto, oggetto di molteplici interpretazioni, cfr. soprattutto le pagine illuminanti che gli dedica Carchia 2000, 107-121.

Riferimenti bibliografici

Bachtin [1965] 1995
M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1995.

Benjamin [1940] 2006
W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, in Id., *Opere complete*, VII. *Scritti 1938-1940*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di E. Ganni, Torino 2006, 483-493.

Carchia 2000
G. Carchia, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Roma 2000.

Cortellessa 2019
A. Cortellessa, *Un appuntamento rinviato*, in G. de Chirico, *Il cervello e la mano* – G. Paolini, *Un appuntamento mancato*, Torino 2019, 41-63.

Kerényi [1976] 1992
K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, a cura di Magda Kerényi, Milano 1992.

Kerényi [1995] 2001
K. Kerényi, *L'essenza della festa*, in Id., *Religione antica*, Milano 2001, 45-68.

Paolini 2015
G. Paolini, *Teatro di Mnemosine. Giulio Paolini d'après Watteau*, a cura di B. Della Casa, Bellinzona 2015.

Paolini 2022
G. Paolini, *"Quando è il presente?"*, in *Quando è il presente?*, a cura di B. Della Casa e S. Risaliti, Firenze 2022, 51-55.

Starobinski [2006], 2008
J. Starobinski, *L'invenzione della libertà 1700-1789*, Milano 2008.

Warburg 2002
A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke con la collaborazione di C. Brink, edizione italiana a cura di M. Ghelardi, Torino 2002.

English abstract

The article discusses the work of the Russian philosopher and literary theorist Mikhail Bakhtin, specifically his book *Rabelais and His World*. The author argues that Bakhtin's interpretations of the medieval and Renaissance carnivals as expressions of grotesque realism have been oversimplified and reduced over time. The article also highlights the differences between the medieval and Renaissance carnivals and the romantic grotesque, which Bakhtin claims was a carnival of solitude and subjectively idealistic philosophy. The article questions the historical and anthropological misunderstandings underlying Bakhtin's framework and offers a contrasting view of the essence of the festival, as described by the German scholar Kerényi, who emphasizes the divine and the creation of something new and primordial.*

**The English abstract above was written by ChatGPT and strictly unedited by the editors of this issue (> Editoriale). This sentence itself was automatically translated with DeepL.*

keywords | Bachtin; *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*; Kerényi; *Mnemosine*; Giulio Paolini.

Ciudad Abierta

km 4, camino Concón - Quintero, Valparaíso

Patrizia Montini Zimolo



Torneo 70 anni PUC Valparaíso, e[ad] , Ciudad Abierta, 12 ottobre 2022, foto di Ivan Ivelic.

Nel 1950 inizia una collaborazione tra un poeta - Godofredo Iommi nato a Buenos Aires - ed un gruppo di architetti cileni - tra i quali uno maggiore per età, Alberto Cruz, con il nome del quale spesso viene identificato il gruppo che si mantiene e cresce durante 40 anni in forma ininterrotta. Nel 1952 si sposta da Santiago a Valparaíso, e nell'Università Cattolica di Valparaíso, fonda l'istituto di architettura. Nel 1965 dopo aver attraversato l'America meridionale sorse Amereida, un componimento poetico che racchiude nel suo nome la scoperta dell'America ed il viaggio epico di Enea raccontato da Virgilio. Realizzato con appunti, frammenti, pensieri dei primi cronisti americani del XVI secolo e dei poeti, artisti, architetti e studenti che erano parte della scuola si concretizza nella ricerca di un luogo dove la dimensione della parola possa convivere nella costruzione di un nuovo spazio urbano. Nel 1970 il gruppo cresce, dai dieci degli inizi si arriva a cinquanta con donne e bambini, e viene fondata la città aperta, non lontano da Valparaíso. Nel 1984 iniziano dei viaggi, le travesías, per il continente americano, realizzati da professori ed alunni della scuola di architettura. Sono questi la continuazione di un primo viaggio, che nel 1964 compimmo insieme a poeti, filosofi, scultori europei ed americani, da Capo Horn a Santa Cruz,

da la sierra in Bolivia, attraversando il continente interno (Gruppo Ciudad Abierta in "Zodiac" n. 8, 1992, 193).

Così nel 1992 la Ciudad Abierta presenta sulle pagine di "Zodiac" il sorprendente progetto "accademico", già esposto dal poeta Godofredo Iommi all'Università Cattolica di Valparaíso con questa frase di esordio: "La Universidad tiene que ser erótica, si no es erótica deja de ser universidad" per proseguire spiegando a un pubblico stupefatto che Eros deve essere presente nella capacità di innamorarsi del lavoro che si sta facendo, nel piacere che può dare l'avventura di costruire la vita. In un atteggiamento che annulla qualsiasi separazione tra vita e arte, in opposizione all'architettura intesa come mera professione, nel rifiuto dei canoni tradizionali che vengono sostituiti dalla possibilità di reinventare tutto ogni volta e "agradecer de un modo no convencional". L'insegnamento si svolge *in loco* e la Ciudad Abierta viene concepita come spazio di vita e lavoro, come luogo dove concretizzare e dare forma ad una esperienza creativa collettiva, frutto delle differenti relazioni fra l'uomo e il suo intorno caratterizzato da una particolare e stringente topografia contratta tra l'Oceano e le Ande. L'azione creativa si produce nel modo detto 'en ronda' dove tutti insieme, professori e studenti sono uniti nella costruzione dell'opera, ma anche dell'evento, dello spettacolo e della festa.

Nel 1970 iniziano a comparire le prime architetture, gli abitanti sono di passaggio, sono tutti ospiti, sono parte del cambiamento della forma e dello spazio della città che sviluppa una nuova identità per la città sudamericana. E anche se la Ciudad Abierta non ha la forza e la dimensione di una città, non è stata costruita per isolati ben scanditi, griglie ortogonali, non ha una storia, trae la sua legittimazione a chiamarsi Città per essere stata concepita e realizzata 'en ronda'. L'atto dell'abitare ha portato alla costruzione di luoghi dove ad ogni incontro si rinnova l'atto della fondazione poetica della Ciudad: le Agorà e la Sala de Música; i luoghi dove si abita e si lavora, le cosiddette Hospederías e quindi Hospedería del Errante e Hospedería del Diseño; i Pórticos de los Huéspedes che accolgono i professori dell'Università a rotazione e i loro ospiti; le officine dove realizzare i prototipi; Palacio del Alba y del Ocaso, luogo che consente di abitare le soglie tra natura e costruzione. La materialità e la concezione del costruire che accomunano gli edifici della Ciudad sono parte di un enigmatico atteggiamento verso la natura e il luogo, che non è arbitrario, ma cerca di appropriarsi delle qualità essenziali dell'ambiente naturale: il mare, le dune, la sabbia vengono usate come una sorta di tessuto su cui alzare le differenti opere che si plasmano seguendo l'andamento dei venti, della luce, del sole nell'arco della giornata. Si instaura una forte relazione con il presente, l'essere e l'adesso diventano gli strumenti principali dell'azione architettonica. Coloro che vi transitano sono il momento di un progetto in evoluzione, che si modifica e rimodula, in un continuo dialogo tra la Comunità e le arti. Disegnano, sperimentano, manipolano lo spazio e la struttura architettonica in senso fisico. Perché è il tempo presente la destinazione dell'operare architettonico in questa America del Sud, dove l'effimero diventa permanente con un costante rinnovo di sé stesso, la temporaneità della città e dei suoi spazi entra a far parte del progetto. L'architettura è sempre in trasformazione, finché dura, finché silenziosamente sparisce. Qui la costruzione fragile, contrariamente a quel che il nome può far pensare, è fatta per durare. Liberandosi dal-

la schiavitù delle vecchie forme, l'architettura si fa leggera, esce dalla Ciudad e si adagia sul territorio cileno dove nascono altre piccole opere, le opere della *travesía*, segni leggerissimi, luoghi per il teatro, lo svago, la festa.

Nell'ottobre 2022 l'Università IUAV di Venezia è stata invitata a partecipare alla ronda di costruzione della Hospedería del Errante, per realizzare con i professori e gli studenti cileni la terza parte dell'edificio. La Hospedería, destinata ad accogliere gli spazi per la didattica e per l'ospitalità, è un'opera concepita per parti che possono essere autonome, due delle quali sono state compiute in tempi diversi. Il disegno dell'involucro rimanda alla forma di una fusoliera, plasmata modulando le energie naturali e utilizzando al meglio i fattori climatici: nel lato sud, l'involucro si deforma secondo l'andamento dei venti dominanti, la tramontana che porta il sale marino; il lato nord è protetto da una cascata di *celosías*, da cui filtrano i raggi del sole modulando l'intensità della luce nell'ampio spazio aperto. La stereometria dell'opera, comporta la formazione all'interno di geometrie deformate da cui nascono gli spazi principali, la sala di ricevimento, i locali degli ospiti grazie all'intersezione dei piani con la volumetria esterna dell'abitazione.

Abbiamo cominciato a costruire il terzo volume mancante. La facciata che chiude il lato est, data dalla composizione di sei pilastri a forma di L, di legno e acciaio alti nove metri, che posano sul terreno in modo morbido e leggero e proiettano all'esterno su una nuova terrazza pavimentata. Questa avvolge l'intero lato orientale dell'edificio instaurando un forte rapporto con le gradonate, le rampe, i muri di contenimento inseriti nel suolo nella parte ovest dell'Hospedería. Dopo settant'anni, il progetto accademico della Pontificia Universidad Católica di Valparaíso, non è più un'utopia ma una magnifica realtà. La Ciudad Abierta ha continuato e continua a essere costruita da studenti, universitari, poeti, e, anche se alcune opere sono già scomparse o ne restano solo le tracce, altre stanno per essere terminate. La Hospedería del Errante, per esempio.

English abstract

In October 2022, a group of students from Iuav University, Venice have joined a ronda for the realization of one of the buildings of this singular school of architecture, the Ciudad Abierta, in Chile. Ciudad Abierta founded in 1970 by Alberto Cruz and a group of Chilean architects, is a settlement extending over 277 hectares of sandy dunes along the Pacific coast. It consists of buildings designed and made by architects, poets, artists, students, teachers who temporary reside there.

keywords | Ciudad Abierta; Amereida; Schools of architecture.

Morfologia di giochi culturali tra Cinquecento e Settecento

Lucia Nadin

Come partecipare al meglio al focus "la festa" proposto per i festeggiamenti di Engramma? Si è pensato a un excursus sullo sfaccettato mondo del ludico che fu centrale nella cultura italiana ed europea tra Cinquecento e Settecento, con esemplificazioni del *serio ludere* tanto sul versante del *play* quanto su quello del *game*.

Fu la civiltà del Rinascimento che, riprendendo spunti già offerti nei secoli precedenti (Boccaccio, *in primis*), lanciava negli spazi delle corti, nei palazzi dell'alta e media società, nei salotti e nei giardini, il gusto della conversazione; e questa si poteva attivare anche attorno a libri-gioco che stimolavano dialoghi dotti su pagine fatte di parole e immagini: tali furono i prodotti che il nuovo mezzo tipografico offriva al mercato e ne uscirono di spettacolari. Così i preziosi *Libri di Sorti*, *Libri di Ventura*, *Libri di Astrologia*: tutti materiali che invitavano, sotto le vesti del ludico, a riflettere di filosofia morale, di pace e di guerra, di verità e di menzogna, di razionalità e di illusione, di destino individuale e di sorti collettive, di caso o fortuna, di ristori dello spirito e di stimoli per l'intelletto (Urbini 2019). In tal senso le conversazioni dei partecipanti ai vari giochi non erano solo passatempi, ma anche prove di saperi: venivano messe alla prova la cultura, l'intelligenza, la capacità di associazione, venivano richiesti principi di matematica, calcoli di architettura, rudimenti di musica; veniva sollecitata la memoria, dote quest'ultima tanto apprezzata dall'interesse che andava ricrescendo per la mnemotecnica. Valga un esempio, per tutti.

A Venezia usciva alle stampe nel 1540 *Le sorti intitolate giardino d'i pensieri* di Francesco Marcolini, un libro-gioco corredato da uno splendido apparato figurativo, con duecentosei pagine illustrate, cento incisioni, duemiladuecentocinquanta terzine: un reticolo di percorsi combinatori – attraverso carte da gioco – con richiami ai grandi filosofi dell'antichità, agli artisti e letterati dei tempi più prossimi, alla storia. Una vera e propria summa di sapere e di conoscenza (Procaccioli *et alii* 2006), un esempio raro di cultura come gioco dei giochi. Il ludico, libero da scrupoli e condizionamenti, recuperava anche la dimensione di "civile conversazione".

"Giochi verbali" erano al centro della vita di corte e i quesiti di intrattenimento, per esempio, facevano discutere le gentili brigate come la Giustizia potesse superare Cupido, le passioni, ma avesse bisogno della Forza cui a volte doveva cedere. Le categorie proprie del vivere erano già state visualizzate anche in splendide immagini di mazzi di carte, i tarocchi, che avevano avuto all'origine non scopo divinatorio, ma scopo conoscitivo e a chi li maneggiava parlavano

di Giustizia, Amore, Forza, Destino, Malattia, Stoltezza, Coraggio, Prudenza, e quant'altro chiamasse in causa la ragione e l'etica, il dubbio e il bivio delle scelte.

Ci avevano pensato gli artisti a ideare quegli oggetti di nicchia per passatempi di principi e a produrre mazzi di lusso per illustri committenti. Così in ambito ferrarese era stato confezionato un mazzo di tarocchi (per la loro raffinatezza addirittura attribuiti – ma senza certezza – all'officina del grande Andrea Mantegna) che facevano spaziare tra condizioni del vivere umano, arti e scienze, pianeti e sfere: chiara la funzione edificante del gioco per un *itinerarium mentis in Deum*, dalla carta del 'Misero' alla 'Prima Causa', allo stesso 'Dio' (Depaulis 1984).

Così in ambito milanese per la corte dei Visconti si erano confezionati mazzi di tarocchi miniati che mostravano le interferenze e corrispondenze tra quelle carte e il mondo delle arti figurative coeve, pittura e miniatura (Bandera, Tanzi 2013).

Così in area veneta da Matteo Maria Boiardo con I cinque *Capitoli*, a Pietro Aretino con le sue *Carte parlanti*, la letteratura utilizzava mazzi di tarocchi per collegare quelle carte ad altrettante personalità del tempo, donne innanzi tutto, che costituivano il nuovo pubblico della stampa; nascevano collane poetiche di "trionfi" di gentildonne, di "giostre" amorose, di "templi" carichi di imprese ed emblemi per percorsi in "machine" di rappresentazione dei sentimenti umani e dei grandi interpreti di esse nei vari secoli.

Simbolicità e letteratura, coreografie e teatralità, testi visualizzati e proiettati nello spazio, intersezioni tra poesia, pittura, calligrafia, *loci* memorativi. In epoca rinascimentale è sfida di conoscenza inseguire il caleidoscopio della morfologia del gioco, del gioco giocato in mille forme culturali (Nadin 1997).



1 | Venezia, Chiesa di San Giacomo dall'Orio, facciata: tra le due finestre bando contro i giochi, 1616.

A quella aperta stagione – rabelaisiana si potrebbe dire – di trionfo del ludico seguono tempi di ripiegamento, codificazione, repressione. Il primo Seicento mostra l'impegno, a volte anche ossessivo, a demonizzare quale regno del Maligno l'universo del gioco che, nelle maglie sociali, era esploso in ritmi vertiginosi, a tutti i livelli, con preoccupanti risvolti che esigevano sempre nuove strette normative. Il dilagare del gioco aveva conseguenze pericolose sui singoli soggetti, sui nuclei familiari, sui patrimoni.

Ma a Venezia, in una città metropoli crocevia di incontri e di genti, il gioco poteva anche essere come un sale che insaporiva gli intrattenimenti e dava vita a piccoli e grandi giri di traffici di denaro; e infatti a Venezia diventava pervasivo in ogni classe sociale, dalla più infima alla più alta, quella di patrizi e dogi stessi. Decine e decine di bandi si moltiplicavano per tentare di mettere un freno al fenomeno: furono dapprima orali quei bandi, poi addirittura vennero scolpiti sui muri cittadini, come ancor oggi si possono leggere i pochi sopravvissuti (Nadin 2022) [Fig. 1]. Il fenomeno era italiano ed europeo.

Si infittivano allora i Trattati "contro" i giochi per la loro pericolosità, si stigmatizzavano i comportamenti rovinosi che ne potevano seguire: così, per esempio, Angelo Rocca, vescovo romano, citava i tanti casi di immagini sacre sfregiate da giocatori perdenti che in molte chiese d'Italia dovevano fungere da *exempla* deterrenti per le terribili conseguenze intervenute. Molti facevano voto di non cadere mai più nel vizio e testimonianze del pentimento sono varie medaglie votive conservate in musei e collezioni private. Non si era già nel passato, d'altronde, sulla scia di accensioni di predicatori, impastati mazzi di carte per confezionare quale ex voto addirittura crocefissi (Del Corno 1989)?

Ma non poteva che essere ambivalente la politica di repressione, lo insegnò Venezia, complici eventi epocali, quali la peste nel 1630. Le casse dello stato potevano anche essere foraggiate con l'abile sfruttamento di private passioni e fu scelta di lungimiranza economica l'apertura del Ridotto nel 1638, la prima, in assoluto, casa da gioco pubblica. Le ansie moralistiche erano destinate a cedere agli interessi economici di stato e, via via, cresceva l'interesse per incanalare eccessi e colpe verso utilizzi più virtuosi della naturale inclinazione ludica dell'uomo, per trovare i giusti puntelli e dirigerla verso l'area del lecito. Il fenomeno, anche in questo caso, era italiano ed europeo.

Furono riflessioni di filosofi e pedagogisti a concentrarsi sulle tematiche del ludico, le teorie didattiche di un Comenio insegnano, e a sviluppare un interesse sempre crescente per l'utilizzo delle immagini come strumenti didattici. Le carte da gioco diventate ormai oggetti di uso quotidiano potevano acquisire valenze altre, diventare *pictae pagellae* istruttive: i simboli dei quattro semi nelle carte in uso in varie regioni e nei vari paesi di Europa potevano essere solo accennati in ogni singola carta e lasciare spazio a immagini di varie discipline; i giovani, maneggiando i vari mazzi, potevano imparare in modo divertente contenuti di storia, di geografia, di mitologia.

Il boom fu ovunque. Si scopriva che l'apprendimento veniva facilitato dalle immagini appunto. Qualche esempio.

In Francia per il delfino, futuro Luigi XIV, fu un artista italiano, Stefano della Bella, a realizzare quattro mazzi di carte con incise figure relative alle seguenti discipline: storia dei Re più famosi, delle Regine, delle Favole Mitologiche, della Geografia. Ogni immagine era accompagnata da una breve scritta illustrativa. Il seme e il numero restavano impressi in un angolo delle singole carte. Il giovane principe imparava a conoscere protagonisti della storia e della letteratura del passato e a costruire una sorta di atlante dei vari paesi del mondo; le immagini – come teorizzava Comenio – erano appunto strumenti per facilitare l'apprendimento [Fig. 2].



2 | Stefano della Bella (incisore), *Giochi istruttivi per il Delfino di Francia*, 1644.

Oltre a mazzi di carte, anche giochi di percorso da tavolo diventavano occasioni didattiche. Negli stessi ambienti di corte nasceva, per esempio, come gioco da tavolo il *Giuoco d'arme dei Sovrani* ideato da Oronce Finé detto de Brianville, gioco per apprendere l'arte del guerreggiare e insieme nozioni di storia e di geografia. Lo proponeva lo stampatore e traduttore Bulifon, con questa consapevolezza: "Questi è il fine della presente traduttione, onde resti communicata così degna fatica alla Repubblica Letteraria d'Italia" (Bulifon 1667).

E sempre in Francia appariva anche un gioco di percorso per acquisire i fondamenti di verità religiose: era il *Prix d'histoire sainte ou Figures de la Bible*. In tutta la cultura europea era il trionfo della linea pedagogica che finalizzava l'*agon* alla conoscenza.

In area veneta esigenze economiche e processi evolutivi del costume, dal Ridotto di cui sopra agli spettacoli teatrali alle feste del Carnevale sempre più dilatato nel tempo, portavano nel corso del Seicento a legittimare nuove forme del ludico in tutte le sue forme e la cultura di fine secolo veniva invasa dalle più disparate proposte, mentre vari editori veneziani importavano anche versioni di giochi francesi e tedeschi.

Apparvero così giochi ideati dal benedettino Casimiro Freschot: *I preggi della nobiltà veneta*, l'uno con un mazzo di carte da gioco rappresentati stemmi nobiliari, imprese, fregi di sculture; l'altro costituito da un percorso da tavolo contenente immagini geografiche, pensato per istruire i giovani figli del senatore Girolamo Michiel: si giocava con i dadi e ogni casella era corredata da una scritta relativa ai fatti di storia antica e contemporanea (Freschot 1682).

L'esito forse più interessante e originale del Seicento veneziano in materia è rappresentato da una raccolta di biografie femminili affidata a un mazzo di cinquantadue carte da gioco ideato da Giovanni Palazzi [Fig. 3]. Tutta la storia di Venezia veniva raccontata attraverso un mazzo di carte strutturato su di uno schema che vede, oltre ai quattro assi in lode della città, dogaresse, badesse, patrizie, letterate protagoniste di illustri azioni: la Virtù delle donne veneziane dunque veniva declinata in vari ambiti e nelle sfaccettature molteplici di amore di patria, fortezza, prudenza, modestia, pietà coniugale materna religiosa, culto delle scienze, delle lettere della poesia. Insomma, Palazzi dimostrava quale parte avessero avuto le donne nel costruire la grandezza della Serenissima e quanto avessero concorso a crearne i costumi con le loro doti e le loro capacità (Palazzi 1681).

Dunque, nel corso del secolo XVII più che a insistere a demonizzare il mondo del ludico era prevalso l'interesse a sfruttarlo nelle sue potenzialità educative. E si moltiplicavano intanto i lotti e le lotterie in capitali del commercio e della finanza quali Venezia, Genova, Amsterdam, Parigi, Londra, Madrid. A Parigi furoreggiava la *Loterie royale*, a Londra la *Million Lottery* era inaugurata nel 1694 (Muchembled *et alii* 1994). Cresceva la diffusione del gioco d'azzardo, pienamente funzionale alla economia di stato.

Il secolo successivo si apriva con svariati studi teoretici sul mondo del ludico. Il gioco veniva collegato al diritto e alla morale, si scrissero *Trattati* e *Riflessioni*, *Dissertazioni* anche teologiche; pienamente d'accordo col gioco un Voltaire, più critico un Rousseau, entusiasta un

Casanova. La cultura europea maturava un interesse nuovo per i concetti di caso, casualità, probabilità, matematica, speranza e nasceva una vasta produzione epistemologica. Così il matematico francese De Moivre scriveva *The doctrine of chance* che diventava un caposaldo della letteratura successiva del settore (De Moivre 1738) e a Venezia l'abate Giammaria Ortes studiava combinazioni e probabilità con puntuali analisi matematiche.

Nella Venezia settecentesca che si professionalizzava come centro turistico e come capitale europea dell'azzardo, i ritrovi da gioco, decine e decine, erano ovunque e il gioco, diventato pervasivo di ogni ceto sociale, finì con il rappresentare via via anche una grave minaccia alla stabilità sociale. E non piacque proprio al pubblico vedersi rappresentato nella commedia di Goldoni *Il Giuocatore* in cui la patologia esasperata del protagonista per il gioco era crisi, ossessione (Pizzamiglio 2001).

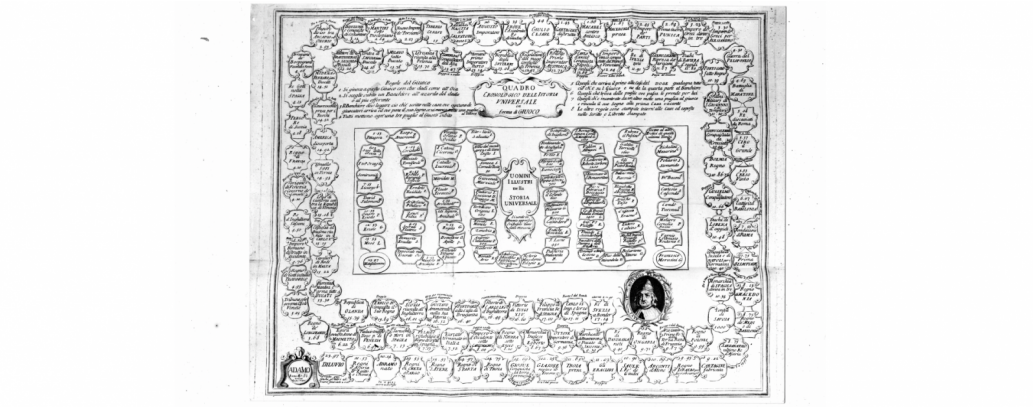
Si dovette correre ai ripari con una legge che sancì la chiusura nel 1774 della casa da gioco pubblica, il Ridotto, divenuto il luogo simbolico del gioco come passione rovinosa e nevrosi. Era necessario recuperare la dimensione positiva e sana degli impulsi ludici e ci pensarono ancora una volta a farlo filosofi ed educatori. Eruditi e storici recuperarono lo schema dei giochi dell'oca, tanto diffusi nelle pratiche di vita quotidiana, e li riutilizzarono per diffondere le discipline più varie. Molte officine tipografiche si specializzarono nella stampa di giochi di storia e di geografia innanzi tutto e fra questi alcuni erano destinati a festeggiare l'elezione di un nuovo doge per includere il neoeletto tra i personaggi illustri della storia. Tra gli esemplari di pregio conservati nel Museo Correr, piace citarne due.

Il primo è un gioco di "storia universale" di Francesco Bianchini che inizia da Adamo per snodarsi nei secoli fino a giungere alla casella di arrivo con il ritratto del doge in carica, Alvise Mocenigo, eletto nel 1722 e rimasto in carica fino al 1732: è l'arco temporale che permette di datare anche il gioco. Si imparava la storia giocando, si legge nella specifica intestazione *Quadro cronologico dell'Istoria universale in forma di giuoco*: ci volevano due dadi e si metteva all'inizio una posta che guadagnava il primo che giungesse alla casa del Doge. Iniziava la lista Matusalemme per richiamare via via filosofi, poeti e uomini politici di Grecia e di Roma, storici e religiosi di epoca medioevale, artisti uomini di cultura e di armi dei secoli XVII e XVIII [Fig. 3].



3 | Giovanni Palazzi, *La virtù in giocco*, 1682, mazzo di carte da gioco unito al libro.

Il secondo mostra un gioco di geografia ideato da Casimiro Freschot, benedettino, precettore dei figli del senatore Girolamo Michiel. Il grande tabellone è ripartito in 160 caselle di cui 7 centrali occupate, oltre che da qualche indicazione di percorso, dalla immagine della pianta di Venezia: perché è Venezia, ovviamente, il traguardo da raggiungere. I criteri di attuazione del percorso sono quelli del tradizionale gioco dell'oca: ogni partecipante avrà un contrassegno,



4 | Francesco Bianchini, *Quadro cronologico dell'Istoria universale in forma di gioco*, sec. XVIII.

ci sarà una piccola posta iniziale in denaro che servirà per suddividere i regali previsti all'arrivo in determinate caselle, a ogni tappa del percorso il giovane giocatore dovrà leggere a voce alta quanto vede scritto: nomi di fiumi, di città, struttura politica degli stati, religione. Ci saranno, nel percorso, tappe pericolose – equivalenti al pozzo/prigione del gioco dell'oca – quali, per esempio: il mare dei corsari di Tripoli o le terre africane prossime al capo di Buona Speranza o i confini del Canada: tutti luoghi in cui si potrà diventare schiavi o essere assaliti con pericolo stesso di vita. Proprio l'incontro/scontro con 'Barbari' renderà accidentato, avventuroso il gioco: la paura che il getto di dadi faccia capitare in aree geografiche rischiose diventa occasione per sperimentare il gusto del rischio e innescare battute tra i partecipanti con momenti di socializzazione [Fig. 4].

Felicemente Antonio Bulifon, traduttore del gioco di Finé de Brianville, aveva scritto: "Haud scio an quidquam felicius discitur, quam quod ludendo discitur" (Bulifon 1667).

Riferimenti bibliografici

Bandera, Tanzi 2013
S. Bandera, M.Tanzi (a cura di), *I tarocchi del Bembo. Dal cuore del Ducato di Milano alle corti della valle del Po*, Pinacoteca di Brera (20 febbraio-7 aprile 2013), Catalogo, Milano 2013.

Bulifon 1667
O. Finé de Brianville, *Giuoco d'arme dei sovrani tradotto da A. Bulifon con Stemmario*, Napoli 1667.

Delcorno 1989
C. Delcorno, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Milano 1989.

De Moivre 1718
A. De Moivre, *The doctrine of chances. A method of calculating the Probability in Play*, London 1718.

Depaulis 1984
T. Depaulis (ed. par), *Tarot, Jeu et magie*, Galerie Mazarine (17 octobre-6 janvier 1985), Catalogue, Paris 1984.

Domini 1985
D. Domini, *Giochi a stampa in Europa dal XVII al XIX secolo*, Ravenna 1985.

Frescot 1682
C. Frescot, *I preggi della nobiltà veneta*, Venezia 1682.

Muchembled et alii 1994
B. Bernard, CL. Bruneel, H. Houtman De Smedt, M. Maffesoli, R. Muchembled, R. Van Ecnoo, *Lotteries in Europe. Five centuries of history*, Bruxelles 1994.

Nadin 1997
L. Nadin, *Carte da gioco e letteratura tra Quattrocento e Ottocento*, Lucca 1997.

Nadin 2022
L. Nadin, *Giochi prohibiti. Bandi contro il gioco scolpiti sui muri di Venezia*, Disegni di F. Santin, Venezia 2022 (I ed. 2010).

Palazzi 1681
G. Palazzi, *La virtù in giocco Overo Dame Patritie di Venetia famose per nascita, per lettere, per armi, per costumi*, Venezia 1681. Ristampa anastatica a cura di L. Nadin, Venezia 1990.

Pizzamiglio 2001
G. Pizzamiglio, a cura di, C. Goldoni, *Una delle ultime sere di carnovale*, Venezia 2001.

Procaccioli et alii 2006
S. Berrettini, M. Goldoni, M. C. van Hasselt, G. Masi, M. C. Misiti, L. Nadin, A. Papi, E. Parlato, P. Procaccioli, C. Rivoletti, T. Tibo, M. Zollinger, *Le sorti intitolate giardino d'i pensieri. Studi per le "Sorti" Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, Collana di storia del gioco 8, Treviso-Roma 2006.

Urbini 2019
S. Urbini, *Fortuna in Laguna. Xilografie, letterati, editori e attori. A proposito dell'*Arboro di frutti della Fortuna, "La Rivista di Engramma" n. 162, gennaio/febbraio 2019, 113-135.

English abstract

The article offers a brief summary of the phenomenon of game-books, tarot and figurative arts, verbal games and pastimes in Renaissance courts, in which playing cards and cognitive path games were recovered as educational tools between the seventeenth and eighteenth centuries in Italy and Europe.

keywords | Venice; Game-books; Playing cards.

L'engramma in-festato della rivoluzione

Peppe Nanni



La corsa nel musée du Louvre da: *The Dreamers* (Bernardo Bertolucci, 2002).

a (e con) Bepi Cengiarotti, furtivo fulgore che ancora ci attraversa

Spettri (o fantasmi) della rivoluzione

"Una storia di fantasmi per persone veramente adulte". È noto che così Warburg descriveva il suo Mnemosyne Atlas, mentre Jacques Derrida, con il suo S*pettri di Marx*, ha sparato fuochi d'artificio che illuminano il percorso tra quella storia di contrapposti immaginari e le rivoluzioni, sotto lo stesso segno della magia incantatoria di Giordano Bruno, che costituisce il contrassegno propiziatorio di Engramma: un'impresa al crocevia di rigore e furore, esattezza tecnica e passione trasformativa dove la Rivista festeggia il proprio *serio ludere*, l'impegno intellettuale e la scelta esistenziale tendenti a far coagulare frammenti di Mondo, combattendo le stregonerie culturali che congelano la realtà e spargono passioni tristi. La gioiosa lotta di Engramma interseca piste diverse ma tutte convergenti per eccitare un sapere vivo, mercuriale, strabordante dai limiti polizieschi di tutti i campi di concentramento accademici e disciplinari. 'Fare la festa' alla cultura mortuaria e partecipare, con apollinea intransigenza, all'ebbrezza dionisiaca di quel particolare delirio, di quella mania espansiva, erotica, politica che già seduceva il Fedro di Platone. "L'Eros di coloro che creano", dirà Walter Benjamin, rimane la difficile prerogativa della comunità studentesca. Come scrive Edgar Morin:

> C'è un aspetto ludico, permanente, che costituisce l'originalità di questa 'comune giovanile'. Non è il gioco-cagnara ad essere stato molto rapidamente riassorbito, ma il gioco-kermesse culminato nella grande sfilata euforica attraverso Parigi e, in modo più intimo, il gioco-guerriglia, il gioco-planetario, nel senso che, infine, gli avvenimenti permettevano di mimare solennemente (come in ogni grande gioco) le barricate della storia di Francia e le azioni di guerriglia di Che Guevara (Morin [1968] 2018, 31).

Lo stesso film andato in onda nel 1919, durante l'esperienza di Fiume:

> Ci si trovava alla sera nella piazza ombreggiata dal vecchio fico, uno cominciava a proporre un tema di discussione, tutti poi intervenivano e a volte si intromettevano pure le donne dalle finestre delle case vicino incuriosite dal baccano. Una sera si parlava dell'abolizione del denaro, un'altra del libero amore, un'altra dell'uomo di governo, dell'ordinamento dell'esercito, dell'abolizione delle carceri, dell'abbellimento della città. Tutti si appassionavano a discutere e quando con Keller si risaliva, noi due soli, verso la nostra casa, si considerava con soddisfazione che l'entusiasmo esisteva e bisognava dargli consistenza con qualche bel gesto (Comisso [1951] 1963, 84-85).

Qualcuno cercava di trovare i gesti adatti "a dare consistenza" allo spettro di una *vita nova*, mentre altri si angosciano. Sull'aria che si respirava a Fiume così recita un indignato rapporto di polizia:

> Non vi è ufficiale e neppure legionario che non abbia un'amante fra le povere fiumane ormai perdute in un'atmosfera di immoralità. Fiume è per i primi l'Eden terrestre, l'Eldorado di tutti i piaceri e per gli altri volontari il paese della cuccagna. L'amor greco è di gran moda.

"Riassumere nel proprio essere la storia"

La Comune di Parigi, l'impresa di Fiume, il Maggio 68 – immagini ed esempi che si riflettono l'un l'altro, ma il gioco vero è "qui e ora". Non si tratta, infatti, di una 'rappresentazione', di mimare altri giochi più seri, ma di una vera strategia, in cui la dimensione ludica diventa iniziazione alla vita:

> C'è stato gioco, parimenti, nel senso strategico del termine, con i problemi di accampamento, di offensiva, di coordinamento. Questo gioco vero è autenticato dai suoi rischi veri, compreso il rischio della morte. E qui la dimensione ludica si rovescia nel suo contrario, che è l'estrema serietà. Infatti, è anche con una serietà totale – vale a dire, con la fede nella propria solidarietà e nella propria azione – che i giovani si sono battuti, che hanno voluto informare il loro mondo e il mondo [...]. Le barricate sono spuntate fuori e sono state erette in un clima di esultanza stupefacente. Un'intera gioventù aspirava a riassumere nel proprio essere la storia reale, epica e sanguinante, la storia delle rivoluzioni, delle cause giuste ed eroiche ancora vive in Vietnam o in America Latina, di cui era stata defraudata (Morin [1968] 2018, 31).

In quell'atmosfera lo scontro è percepito in una dimensione completamente coinvolgente – una sorta di laico "rito di passaggio" che trasforma il profilo interiore di chi vi partecipa:

> La prova di iniziazione, in seno alla foresta arcaica, si compie nello scontro con spiriti terrificanti e malvagi. I poliziotti dello Stato francese hanno svolto questo ruolo e determinato così 'una vera iniziazione' alla vita adulta, cioè alla crudeltà e alla bestialità del mondo. [...] Formazione lampo di

> una coscienza politica, cioè alla scoperta della vita sociale come campo di forze [...]. Così, la grande festa della solidarietà giovanile, il grande gioco sincretico della rivoluzione, sono stati, nello stesso tempo, sul piano individuale, un esame per il passaggio nella società (che, nell'immediato per molti, è sembrato preferibile e certamente superiore agli esami scolastici) e, sul piano collettivo, la volontà di affermarsi nella e contro la società (Morin [1968] 2018, 31).

È un gioco difficile perché lo slancio energetico può ridursi a un rituale sfogo giovanile ma soprattutto perché agli dei che insufflano questa vocazione si oppongono demoni insidiosi che ingannano, spaventano, intristiscono mortalmente. Le convergenze parallele di due binari marcano lo sfondo di questa lotta, che si declina da un lato nello scenario tutto politico e materialistico della *praecipitatio in re*, della realizzazione di un progetto desiderante teso a strutturare la società, i modi di vivere e di convivere, le forme della produzione economica e dell'espressione artistica. E dall'altro, più scabroso, nelle sagome disincarnate di inconciliabili e fantasmatiche concezioni dell'immaginario, di confliggenti suggestioni che non perdono la loro natura magica anche quando si travestono da ideologie o macchinazioni massmediatiche. Ioan Couliano ha insistito per primo sull'importanza dei trattati di Giordano Bruno, *De magia* e *De vinculis in genere*, per radiografare la scena contemporanea e ottenere una scansione forse ancor più nitida di quella filtrata dagli strumenti di Machiavelli (Couliano [1984] 1987, 96 ss. e *passim*).

Dissipare la nube tossica

E così la *virtus imaginativa* aiuta a scoprire che ci sono scale d'intensità ontologica – meglio, di densità – dal gassoso (la Mafia definita da una sentenza "nube tossica"; Derrida quando nota che "Hegel aveva già posto l'attenzione sull'affinità *Gas/Geist*", quindi la fermentazione del cadavere che segna il passaggio da natura a 'spirito', alcolico o no) fino alla precipitazione in solido (e socialmente *solidale* nello spazio politico). La fluidità di genere sembra una metafora della percezione geologica del reale contemporaneo, dove circolano nebulosamente materiali antichi sedimentati, fantasmagorie virtuali, "Tesori addormentati e silenziosi, esperienze mai nominate prima", certezze larvali effimere, giacimenti energetici pronti a zampillare, sociatà liquide, concrezioni umane calcaree e idolatrie realiste (che registrano solo il pregiudizio, interessato o disperato, della immodificabilità dell'esistente). Tra la fissazione, fisica e psichica, e l'inconsistenza più aerea esiste uno strato intermedio dove si agitano forze, figure, grumi, in contraddittoria e conflittuale disposizione fluttuante. Scrive Derrida – ma potrebbe essere Jünger – a proposito della forma-merce incantata dalla magia del Capitale:

> Nella figura della sua materialità sensibile, il corpo proprio di questa oggettività fantomatica prende forma, si indurisce, si pietrifica, si cristallizza a partire da una sostanza molle e indifferente, si costituisce a partire da un resto amorfo (Derrida [1993] 1994, 243, nt. 46).

È il livello della contesa tra opposte morfologie. Una lunga genealogia di pensiero tiene lo sguardo fisso su questa dimensione che Marx chiama del sensibile-invisibile, da Platone a Nietzsche, fino a Warburg. "Lo spettro è la *frequenza* di una certa visibilità" ma è una percezione che traspare al di là del fenomeno e degli enti, *epékeina tês ousía*s. Gli spettri sono sempre

al plurale e occorre distinguerli dai fantasmi. Lo spettro appare – e si manifesta ispirando e dettando "Manifesti" – ma è intempestivo, inattuale, scorcia un tempo "out of joint" (Derrida [1993] 1994, 129). Che è il tempo dell'Occasione machiavelliana. Non solo quindi una rottura nella continuità ma uno sdoppiamento dei registri temporali, una complicazione cronologica, anche perché lo spettro non è residuo del passato ma annuncio di evento, non condizione onerata di ricatti testamentari, inefficace riesumazione di antiche rivolte o commemorazione inerte e innocua di coraggiosi magistrati siciliani. Qui il punto: si "prendono a prestito" (debito rischioso) parole e figure del passato per istituire il nuovo. Ma occorre distinguere, ricordare e al tempo stesso obliare: "Ricordare lo *spirito* della rivoluzione, non rimetterne in circolazione il *fantasma*", dice Marx, commentando lo scontro politico epocale del 1848 in Francia e la Comune di Parigi nel 1871. La differenza, all'interno della fantasmatica, è esplosiva, perché il simulacro mima la rivoluzione invertendo il segno politico. Commenta Derrida:

> Da ambo i lati, tra rivoluzione e controrivoluzione, tra i democratici e [Luigi] Bonaparte, la guerra non oppone solo spettri e scongiuri, stregonerie animiste e incantazioni magiche ma i simulacri di questi simulacri. Da ambo i lati, una riflessione speculare continua a rinviare il simulacro, cioè a differire fino all'abisso l'incontro del corpo vivente, l'evento reale, vivente, effettivo, la stessa rivoluzione (Derrida [1993] 1994, 150).

Differire la rivoluzione, certificarne l'obsolescenza, è il Decalogo pietrificato anche di tutta una cultura contemporanea, che cela in sé la paura, la ferita non rimarginata, il trauma che l'irruzione dello straordinario possa scardinare di nuovo le sue porte. L'ambiguo scongiuro – esorcizzante oppure evocativo – dello spettro, ospite inquietante, incute terrore agli uni e attizza l'entusiasmo di altri. È il campo della lotta ideologica e dei regimi di visibilità. L'opprimente realtà ghiacciata lascia trasparire un'incrinatura, si solleva il velo di Maya governativo che nascondeva il varco: ora si vede davvero, annuncia Morin, la breccia. Ma nessuna marcia trionfale accompagna l'apertura della *brèche*: l'esito non è scontato, la definizione o, al contrario, l'apertura, di quel che andrà sotto il nome di Reale è la posta in palio della contesa. L'inimicizia tra lo sguardo della rivoluzione e l'apparato panoptico del dominio è radicalmente, fisiologicamente incomponibile. I due punti di vista, letteralmente, non si riconoscono.

"Che cosa può un corpo?"

L'inimicizia tra rivoluzione e apparato panoptico è talmente radicale da configurare una somatizzazione sintomatica. Forse sulla scia di Spinoza, che aveva stabilito quanto un'esperienza deprimente ci indebolisca e quanto un incontro elettrizzante aumenti la nostra potenza psicofisica, Morin annota un fenomeno verificatosi nella Parigi del maggio 68:

> Nelle prime settimane, gli studi medici si sono svuotati: gli ansiosi, i biliosi, i sofferenti di emicranie, i soggetti al vomito, al rigurgito, alle nausee, erano improvvisamente guariti. Certo, le campagne, le piccole città erano inquiete. Ma Parigi era in festa, durante le prime due settimane. Poi, lentamente, l'accumulo dei rifiuti sui marciapiedi, la carenza di benzina, poi di provviste, riportarono l'inquietudine. Questa, a sua volta, raffreddò l'atmosfera. Il discorso del grande catalizzatore [De Gaulle] trasformò improvvisamente l'angoscia diffusa in energia del rifiuto. Da allora, l'ordine era ristabilito, il super-Io restaurato e, di nuovo, le ulcere, le emicranie, i rigurgiti, le

costipazioni, l'eczema, l'irritabilità riaffluirono nelle sale d'attesa dei medici (Morin [1968], 2018, 84-85).

Il ritorno all'ordine, la mancata risposta alla domanda radicale che il 68 ha posto, è il ritorno alle piccole e grandi psicopatologie della vita quotidiana; la nausea collettiva si declina in singole idiosincrasie che però, nella loro pervasività epidemica, rivelano l'eziologia prima dell'affezione individuale: sono gli organi vitali i primi ad essere colpiti dalla asfissia politica o, per dirla con Gilles Deleuze e Felix Guattari, dalla "mancanza di possibile" che fa soffocare (Deleuze, Guattari [1984] 2018).

Ansia ed emicranie – il cervello, colpito come sede di quel sistema nervoso centrale che per primo accusa paralisi ed eccitazioni delle passioni. Rigurgiti, costipazioni – stomaco e viscere, colpiti in quanto organi più sensibili, nella loro attività continua di interazione con la materia esterna al corpo che il corpo è chiamata a nutrire. Eczemi – la pelle, l'organo più esteso, nevralgicamente sovraesposto, colpito in quanto bordo che segna il confine dell'identità soggettiva e, insieme, dispositivo di innumerevoli pori che mettono in comunicazione l'interno con l'esterno, l'individuo con il mondo. L'intensità della percezione struttura conflittualmente il campo del reale: ora sono i divieti, le passioni tristi indotte dallo Stato a non essere più credibili, a essere sperimentate come assurdità e insensatezza. Al potere, come apparato repressivo e depressivo, si contrappone la potenza come ricchezza condivisa di inedite relazioni politiche ed esistenziali.

Siamo al cuore dell'esperimento filosofico e dell'evidenza percettiva, che nomina l'evento, infrangendo i divieti superstiziosi imperniati sui "bisogni": fantasmi a distanza incolmabile dai desideri, "abbietta paura di mancare".

Solve et coagula

Dissoluzione dei confini, non solo tra ceti, ruoli e classi, ma anche tra possibile e impossibile. E tra i poliziotti 'realisti' – corazzieri di guardia alla monarchia del Reale – e i poeti, disprezzati come sognatori, che rivendicano alla Fantasia il merito di saper portare un corrosivo attentato ai fondamenti del potere. "Del possibile, altrimenti soffoco" scrive Deleuze: è la persuasione filosofica del 68 che si fonda su un processo veritativo, salvo dalla retorica insopportabile della speculazione disincarnata. La concezione del "corpo senza organi" è la risposta filosoficamente più forte, forse l'unica teoreticamente congruente ed efficace, alla prediche organicistiche alla maniera di Menenio Agrippa, propria dell'ordine – di ogni ordine che è, per natura, tendenzialmente totalitario.

Rivoluzione è anche l'invenzione di una presenza fisica che sa sottrarsi alla riduzione funzionale alla quale l'"economia politica" vorrebbe assegnarla: è un vero e proprio processo filosofico guadagnato a prezzo di psiche, tramite il rischio soggettivamente, consapevolmente assunto per dimostrare che l'intuizione intellettuale è intessuta di eroico furore – o non è.

"Azione intellettuale", ovvero gesto esemplare che separa l'intellettuale – che per vocazione e per responsabilità deve essere sovversivo – dall'uomo di cultura, che Croce vorrebbe sedato sulla riva della sua quieta, agnostica separatezza:

> L'azione esemplare apre la breccia non certo per un'efficacia propria, ma perché spiazza una legge tanto più potente perché confinata nell'impensato. È decisiva, contagiosa e pericolosa perché tocca quella zona oscura che ogni sistema postula e che non saprebbe giustificare [...]. [L'azione simbolica] ci riporta a quel che è forse il tratto essenziale e più enigmatico di una 'rivoluzione' caratterizzata dalla volontà di articolarsi in 'luoghi di parola', luoghi che contestano le forme di accettazione tacita [...], 'disvelamento di qualcosa d'insopportabile' (de Certeau [1968] 2007, 33).

Farsi interrogare dalla rivoluzione significa riconoscere consistenza alle brecce irradianti, ai tentativi in movimento, agli scarti improvvisi e impensati prima, e così destituire la sovranità tutta apparente dello stato delle cose, dissolvendo le fissazioni, metafisiche, politiche, familiari. Vediamo che quel gesto che agita pensieri e corpi è filosoficamente connotato proprio perché si compie contemporaneamente su mille piani, intrecciando movimento del pensiero, prassi politica e stile di vita: il primo concatenamento è quello interno, che allinea un pensiero, capace di creare concetti che smuovono la realtà, con un'azione che registra in sé progressioni di conoscenza e con la terminazione nervosa, l'affezione carnale di quei flussi germinali. "Conoscere di che cosa si è capaci": così Gilles Deleuze interpreta, dionisiacamente, il precetto apollineo del γνῶθι σεαυτόν (Deleuze [1980-1981] 2007) – e va inteso come esercizio di una visione bruniana, non già morale o mentale, ma fisica e nervosa del corpo e dell'anima.

Lo scontro rigorosamente filosofico che la rivoluzione inaugura ha come campo di lotta il Reale, rovescia il cattivo realismo, l'accettazione rassegnata e depressiva dell'esistente come idolatria del Dato, superstizione alimentata dall'ordine paranoico dello Stato che blocca le energie creative. Lo sguardo indiscreto del 68 è il rasoio di luce della filosofia che vanifica l'effetto ottico prodotto da dispositivi di potere. Svapora l'illusoria apparenza proiettata dalla tirannia dei Valori e si mostra che il Re è Nudo: nessun manto di sovranità copre la vigenza infondata di un assetto di dominio oppressivo. L'inconsistenza, *more geometrico demonstrata*, dei "fatti" lascia emergere la densità dei flussi degli "atti" creativi che, adesso, fanno Mondo, innervano la struttura del reale aprendo a ventaglio l'orizzonte del possibile, la ricchezza morfogenetica delle differenze in divenire.

Scardinare il tempo

Se si dissestano i cardini, in quel vuoto vorticoso cambia il criterio di distribuzione tra ciò che è possibile e reale e ciò che è confinato nell'irreale. Su questa premessa, le parole d'ordine del 68 – "L'immaginazione al potere"; "Siate realisti, chiedete l'impossibile" – assumono una credibilità intensificata. La rivoluzione in festa che irrompe a sorpresa è il contrario della ripetitività liturgica del carnevale, che esibisce per un breve attimo il negativo fotografico dell'ordine prestabilito, solo per confermarne l'inscalfibile vigenza:

> Il Maggio 68 ha mostrato che, senza progetto, senza congiura, poteva, nell'imprevisto di un incontro felice, come una festa che sconvolgesse le forme sociali ammesse o sperate, affermarsi (affermarsi al di là delle forme usuali dell'affermazione) la *comunicazione esplosiva*, l'apertura che permetteva a ciascuno, senza distinzione di classe, di età, di sesso o di cultura, di frequentare il primo venuto, come un essere già amato, precisamente perché egli era il familiare-sconosciuto. [...] Contrariamente alle "rivoluzioni tradizionali" non si trattava solo di prendere il potere, per sostituirlo con un altro, né di prendere la Bastiglia, il palazzo d'Inverno, l'Eliseo o l'Assemblea nazionale, obiettivi senza importanza, e nemmeno di rovesciare un mondo vecchio, ma di lasciare che si manifestasse, al di fuori di ogni interesse utilitario, una possibilità di *essere-insieme* che rendeva a tutti il diritto all'uguaglianza nella fraternità, in virtù della libertà di parola che esaltava ciascuno (Blanchot 1993, 48).

In tempi normali, il giorno dopo il fantasma viene relegato in soffitta. Invece

> [...] intempestivo "out of joint", anche e soprattutto se la sua ora è giunta, lo spirito della rivoluzione è interamente fantasmatico e anacronistico. Deve esserlo – e fra tutte le questioni che questo discorso ci assegna, una delle più necessarie riguarderebbe senz'altro l'articolazione tra questi concetti indissociabili e che devono, se non identificarsi, almeno passare l'uno nell'altro senza attraversare alcuna rigorosa frontiera concettuale: spirito della rivoluzione, realtà effettiva, immaginazione produttiva o riproduttiva, spettro (Derrida [1993] 1994, 143).

Marx, nella sua critica a Stirner, codifica la differenza tra la retorica di una querelle solo idealistica e fantasmagorica e un concreto attacco politico al regime vigente: nel secondo caso lo spettro dell'ideologia pungula l'organizzazione di lotte reali, attacca con metallica concretezza le strutture dello Stato. Già prima, l'energia "tumultuaria" di Machiavelli aveva travolto gli umanisti di corte, infatuati dagli innocui modellini di repubbliche ideali. Oppure, nel Novecento italiano, si era aperto uno scarto tra la cultura ornamentale e antipolitica del benpensante Croce e l'arrischio esistenziale e intellettuale di Gentile e Gramsci, teso a far coincidere teoria e prassi, pensiero e vita. È un impulso irefrenabile a tessere l'ordito, tratto dalla mole dei dati empirici disponibili, con la trama dei rapporti magici della battaglia filosofica tra opposte suggestioni incantatorie. È in gioco il ribaltamento delle convinzioni sociali e la modifica delle attività sensoriali: estetica e economia intricate in una stessa scienza senza nome, un materialismo magico, dove spetta all'immaginazione, che Bruno situa nel cervello, fare da traduttore tra linguaggio dei sensi e *logos* intellettivo.

Teatri di guerra

Il teatro è una scena deputata dello scontro, la fabbrica del reale dove distillare la condensazione dello spettro, la sua visibile cristallizzazione. Molto dopo Eschilo e Shakespeare, è esemplare il teatro di guerra di Falcone e Borsellino. Che l'ex procuratore della Repubblica Scarpinato definisce giustamente giudici sovversivi, perché hanno rovesciato il senso comune dominante all'epoca, quando la Mafia non era percepita da nessuno e tutti dicevano che la Mafia non esiste. L'aula bunker del Maxiprocesso di Palermo, soprannominata l''Astronave' per la sua forma avveniristica, è il luogo dove il fantasma della Mafia ha preso corpo: là si sono propiziate le condizioni della sua visibilità. Un esorcismo che ha costretto la Mafia ad apparire, a prendere corpo, determinandone così la sconfitta: sotto la luce dei riflettori un

fantasma perde i poteri e svanisce. Oggi gli stregoni messi in scacco da quella magica rappresentazione cercano di far sparire di nuovo Cosa Nostra dietro un maleficio di nebbia: l'ultimo rapporto della Direzione Investigativa Antimafia segnala che le ragazze importate dalla Nigeria per battere i marciapiedi della Sicilia vengono stregate con riti vudù. Un contrappasso con il 68, quando le manifestanti gridavano: "Tremate, tremate, le streghe son tornate!".

'Tratta', 'Trattativa' ed equivalenza delle merci e dei corpi nello Stato di mercato del Capitale (del Capo, della Capitale quirinalizia) sono la stessa Cosa (Nostra), lo stesso Contesto che si deve smagare. Sembra un'impresa impossibile ma è già successo una volta:

> Il giudice Falcone è la figura di un giusto che, in nome della giustizia, ha sfidato il contesto, lo stato delle forze. L'esigenza di giustizia porta a sfidare il contesto, per trasformarlo, ma assumendo il rischio dell'incommensurabilità tra la sfida e lo stato delle forze; è il rischio assoluto. Falcone ha testimoniato per la giustizia a rischio della vita, e tenendo conto del contesto (lo conosceva meglio di chiunque altro); ma a un certo punto non ha ceduto alla dissuasione che poteva venirgli dal dato contestuale, non ha abdicato di fronte all'esigenza di giustizia. Ciò che chiamo "giustizia", che non è il diritto, è un rapporto con l'incondizionato che, una volta preso in considerazione l'insieme delle condizioni date, testimonia di ciò che non si lascia chiudere in un contesto. Ovviamente, in questo rapporto con l'incondizionatezza, con la giustizia, ne va della vita e della morte. La giustizia non è il diritto; però è ciò che prova a produrre un nuovo diritto. E per produrlo bisogna tener conto del contesto e poi, a un certo punto, trasformarlo radicalmente (Derrida 1997, 16-17).

La precisione della fionda di Davide

Il Contesto, ci spiega Sciascia, è il meccanismo che tiene insieme le varie articolazioni dei dispositivi di dominio (governo e opposizione di Sua Maestà, apparati di Stato e Mafia, tanto per fare due esempi). Il vero realismo – questa la lezione di Falcone – consiste nell'aderire a quel piano di consistenza con precisione tattile ma sempre cercando il punto di rottura nel cristallo sistemico per assestare il colpo di sfondamento:

> Ma la festa fu la conseguenza quasi automatica della precisione della fionda di Davide, che aveva colpito la fronte dello Stato. Da quel momento in poi la tetanizzazione dell'autorità, la paralisi del super-Io, liberarono improvvisamente ciò che era inibito e represso [...]. Tutto ciò che non parlava si è messo a parlare e, attraverso le barricate, i fumi, una grande festa si è dispiegata dentro Parigi (Morin [1968, 2008], 2018, 84-85).

Un colpo, preciso, di fionda di un ragazzo che mira alla testa del "tiranno". Già il David di Donatello, *exemplum Salutis publicae*, aveva inaugurato la tensione rinascimentale verso la libertà: il sasso che tiene in mano, arma impropria che, contro la forza bruta del gigante Golia, la sua *metis* gli suggerire di scagliare, precorre l'uso occasionale dei sanpietrini, disselciati per difendere le barricate nel Maggio 68.

Non si tratta di commemorare ma di riattivare quella energia creativa. Il nostro tempo, scrive Daniele Giglioli, è attraversato da una scissione tra il sentire e l'agire. Quindi occorre lavorare a una strategia della rottura, per farla finita con una cultura inutile, che predica rassegnazione, inazione, erudizione, depressione. Una cultura astratta – e sterile, perché rifiuta il conflitto



– che si riconosce e si ritrova esclusivamente per sancire la propria impotenza, impagliata da interdetti malefici, da fantasmi decrepiti che predicano paura e pronosticano solo sciagure totalitarie e sventure immani per qualsiasi afflato rivoluzionario, per qualsiasi immaginazione politica, per qualsiasi tentativo di "abolire lo stato delle cose presente". Paralizzata da questa pozione venefica la funzione intellettuale si atrofizza e affonda nell'insignificanza.

> Cosa rimane al pensatore astratto quando dà consigli di saggezza e di distinzione? Allora, parlare sempre della ferita *di* Bousquet, dell'alcolismo *di* Fitzgerald e *di* Lowry, della follia *di* Nietzsche e *di* Artaud, rimanendo sempre alla riva? Diventare professionista di tali chiacchiere? [...] In verità, come restare alla superficie senza permanere sulla riva? Come salvarsi salvando la superficie e tutta l'organizzazione di superficie, compreso il linguaggio e la vita? Come giungere a questa *politica*, alla *guerriglia* completa? (Deleuze [1969] 1975, 141).

Senza confondersi con i fantasmi del passato, gli spettri (di Marx, di Nietzsche, di Warburg...) proiettano sempre una possibilità di futuro, a condizione che la memoria fossile dei tempi trascorsi venga riusata come propellente per ribaltare la prospettiva storica, politica, artistica. Spettri che insufflano un pensiero sovversivo, portatore di un engramma – un DNA intellettuale in cui è inscritta la certificazione che la rivoluzione è già successa e quindi è sempre sul punto di venire: la Comune di Parigi, la Città Libera di Fiume, il 68, non sono episodi confinati irrimediabilmente nel passato ma sono stati il prologo in cielo, soltanto un assaggio, un'anticipazione di quel che verrà.

Quel pensiero festivo e sovversivo dimora in Engramma.

Nota bibliografica

Questo testo è stato scritto tenendo sul tavolo alcuni libri. Accanto al *De vinculis* di Giordano Bruno (da cui è tratto il motto-impresa di Engramma "Fulgor ille"): Walter Benjamin, *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, Torino 1982; Jacques Derrida, *Spettri di Marx* [Paris 1993], Milano 1994; Jacques Der-

rida, Maurizio Ferraris, *Il gusto del segreto*, Roma-Bari 1997; Giovanni Comisso, *Le mie stagioni* [Treviso 1951], Milano 1963; Edgar Morin, Claude Lefort, J.-M. Coudray (Cornelius Castoriadis), *Mai 1968: la brèche. Premières réflexions sur les événements*, Paris 1968; Michel de Certeau, *La prise de parole*, Paris 1968 (tr. it. *La presa della parola e altri scritti politici*, Roma 2007); Bepi Cengiarotti, "Vera incessu patuit dea". Fabula e finzione nella storiografia di Michel de Certeau. Note a margine di *Sulla "traccia" di Michel de Certeau*, "La Rivista di Engramma" 74 (settembre 2009), 36-55; Maurice Blanchot, *La comunità inconfessabile* [Paris 1983], Milano 1984; Gilles Deleuze, *Cosa può un corpo. Lezioni su Spinoza* [1980-1981], Verona 2007; Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mai 68 n'a pas eu lieu*, "Les nouvelles", 3-9 maggio 1984, tr. it. in "La Rivista di Engramma" 156 (maggio/giugno 2018), 141-144; Gilles Deleuze, *Logica del senso* [Paris 1969], Milano 1975; Ioan P. Couliano, *Eros e magia nel Rinascimento* [Paris 1984], Milano 1987; Daniele Giglioli, *Critica della vittima*, Milano 2014; nonché il numero monografico di "Engramma" *Mnemosyne '68/Mnemosyne 2008. Ce n'est qu'un début!*, 68 (dicembre 2008) – in particolare Bepi Cengiarotti, Monica Centanni, Peppe Nanni, Daniele Pisani (a cura di), *Tavola '68. Mnemosyne 1968 – Mnemosyne 2008*, *ivi*, 8-35, specie il capitolo "Profeti disarmati e armi improprie"; e infine il numero *Il 68 che verrà*, "La Rivista di Engramma" 156 (maggio/giugno 2018) – di quest'ultimo sono qui trapiantati, in nuovo montaggio di pensiero, alcuni brani, presi quasi alla lettera.

English abstract

Taking its cue from a reading of Jacques Derrida's *Spectres of Marx*, the article places intellectual engagement at the intersection of the concreteness of political activity and the conflictual dimension that polarises the social imaginary, "out of joint" of the estabilished order of things. Without mingling with *phantasmata* of the Past, the spectres (of Marx, Nietzsche, Warburg...) always project a possibility of Future: that fossilised memory of past times is reused as a propellant to overturn the historical, political and artistic perspective. There is a special kind of "spectres" able to insufflate a subversive thought that carries on an engramma – element of the intellectual DNA – in which the certification that the revolution has already happened and is therefore always on the verge of coming is inscribed. In this frame, the Paris Commune, the Free City of Fiume (Rijeka), and May 1968 have not been single episodes irremediably confined to the past but they were the prologue in the sky, just a foretaste, an anticipation of what is to come.

keywords | Derrida; de Certeau; Paris Commune; Free City of Fiume; May 68.

Dalla festa di Iside a quella di Sant'Agata

Una storia di culti femminili

Elena Nonveiller



A Catania, presso il grande porto della cosmopolita città siciliana, Iside, la *Bona dea* (Ἀγαθή δαίμων), di origine egizia, veniva festeggiata ogni anno, il 5 marzo, per la ripresa della navigazione (*Navigium Isidis*, in latino, e Πλοιαφέσια, in greco), fin dall'età ellenistica; successivamente celebrata in tutto l'Impero Romano (Bricault 2011, 2013): a questo proposito Apuleio ci ha tramandato, nelle sue *Metamorfosi*, una delle descrizioni più dettagliate del rito così come si svolgeva a Roma (*Metamorfosi*, XI, 5, 8-11, 16-18).

Il tema mitico era il varo della nave su cui Iside rientrava in Egitto per riportare da Byblos il corpo del fratello e marito, Osiride, dopo essere stato smembrato e ricomposto. In tutto il Mediterraneo, la dea, grazie alle sue molteplici ibridazioni, era invocata non solo come una delle più famose patrone della navigazione e del destino, Ἶσις Τύχη et *Isis Fortuna* con la cornucopia (Agnoli 2002, 25), ma anche della maternità e dei neonati[1], come *Isis lactans* – spesso associata a Demetra, Persefone o Afrodite (Ciaceri 1905, 269 ss.) – divenuta nell'iconografia cristiana *Virgo lactans*, Παναγία γαλακτοτροφούσα, nel mondo ortodosso (Lasareff 1938, Mathews, Muller 2017).

Nella festa greca antica aveva luogo il rito dell'"accensione delle lampade" (λυχναψία)[2], che commemorava il *dies natalis* di Iside. A Roma il culto della dea era connesso anche ai *vota*

publica, offerti due mesi prima, il 3 gennaio, in occasione delle Calende[3]. Le cerimonie romane prevedevano anche sontuose processioni e mascherate, di cui ci informano soprattutto Apuleio (*Metamorfosi*, XI, 8-13) e Giovenale, il quale, in una delle sue satire, biasima la *nobilitas* romana che seguiva la moda orientale di rasarsi il capo, indossando maschere di Anubi (a testa di cane), per partecipare alle feste isiache (*Satire*, VI, 530-541).

Sebbene non si abbia la certezza che queste celebrazioni si svolgessero ancora alla sua epoca, Giovanni Lido (vissuto tra il V e il VI secolo d. C.) le menziona:

> Il giorno che precede le terze none di marzo veniva celebrato il *Navigium Isidis*, che ancor oggi è chiamato πλοιαφέσια. In lingua egizia *Isis* significava 'luna'; onorata abbondantemente quando riprendeva la stagione della navigazione, dato che la dea presiedeva al mare [...] [4].

A Catania, tanto era popolare Iside nel periodo ellenistico, quanto lo sarà Sant'Agata nell'era cristiana, divenuta patrona della città e spesso invocata con gli epiteti dell'antica dea pagana: Ἀγαθή δαίμων (Chuvin 2009, 195), il cui culto è attestato soprattutto nella *pars Occidentis* dell'impero, specialmente in Sicilia, a Roma e a Cartagine, tra il V e il VI secolo d.C.

La festa di Sant'Agata veniva celebrata i primi cinque giorni del mese di febbraio, ma il giorno più importante, almeno per quanto riguarda l'aspetto rituale, era sicuramente l'ultimo, il 5 febbraio, che coincideva con il *dies natalis* della martire. In questo giorno aveva luogo una processione prettamente femminile, in cui donne di ogni classe d'età, vestite di tuniche bianche, seguite da uomini a piedi nudi, offrivano alla santa come *ex voto* dei seni di cera, che simboleggiavano quelli della martire, fatti tagliare da un crudele prefetto romano durante le persecuzioni contro i cristiani dell'imperatore Decio, il 5 febbraio del 251 d.C. (i testi degli *Acta Sanctorum* concordano su questo, cfr. Rigoli 1961, 320). In processione viene portato il velo della Santa, ritenuto avere poteri magici, come il mantello di Iside, quali spegnere incendi e arrestare eruzioni vulcaniche. A questo proposito si narra che il 5 febbraio del 262 d.C. il velo sacro di Agata, fatto volare verso l'Etna, avrebbe interrotto l'eruzione, prodigio che si sarebbe ripetuto anche nel 1699 (Magrì 2011, 115). Questa facoltà sovrannaturale della Santa spiega perché essa venga invocata, ancor oggi, non solo dalle donne afflitte da mastiti o malattie al seno, ma anche dai pompieri e dai fabbri di campane.

La festa odierna non corrisponde più alla ripresa della navigazione e le funzioni protettrici della Santa non sono più quelle dell'antica Iside, dal momento che certi attributi di Agata sono stati in parte assorbiti da un altro santo, Euplo o Euplios, letteralmente "colui che fa una buona traversata", martirizzato nel 403 d.C. e festeggiato il 12 agosto (Corsaro 1957, 62), suo *dies natalis*, lo stesso giorno in cui, fin dal I secolo d.C., veniva celebrata la nascita di Iside con una festa notturna (Turcan 1989, 117-118), e qualche giorno dopo, il 17 agosto, il ritorno delle sue reliquie da Costantinopoli a Catania, avvenuto assai rocambolescamente nel 1040, dopo il furto perpetrato da Giorgio Maniace, inviato dall'imperatore Michele IV Paflagone per liberare la Sicilia dai Saraceni[5].

Secondo l'eminente etnografo G. Pitrè, dal 1625 Santa Rosalia avrebbe soppiantato Agata come patrona di Palermo (Pitrè 1978, 45-46). La sovrapposizione delle due sante è complessa ed è connessa all'antica querelle relativa alla città natale di Agata, presente già nei testi degli *Acta*, in cui il luogo di nascita sarebbe indicato come Palermo, ma quello del martirio Catania[6]. La querelle è evidentemente connessa al tentativo da parte delle due maggiori città dell'isola di una legittimazione prestigiosa del proprio passato cristiano, accaparrandosi la nascita dell'illustre martire[7].

Per quanto riguarda il culto di Sant'Agata nella *pars Orientis* dell'impero in una fonte bizantina dell'XI secolo d.C. è attestato un rito assai curioso, esclusivamente femminile. Il testo fu ritrovato in un noto manoscritto, il *Parisinus Graecus* 1182, pubblicato per la prima volta nel 1876 a Venezia da Kostantinos Sathas nella sua monumentale opera (Sathas 1876), e, successivamente, studiato dall'emerita bizantinista Angelika Laiou (Laiou 1986). Il testo in oggetto consiste in un breve trattato sulla festa costantinopolitana di Sant'Agata, attribuito a Michele Psello.

La descrizione relativa allo svolgimento della festa della Santa occupa la parte centrale del trattatello, in una forma ecfrastica che assume una chiara valenza di *exemplum*, nell'ambito di un'argomentazione filosofica riguardante il bene supremo. Fin dall'inizio l'autore enuncia il tema del trattato, sottolineando come la filosofia non debba occuparsi solamente di argomenti eccelsi, ma altresì di bagatelle o *nugae*, dal momento che l'intelletto umano ha la capacità innata di elevarsi fino alle altezze del pensiero, liberandosi dalle preoccupazioni derivanti dalle faccende ordinarie e materiali. Il fine ultimo di ogni azione umana sarebbe volto, secondo Psello, al bene supremo (τὸ ἀγαθόν), ossia a Dio, secondo concezioni evidentemente di ascendenza platonica. Psellos offre così un'etimologia 'filosofica' della festa, Ἀγάθη, quale espressione femminile della tensione verso il bene supremo. Il fatto che anche le donne potessero partecipare del bene supremo non era affatto scontato in un mondo maschilista e sessista, qual era quello bizantino. L'autore esemplifica poi le diverse attività artigianali, anche le più infime, in cui è possibile scorgere la perfezione divina. Tra i vari mestieri, menziona anche quelli prettamente femminili legati alla tessitura, cui la festa di Sant'Agata era particolarmente consacrata (Sathas 1876, 527 n.40). Psello riferisce come questa venisse celebrata ogni anno, il giorno seguente la festa dell'anniversario della fondazione di Costantinopoli[8], con inni, danze e processioni, sottolineando altresì che la partecipazione al rito festivo era consentita alle sole donne iniziate: le più giovani venivano accolte e istruite dalle più anziane. Anche all'interno del santuario dedicato alla Santa, le donne entravano e prendevano posto secondo una gerarchia precisa, che verosimilmente corrispondeva all'appartenenza a classi d'età o a corporazioni professionali (Psellos utilizza l'espressione εἴσεισι τὸ γένος ἐν κόσμῳ καὶ τάξει, dove il termine γένος, nel vocabolario dell'autore è polisemantico e significa al contempo: 'famiglia', 'specie animale', 'classe' o 'tipo', 'genere umano' e 'genere femminile', cfr. Sathas 1876, 528-530). Le devote offrivano poi delle icone alla Santa, cantando inni sacri. Le sole donne considerate le più esperte nell'arte della tessitura presiedevano la cerimonia, guidando le danze e i canti e mostrando alle neofite degli oggetti rituali segreti dalla forte valenza

simbolica, consistenti probabilmente in *ex voto*. Uno dei momenti cruciali del rito si svolgeva davanti a un muro su cui vi erano dei disegni, dei dipinti, o, più probabilmente, degli affreschi (ἡ κατὰ τῶν τοίχων γραφή, Sathas 1876, 528), che raffiguravano le varie fasi della tessitura. Erano rappresentate non solo le donne che cardavano la lana e la filavano, ma anche quelle che venivano frustate da altre donne, probabilmente per ordine delle maestre che le punivano per la loro inettitudine. Le vittime erano rappresentate come sofferenti, evidentemente allo scopo di suscitare nel pubblico femminile sentimenti di empatia, instillando un timore reverenziale nei confronti delle istitutrici. La danza circolare conclusiva, accompagnata da una musica fortemente ritmata, consisteva in un girotondo in cui tutte le partecipanti si tenevano per mano, in una sorta di riconciliazione finale.

Psello conclude la sua digressione sulla festa di Sant'Agata con un'apostrofe giustificativa rivolta ai lettori: la festa descritta non sembra un degno soggetto per un filosofo; tuttavia appare utile come esercizio spirituale per elevarsi dall'ordinario e trarre il bene da ciò che è effimero (Sathas 1876, 530 n. 40).

Tra le altre questioni ermeneutiche, la digressione pone innanzitutto quella relativa alla storicità del rito festivo descritto. Sebbene si tratti di un testo retorico, non si può evincere con certezza che la descrizione sia frutto di pura finzione letteraria. I numerosi dettagli realistici presenti nel testo indurrebbero a ipotizzare una conoscenza diretta della festa da parte dell'autore; cosa che presupporrebbe la celebrazione della stessa ancora nell'XI secolo, nonostante l'assenza di attestazioni.

Per quanto riguarda l'interpretazione testuale la questione più dibattuta è sicuramente quella connessa alle pitture murali o affreschi, eseguiti dalle donne più anziane ed esperte. Per riferirsi a tali raffigurazioni l'autore usa con *variatio* tre sostantivi: σκιά (1.27), εἰκών (1.26) e, per ben due volte, σχῆμα (11.7-8); il primo viene utilizzato con il significato di 'fantasma' o 'parvenza', il secondo di 'immagine' o 'figurazione' e il terzo di 'scenografia' (Laiou 1986, specialmente 113, n. 10). Ciò che è indubbio è che la menzione di un muro dipinto o affrescato all'interno di una chiesa rappresenta un *unicum* testuale rispetto alla tradizione letteraria, tanto più se vi sono raffigurate attività artigianali femminili. Tale affresco o murales potrebbe rappresentare uno dei rari esempi di arte profana in chiese bizantine.

In effetti, la festa di Sant'Agata descritta da Psello appare come una cerimonia religiosa, ma dal carattere fortemente profano: un rito femminile connesso all'arte tessile, l'occupazione ritenuta più onorevole per una donna (si veda in proposito Laiou 1981, 243-246). Non sappiamo tuttavia se la festa fosse organizzata da confraternite femminili religiose o amicali (φιλικόν)[9] ovvero da corporazioni professionali o gilde. Malgrado non sia avvalorata dalle fonti finora note, non si può escludere l'ipotesi che le tessitrici costantinopolitane fossero organizzate in una sorta di corporazioni di mestiere o vi fossero delle scuole professionali private ove apprendere l'arte tessile (Laiou 1986, 118). D'altronde nulla sappiamo sulla vita professionale femminile, eccetto ciò che possiamo evincere dalla testimonianza presente nel *Libro dell'eparca* - dove tra le cinque corporazioni di mestiere di artigiani della seta, sono menzio-

nate anche quelle dei καταρτάριοι e dei μεταξάριοι (o μεταξοπράται)[10], cui erano ammesse eccezionalmente anche le donne, εἴτε ἄνδρες εἴτε γυναῖκες (Dujćev 1970) - e quella di un altro testo del XV secolo che ci informa su una corporazione o associazione di donne greche che, a Laodicea, durante l'occupazione ottomana, producevano grandi quantità di tessuti di cotone (Defrémery, Sanguinetti 1878, 271-272, citato in Laiou 2017, 245 n.60).

Il laografo G. Megas ha suggerito che si trattasse di una sorta di scuola professionale, dove le giovani donne avrebbero appreso dalle più anziane ed esperte la fabbricazione della propria veste matrimoniale, ove la dinamica di ricompense e punizioni bene si addiceva alla relazione maestra-allieva (Megas 1953). N. Politis, un altro insigne laografo greco, ci ha tramandato alcune interessanti credenze popolari connesse all'arte tessile, proprio a proposito della festa di Sant'Agata. Secondo un'antica credenza cretese, una donna inquietante dall'alta statura e vestita di nero sarebbe apparsa ogni giovedì sera, al crepuscolo, per impedire alle donne di continuare a filare (Politis 1965, 507-508, citato in Drettas 1995, 179). Il motivo popolare dell'eccessivo lavoro di tessitura, dopo il tramonto del sole, in cui una paurosa vecchia punisce le giovani, ricorreva ancora nella Grecia moderna (Drettas 1995, 179-180).

La funzione iniziatica della tessitura e il motivo del muro dipinto potrebbero evocare qualche ricordo della Grecia classica connesso alle Panatenee, celebrate ad Atene ogni quattro anni per nove giorni, tra la fine di luglio e l'inizio di agosto (periodo corrispondente al mese di ἑκατομβαιών), in onore di Atena Parthenos, quale patrona della tessitura. Sono state attribuite alla dea un gran numero di opere tessili: dalla tessitura del proprio peplo, a quello Era e di Pandora, fino all'abito di Giasone; Atena avrebbe anche istruito molte donne in quest'arte, tra cui le donne fenicie (Brulé 1987, 215-220). Feste scomparse e successivamente ristabilite, anche se per breve tempo, in età giulianea (V secolo d. C.), almeno stando alla testimonianza di Imerio, il quale, in una delle sue orazioni, raccontava che le Panatenee, oltre agli agoni sportivi e musicali, prevedevano anche la corsa con le fiaccole e la processione delle ἐργαστήναι, ragazze non ancora sposate dell'élite ateniese. Esse erano incaricate di portare in corteo fino al Partenone un peplo magnificamente tessuto e confezionato sei mesi prima, sui cui bordi erano ricamati episodi mitologici relativi alla dea Atena (Brulé 1987, 219-220). La processione si concludeva con un'ecatombe di buoi e montoni, seguita da un banchetto rituale e da una regata dal Pireo a Capo Sunio, in onore di Poseidone (Brulé 1987, 216). Anche in occasione delle Panatenee il rito femminile della tessitura del peplo aveva un'importante valenza sociale e iniziatica: l'apprendistato delle ἐργαστήναι costituiva un momento fondamentale di preparazione delle giovani fanciulle alla loro futura vita matrimoniale (Brulé 1987, 230).

Note

[1] Si vedano le numerose figurine della dea che allatta il piccolo Arpocrate o Horus, come il famoso bronzetto del VII secolo a.C. (cfr. Sfameni Gasparro 1973, 211).

[2] Festa notturna celebrata il 12 agosto, poi inclusa nel calendario romano nel 38-39 d. C., sotto l'impero di Caligula, dal momento che questa data corrispondeva alla nascita di Iside, celebrata in Egitto (cfr. Turcan 1989,117-118).

[3] Vi sono attestazioni in alcune medaglie del IV secolo d. C., dove su un lato figura il rito dei *vota publica* e dall'altro degli attributi di Iside (cfr. Mathews, Muller 2017, 51).

[4] R. Wünsch (hrsg. von), *Ioannis Laurentii Lydi liber De mensibus* IV, 45, Stuttgart [1898] 1967, 101: Τῇ πρὸ τριῶν Νωνῶν Μαρτίων ὁ πλοῦς τῆς Ἴσιδος ἐπετελεῖτο, ὃν ἔτι καὶ νῦν τελοῦντες καλοῦσι πλοιαφέσια. Ἡ δὲ Ἶσις τῇ Αἰγυπτίων φωνῇ παλαιὰ σημαίνεται, τουτέστιν ἡ σελήνη· καὶ προσηκόντως, αὐτήν τιμῶσιν ἐναρχόμενοι τῶν θαλαττίων ὁδῶν, διὰ τό αὐτήν, ὡς ἐλέγομεν, τῇ φύσει τῶν ὑδάτων ἐφεστάναι [...].

[5] Il luogo preciso a Constantinopoli dove le reliquie della santa sarebbero state sottratte non è indicato nella *Historia translationis corporis s. Agathae v. m. Costantinopoli Catanam* (in *Bibliotheca Hagiographica Latina*, 139), ma può essere evinto dal racconto di Costantino Lascaris, che arrivò nel 1465 a Messina per insegnare letteratura greca; egli scrisse che nel 1040 le reliquie erano state restituite da Giorgio Maniace all'imperatrice Teodora, la quale, a sua volta, le affidò a un monastero intitolato alla Vergine, cfr. D'Arrigo, I, 84)

[6] Il *Sinassario constantinopolitano* menziona Palermo e non Catania quale città natale di Agata, cfr. H. Delehaye (ed.)*, Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi adiectis synaxariis selectis (Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris)*. Bruxelles 1902, c. 445 : Ἄθλησις τῆς ἁγίας καὶ καλλινίκου μάρτυρος Ἀγάθης. Αὕτη ἦν ἐκ πόλεως Πανόρμου, τῆς κατὰ Σικελίαν, ὥρᾳ σώματος καὶ ἀφθορίᾳ καὶ κάλλει ψυχῆς διαλάμπουσα καὶ πλούτῳ κομῶσα [...]. La *Patrologia Graeca* menziona solamente Catania, cfr. J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Graeca*. *CXIV*, Parisiis 1903, 1331-1346.

[7] Nel *Breviario Romano*, compilato nel 1600 sotto il pontificato di Clemente VIII, leggiamo ancor oggi: *Agatha virgo, in Sicilia nobilibus parentibus nata, quam Panormitani et Catanenses civem suam esse dicunt* (in J. Bolland, G. Henschen (ed.), *Acta Sanctorum februarii. I,* Antverpiae 1658, 606).

[8] Il giorno dopo l'anniversario della fondazione della città (τό γενέθλιον) cadrebbe il 12 maggio, data che non corrisponde però a quella indicata nel *Sinassario constantinopolitano*, ossia il 5 febbraio. Tale discrepanza cronologica potrebbe essere giustificata solo con l'ipotesi che le celebrazioni in onore della Santa fossero due : l'una ufficiale (il 5 febbraio) e l'altra no (il 12 maggio); cosa che potrebbe essere suggerita proprio dal carattere segreto e iniziatico di quest'ultima. Tuttavia l'autore usa qui il termine πανήγυρις, che si riferiva generalmente, nel mondo bizantino, a una festa religiosa in onore di qualche santo oppure a una fiera o festa pubblica, (cfr. Vryonis 1981, 196-197).

[9] Come la confraternita che organizzava la vigilia (παννυχίς) della festa del Prodromo dell'Oxeia, la chiesa dove riposavano le spoglie di Sant'Artemio, cfr. Kaplan 2006b, 299.

[10] Dujćev (in Dujćev 1970, VII, 2) fa riferimento ai μεταξάριοι, mercanti di seta greggia, poi divenuti privati (cfr. Oikonomides 1986, 33-53), al contrario, il ruolo dei καταρτάριοι resta incerto; D. Simon ha suggerito che si trattasse di artigiani che si occupavano della pulitura e della cottura della seta grezza o di lavoratori a domicilio di seta grezza per la vendita al dettaglio, cfr. Simon 1975, soprattutto p. 45. Secondo M. Kaplan i catartarii acquistavano anch'essi seta grezza, ma, poiché non potevano accedere al mercato all'ingrosso, compravano solo il necessario all'attività di rivenditori (cfr. Kaplan 2006b, 291-293).

Fonti

Apuleio, *Metamorfosi*

Apuleio, *Metamorfosi (L'asino d'oro)*, a cura di M. Cavalli, Milano 2017.

Giovenale, *Satire*

Giovenale, *Satire*, a cura di G. Viansino, Milano 1990.

Giovanni Lido, *De mensibus*.
Ioannis Laurentii Lydi liber *De mensibus*, ed. by R. Wünsch, Stuttgart 1967.

Michele Psello, Περὶ τῆς ἐν Βυζαντίῳ γυναικείας πανηγύρεως τῆς Ἀγάθης.
E. Kurtz, F. Drexl, *Michaelis Pselli Scripta Minora* I, a cura di E. Kurtz e F. Drexl, Milano 1936.

Riferimenti bibliografici

Agnoli 2002
N. Agnoli, *Museo archeologico nazionale di Palestrina: le sculture,* Roma 2002.

Bollard Henschen 1658
J. Bolland, G. Henschen (ed.), *Acta Sanctorum februarii. I,* Antverpiae 1658.

Bricault 2011
L. Bricault, *Les cultes isiaques dans le monde greco-romain. Documents réunis, traduits et commentés par Laurent Bricault,* Paris 2013.

Bricault 2013
L. Bricault, *Atlas de la diffusion des cultes isiaques. (IV s. av. J.-C.- IV s. apr. J.-C.),* Paris 2001.

Brulé 1987
P. Brulé, *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique : mythes, cultes et société*, Paris 1987.

Chuvin 2009
P. Chuvin, *Chronique des derniers païens. La disparition du paganisme dans l'Empire romain, du règne de Constantin à celui de Justinien,* Paris 2009.

Ciaceri 1905
E. Ciaceri, *La* festa *di S. Agata e l'antico culto di* Iside *in Catania*, Catania 1905.

Corsaro 1957
F. Corsaro, *Studi sui documenti agiografici intorno al martirio di S. Euplo*, "Orpheus" 4. II (1957), 33-62.

D'Arrigo 1987
S. D'Arrigo, *Il martirio di sant'Agata nel quadro storico del suo tempo*, Catania 1987, 2 voll.

Defrémery, Sanguinetti 1878
C. Defrémery, B.R.Sanguinetti, *Voyages d'Ibn Batoutah II*, Paris 1878.

Delehaye 1902
H. Delehaye (ed.), Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi adiectis synaxariis selectis (Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris), Bruxelles 1902.

Drettas 1995
G. Drettas, *Jamais le jeudi…,* "Revue des études slaves", 67. 1 (1995), 167-185.

Dujćev 1970
I. Dujćev, *The Book of Eparch,* London 1970.

Kaplan 2006a
M. Kaplan, *Les artisans dans la société de Constantinople aux VIIe-XIe siècles*, in Id., *Byzance, villes et campagnes,* Paris 2006, 297-307.

Kaplan 2006b
M. Kaplan, *Du cocon au vêtement de soie : concurrence et concentration dans l'artisanat de la soie à Constantinople aux Xe-XIe siècle,* in Id., *Byzance, villes et campagnes.* Paris 2006, 282-296.

Laiou 1981
A.E. Laiou, *The Role of Women in Byzantine Society*, "Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinistik" 31. 1 (1981), 233-260.

Laiou 1986
A.E. Laiou, *The Festival of 'Agate'; Comments on the Life of Constantinopolitan Wom*en, in *Byzance. Hommage à André N. Stratos I.* Atene 1986, 111-122.

Laiou 2017
A.E. Laiou, *The role of women in Byzantine society*, in C. Beattie (ed), *Women in the Medieval world IV,* Abingdon 2017, 206-230.

Lasareff 1938
V. Lasareff, *Studies in the iconography of the Virgin*, "The Art Bulletin" 20 (1938) 25-65.

Magrì 2011
S. Magrì, *Agathae, beatae virginis et martyris. La figura e l'ideale di santità di Agata nell'eucologia eucaristica romana e nei Propri regionali siciliani*, Troina 2011.

Mathews, Muller 2017
T.F. Mathews, N.Muller, *Isis and Mary in early icons*, in M.Vassilaki (ed.), *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, London 2017, pp. 45-56.

Megas 1953
G.A. Megas, *Ο Μιχαήλ Ψελλός ως λογογράφος*, "Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν" 23 (1953), 104-109.

Migne 1903
J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Graeca. CXIV*, Parisiis 1903.

Oikonomides 1986
N. Oikonomides, *Silk Trade and Production in Byzantium from the sixth to the ninth century: the seals of the* kommerkiarioi*,* "Dumbarton Oaks" 40 (1986), 33-53.

Pitrè [1881] 1978
G. Pitrè: *Spettacoli e feste popolari siciliane.* Palermo [1881] 1978.

Politis 1965
N. Politis, *Paradhosis* (= *Traditions*), Athenai 1965, 833-835, 507-508.

Rigoli 1961
A. Rigoli, *Agata*, in *Bibliotheca Sanctorum,* I, Roma, 1961, 320-336.

Sathas 1876
K.N. Sathas, Περὶ τῆς ἐν Βυζαντίῳ γυναικείας πανηγύρεως τῆς Ἁγάθης. In Id., *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη. V.* Venetia 1876, pp. 527-531; ensuite, le texte a été édité par J.F. Boissonade, *Michael Psellus, De operatione daemonum.* Naurenberg 1838, pp. 73-78; réédité ensuite par E. Kurtz, F. Drexl, *Michaelis Pselli Scripta Minora* I, Milan 1936, pp. 465-469.

Simon 1975
D. Simon, *Die byzantinischen Seidenzüften*, “Byzantinische Zeitschrift” 68 (1975), 23-46.

Sfameni Gasparro 1973
G. Sfameni Gasparro, *I culti orientali in Sicilia I*, Leiden 1973.

Turcan 1989
R. Turcan, *Les cultes orientaux dans le monde Romain,* Paris 1989.

Vryonis 1981
S.Vryonis, *The* panegyris *of the Byzantine Saint: a study in the nature of a medieval institution, its origins and fate*, in S. Hackel (ed.) *The Byzantine Saint,* London 1981, 196-227.

Wünsch [1898] 1967
R. Wünsch (hrsg. von), *Ioannis Laurentii Lydi liber De mensibus IV*, 45, Stuttgart [1898] 1967.

English abstract

In the paper the author aims to examine some aspects of the history of the official cult of Saint Agatha, in Sicily and Constantinople, starting with the Greco-Roman cults of Isis, and then focusing in particular on the unofficial or the initiatory women’s festival, celebrated in Constantinople, attested by only one literary source from the 11th century AD. This source, consisting of a short philosophical treatise, ascribed to Michael Psellos, informs us about some interesting aspects of the religious and social life of women in Constantinople in the mid-Byzantine era.

keywords | Isis cults, Saint Agatha; religious festivals; Female cults.

L’altro Omero di Pavese.

La traduzione dell’Inno ad Afrodite e il mito, il rito, la festa

Giuseppe Palazzolo

Pavese e il classico

La relazione di Cesare Pavese con il mondo classico è una vicenda lunga e travagliata, fatta di abbandoni e riprese, di caustiche passioni e profondi ripensamenti. Iscritto all’indirizzo moderno del liceo D’Azeglio di Torino, che prevede lo studio della civiltà greca, ma non della grammatica, è solo dopo la maturità liceale, nell’estate del 1926, che Cesare si tuffa nello studio della lingua, “per potere un giorno ben conoscere anche la civiltà omerica, il secolo di Pericle, e il mondo ellenista” (Pavese 1966a, agosto 1926, 27). L’immersione nella lingua e nella cultura greca continua con l’iscrizione alla Facoltà di Lettere, con il superamento dei relativi esami, tra cui il corso di Letterature e lingue classiche comparate con Rostagni (Dughera 1992, 27), e le lezioni private impartite al giovane Manolo Bodo (cfr. lettera a Ginzburg, Pavese 1966a, 20 agosto 1929, 118-133). Dopo un periodo di allontanamento, l’occasione per il ritorno ai classici greci – l’*Iliade*, l’*Odissea*, i lirici, i tragici – è il confino a Brancaleone, dall’agosto 1935 al marzo 1936. Immerso nel paesaggio calabro sente di poter diventare contemporaneo dei greci. Chiede insistentemente alla sorella i testi greci e le scrive (Pavese 1966a, 27 dicembre 1935, 489):



Gemma con Afrodite e Anchise: cornelia con cornice moderna in oro e smalto (3,3 cm); dall'Italia; 25 a.C. circa; The J. Paul Getty Museum (Malibù-Los Angeles).

> Fa piacere leggere la poesia greca in terre dove, a parte le infiltrazioni medioevali, tutto ricorda i tempi che le ragazze ὑδρευούσαι si piantavano l’anfora in testa e tornavano a casa a passo di cratère. E dato che il passato greco si presenta attualmente come rovina sterile – una colonna spezzata, un frammento di poesia, un appellativo senza significato – niente è più greco di queste regioni abbandonate. I colori della campagna sono greci. Rocce gialle o rosse, verdechiaro di fichindiani e agavi, rosa di leandri e gerani, a fasci dappertutto, nei campi e lungo la ferrata, e colline spelacchiate brunoliva. Persino la cornamusa – il nefando strumento natalizio – ripete la voce tra di organo e di arpa che accompagnava gli ozi di Paride θεοειδής quando sui pascoli dell’Ida mangiava il formaggio delle sue pecore e sognava gli amori di Ἑλένης λευκελένου.

Passano altri dieci anni ed è la lettura della *Fisiologia del mito* di Mario Untersteiner a spingere Pavese a riprendere in mano "grammatiche e dizionari" per 'rosicchiarsi' Omero, col rimpianto di non poter procedere con la scioltezza desiderata nella traduzione della "lingua terribile – divina e terribile, come la terra secondo Endimione" (Pavese 1966b, 20 novembre 1947, 195). Da questo momento in poi non ci saranno più distacchi. La storia è nota: nel 1947 pubblica i *Dialoghi con Leucò*, il libro che terrà sul comodino nella notte fatale. È il libro con cui prova un nuovo e antico incanto del mondo, che attraversa il mito per tentare di ricongiungersi con l'origine della propria storia e delle proprie parole. "Pavese si è ricordato di quand'era a scuola e di quel che leggeva: si è ricordato dei libri che legge ogni giorno, degli unici libri che *legge*", scrive nella presentazione che accompagna il libro. Forte di questa anamnesi progetta nel 1948 una nuova traduzione dei poemi omerici, affidata, su consiglio di Untersteiner, a Rosa Calzecchi Onesti, con la quale intrattiene una fitta corrispondenza. Parallelamente si mette nuovamente alla prova con i poemi omerici, e questo laboratorio di traduzione può essere percorso in tutta la sua ampiezza tra le pagine dell'*Opera poetica* (Pavese 2021). Nella recente pubblicazione trovano posto – accanto alla *Teogonia*, ai lirici e ai tragici, e ad altri classici latini – anche la trascrizione della traduzione degli *Inni omerici*, da me curata, che integra ed emenda in alcuni punti l'edizione precedente (Dughera 1981, insieme alla *Teogonia*).

Gli *Inni omerici*

Pavese tradusse tre inni: il V e il VI, entrambi dedicati ad Afrodite, e VII, riservato a Dioniso. Su quest'ultimo non sono mancate valide analisi, ma anche la traduzione dell'*Inno V ad Afrodite* merita un approfondimento. La traduzione è vergata su 7 fogli numerati, scritti *recto* e *verso*, eccetto l'ultimo solo *recto*, del formato 287 x 210. Gli altri due inni sono su 3 fogli di diversa dimensione (267 x 207) e con caratteristiche uguali al manoscritto precedente. I manoscritti sono conservati, insieme con quello della *Teogonia*, nel Fondo Sini 22. Il primo editore e i commentatori successivi (Cavallini 2012; Barberi Squarotti 2014) concordano nel collocare queste traduzioni nel 1949, nello stesso periodo in cui Pavese seguiva la versione finale della traduzione di *Iliade* e *Odissea* affidata a Rosa Calzecchi Onesti. Nella nota al testo dell'edizione, Dughera afferma che presso il fondo Einaudi si trova l'originale usato per la traduzione, e cioè la ristampa (1946) di Thomas W. Allen, *Homeri Opera*, V, *Hymnos Cyclum Fragmenta Margiten Batrachomyomachian Vitas continens*, Oxford 1912, che reca molte annotazioni a margine e interlineari in corrispondenza degli inni tradotti (Dughera 1981, 99). Sulla prima pagina una nota autografa riporta la data 4 gennaio 1949, che rappresenterebbe dunque il *terminus post quem* per la datazione. Altre informazioni emergono dall'epistolario. L'11 dicembre 1948 Pavese scrive a Erich Linder, chiedendogli notizie dei 'suoi' *Inni omerici*, il tomo V dell'edizione oxoniense, e dei tomi precedenti per la traduttrice (Pavese 1966b, 11 dicembre 1948, 323):

> Caro Linder, la presente è personale e sfogatoria. Tre cose: a) perché avete passato l'incarico dei testi di Omero per la Calzecchi alla sede editoriale, col risultato che quella degna ragazza non avrà mai nulla? Non sei anche 'libreria' tu e come tale dedito a ricerche ed acquisti? Adesso lei chiede il volume introduttivo del Mazon (Belles Lettres?) che ci dicevate di aver ricevuto, ed io

non so chi sollecitare perché glielo mandi. Idem per l'Allen (Omero inglese), chi è responsabile? Vergogna. b) perché continuate a tacere furbescamente, dopo la vostra cartolina del 10 novembre, sui miei Inni omerici arrivati sì ma bloccati? Vergogna. c) perché non mi mandate *The Myth of thè State* di Cassirer (Yale Univ. Press, New Haven – 1947 ristampa presso l'Oxford Univ. Press), tanto desiderato e voluto? Volete che lo chiediamo direttamente agli editori con vostro evidente scorno e danno? Vergogna.

Dall'osservazione dei manoscritti risulta che Pavese abbia seguito l'ordine inverso alla disposizione del volume di Allen, traducendo prima l'inno *VII A Dioniso*, quindi il *VI Ad Afrodite* e infine il *V Ad Afrodite*. La traduzione dell'inno si pone dunque al vertice di un percorso di avvicinamento a quei componimenti in esametri dattilici e in lingua epico-omerica, dall'incerta datazione e raccolti probabilmente dopo la metà del IV secolo. La traduzione di quest'inno in particolare è caratterizzata da un numero di fraintendimenti ed errori superiore alla media delle altre versioni, paradossalmente indice di una maggiore familiarità con la lingua greca, che forse lo ha indotto a servirsi meno di strumenti come lessici e vocabolari. Ci torneremo. Prima registriamo i motivi di interesse dell'inno.

V. Ad Afrodite

L'inno *V Ad Afrodite* celebra la potenza della dea e racconta la sua unione con il mortale Anchise. Verosimilmente era recitato durante le feste che accompagnavano, in Grecia e in Asia minore, le cerimonie cultuali in onore della dea. La struttura del componimento è compatta e coerente e anche le digressioni, particolarmente ampie nell'ultima parte (vv. 202-238; vv. 259-272) sono funzionali e non eccentriche, e possono essere considerate una cifra stilistica di un autore che ama raccontare distesamente. Si tratta dell'inno stilisticamente più affine ai poemi omerici: 22 versi su 293 sono in comune con *Iliade* e *Odissea*, mentre solo 22 vocaboli non appartengono al lessico dell'Omero epico. La contiguità tra l'*Iliade* e l'inno è confermata anche dalla profezia sugli Eneadi (*Il*. XX, 306-8; *Inno V*, 196-201), che si presenta simile, ma con una importante differenza rilevata da Hoekstra (1969): nel poema omerico Poseidone si riferisce a una dinastia regnante, mentre nell'inno Afrodite sembra annunciare una stirpe nobile discendente da re, ma priva di potere regale.

Nell'opera di Pavese, la figura e il nome di Afrodite appaiono poco ma in posizione rilevata. Nei *Dialoghi con Leucò* la dea è direttamente citata in due luoghi: in *Schiuma d'onda* il dialogo tra Saffo e Britomarti, imperniato sul desiderio che "schianta e brucia", si chiude evocando la dea balzata fuori dalla schiuma, "quella che non ha nome, l'inquieta angosciosa, che sorride da sola". E Pavese traduce anche l'inno *VI Ad Afrodite*, che per la sua brevità da alcuni è considerato l'esordio di un componimento maggiore, dove viene descritta la nascita della dea "per l'onda del risonante mare nella schiuma soave". *Il lago*, invece, incuneato tra i due dialoghi odissiaci *L'isola* e *Le streghe*, si apre ricordando che "Ippolito, cacciatore vergine di Trezene, morì di mala morte per dispetto di Afrodite". La vicenda del cacciatore devoto a Diana è rapidamente scorciata nella breve introduzione: il voto di castità dell'eroe, figlio di Ippolita, regina delle Amazzoni, e di Teseo, provoca la vendetta di Afrodite, che suscita in Fedra l'amore per il figliastro, quindi la morte e poi la resurrezione per mano di Diana, che lo trasporta

in Italia rendendolo suo sacerdote con il nome di Virbio. “Per gli antichi l’Occidente – si pensi all’*Odissea* – era il paese dei morti”: così si chiude il preambolo, alludendo alla *Nekyia* che segna Virbio come doppio di Odisseo. Entrambi gli uomini, infatti, sono assoggettati al desiderio delle dee – Calipso, Circe, Diana – al quale oppongono l’attaccamento all’orizzonte della propria fragilità creaturale. Odisseo risponde a Calipso che quel che cerca lo porta nel cuore e Circe rimane stupita e turbata dall’essere stata, almeno per una notte, Penelope. A Diana che lo ha collocato in una dimensione sospesa, nel “vivo crepuscolo di un mattino perenne”, Virbio chiede di “stringere […] un sangue caldo e fraterno”, sente il bisogno di “avere una voce e un destino” (Pavese [1947] 2021, *Il lago* 110). Inoltre Pavese ha studiato *Il ramo d’oro* di Frazer e sa che Ippolito-Virbio era originariamente associato al culto di Diana come Adone lo era a quello di Afrodite. Forse non sa che Ippolito era venerato insieme ad Afrodite ad Atene e a Trezene, e che quindi può essere annoverato tra i *paredroi* della ‘dea madre’, tra coloro che accompagnano la divinità in posizione subordinata, come figlio o sposo. O entrambi: il sposo-figlio in questo caso simboleggia il raccolto, il seme che muore per poi risorgere, fondendo il sacrificio alla fertilità. Nell’inno il ruolo di *paredros* è interpretato da Anchise, che dopo il rapporto sessuale prega la dea di non lasciarlo “vivo senza forza” – ζῶντ᾽ ἀμενηνὸν (*Inno V* 188) – con un termine che talvolta si riferisce alle ombre dell’Ade. La morte o l’evirazione (di cui l’invalidità che colpirà Anchise può essere considerata una benevola sostituzione) era infatti la sorte che attendeva coloro che si univano a una dea.

A questo punto è chiaro che, a dispetto delle scarse occorrenze del nome della dea, l’inno ad Afrodite è profondamente consentaneo ai *Dialoghi*, e in particolare in riferimento al macrotema dell’uomo tentato e contemporaneamente terrorizzato dall’incontro con la divinità. Il corpo a corpo con il testo greco conferma la resistenza di un’inquietudine che la pubblicazione dei *Dialoghi* non è riuscita a soddisfare.

La traduzione di Pavese

Seguiamo quindi la traduzione pavesiana. Si conferma l’atteggiamento *sourcier* (De Balsi 2014), comune ad altre prove traduttorie, che si riscontra ad esempio nella resa degli epiteti esornanti, questione discussa anche con Rosa Calzecchi Onesti (Neri 2007). Ne sono esempi i calchi *multaurea*, per πολυχρύσου (*Inno V* 1), *bencoronata* per ἐυστεφάνου (*Inno V* 6), *tenerapelle* per ἁπαλόχροας (*Inno V* 14), *aureasaetta* per χρυσηλάκατον (*Inno V* 16), *risamante* per φιλομμειδὴς (*Inno V* 17, 49, 56, 65, 155), *mentetortuosa* per ἀγκυλομήτης (*Inno V* 22), reso anche con *pensierotortuoso* (*Inno V* 42). Altro tratto caratteristico è il ricorso a espressioni delle lingue moderne, come il francese o l’inglese, per rendere gli avverbi: è il caso di *someway* (*Inno V* 95, 111) per πού, di *toujours* per ἤματα πάντα (*Inno V* 209, 221, 248). In controtendenza appare invece l’uso del corrispondente latino: *non quid* per οὔ πέρ τι (*Inno V* 34), oppure *quondam* per ποτε, (*Inno V* 249). Costante appare il tentativo di piegare la sintassi italiana a quella greca, che si realizza nella tendenza a riprodurre anche nella lingua d’arrivo la disposizione delle parole del greco, rispettando il giro di frase e i confini del verso del testo originario. “Musa dimmi le opere della multaurea Afrodite / Cipride, che agli dèi dolce desio eccitò / e domò le stirpi dei mortali uomini, / e gli uccelli cielpiombati e le bestie tut-

te, / così quante la terra molte nutre come quante il mare”: fin dall’apertura dell’inno Pavese sceglie di marcare strettamente il testo di partenza, senza curarsi di generare costrutti arditi e oscuri. Nelle frequenti inversioni, nei bruschi iperbati, nella tendenza quasi programmatica a disarticolare l’ordine ‘naturale’ della frase italiana si avverte l’inseguimento di un’espressione ieratica, dissonante, in costante frizione con la lingua quotidiana. Rifugge volontariamente dalla musicalità della maggiore linea lirica di stampo petrarchesco-leopardiano per inseguire una propria metrica barbara nella quale alcuni versi battono su evidenti esapodie spesso con clausola dattilico-spondaica (“veneranda sposa fece cose eccellenti sapiente”, *Inno V* 44; “altare farò, e farò a te sacrifici belli”, *Inno V* 101), o riecheggiano lunghezze whitmaniane. Così la misura consuetudinaria del tempo è scardinata dal ritmo straordinario del rito e della festa, che rende presente il mito.

È sulla resa semantica, inoltre, che il traduttore si prende maggiori spazi di manovra. Il *desiderio* – ἵμερον –, attributo precipuo della dea e asse tematico dell’intero componimento, viene subito caricato in senso decisamente sessuale: l’aoristo del verbo ὄρνυμι diventa “eccitò”, appena smorzato dall’allotropo letterario “disio”. Al v. 4 conia “cielpiombati” per rendere l’aggettivo διιπετέας, che nei poemi omerici è attributo dei fiumi, di solito interpretato come derivato dalla radice di πίπτω, ‘cadere’ e quindi tradotto ‘che cade dal cielo’ o ‘che viene da Zeus’; in realtà proviene dalla radice di πέτομαι, ‘volare’, e dal dativo διεί, ‘nel cielo’ (Poli 2010, 244-5 n.).

In altri casi Pavese incorre in *lapsus* che sovvertono il senso originario della frase. Alla forza seduttiva della dea solo tre divinità riescono a resistere: Atena, Artemide ed Estia. In intima aderenza al nome greco Pavese chiama quest’ultima “Istia” e scrive che “questa non volle però duramente rifiutare” (*Inno V* 25) le *avance*s di Poseidone e Apollo, traducendo l’indicativo aoristo ἀπέειπεν come se fosse un infinito dipendente da οὐκ ἔθελεν; la versione corretta sarebbe invece ‘questa davvero non voleva, ma rifiutò fermamente’.

Il potere ammaliante di Afrodite non ha risparmiato nemmeno Zeus, spingendolo a tradire la legittima consorte con donne mortali. Il padre degli dèi medita di punire Afrodite facendola innamorare di un uomo, in modo che, marchiata dallo stigma della vergogna, non promuova più accoppiamenti promiscui tra le divinità e gli esseri umani. È il grande tema dei *Dialoghi* che Pavese ritrova nell’inno: ‘mischiarsi’ – così nell’inno Pavese traduce sempre μιχθήμεναι, l’accoppiarsi di dèi e di donne, o di uomini e dee (ai vv. 39, 46, 50, 52) – deve essere vietato nel nuovo ordine olimpico voluto da Zeus, che stabilisce una rigorosa separazione tra gli elementi – dei / uomini /animali – unificati nel proemio dalla malìa rapinosa di Afrodite. Il potere seduttivo, indifferenziato, anarchico e libertario viene così sottomesso e irregimentato al nuovo ordine costituito, del quale la profezia della nascita di Enea, ultimo nato dall’amplesso di una dea e di un uomo, rappresenta un sigillo.

Infiammata dalla passione per Anchise, la dea avvia il suo rituale di seduzione (*Inno V* 58-67), nel quale non sono pochi i possibili riferimenti a testi relativi a Ishtar (Smith 1981, 41). All’arrivo sul monte Ida la dea appare come μητέρα θηρῶν, “madre di belve”, che immediatamente

suscita negli animali il desiderio di accoppiarsi (*Inno V* 68-74). Seppur velata da sembianze umane, la visione induce Anchise in un subitaneo rapimento amoroso (*Inno V* 75-91). Nella descrizione dell'abbigliamento il programmatico rispetto dell'ordine delle parole dell'originale greco consente al poeta anche ricercati effetti retorici come l'epifrasi al v. 87, "aveva ricurvi ritorti orecchini e luminosi", (εἶχε δ' ἐπιγναμπτὰς ἕλικας κάλυκας τε φαεινάς), risolvendo così un passaggio che non trova concordi gli studiosi sull'identità degli oggetti designati con ἕλικας e κάλυκας: il primo termine potrebbe indicare fermagli o bracciali, il secondo orecchini. Il discorso che le rivolge Anchise (*Inno V* 92-106) è esemplato sulla preghiera verso una dea, alla quale si chiede salute e felicità in cambio dell'edificazione di un altare e della fondazione di un culto. Per vincere le resistenze dell'uomo Afrodite deve mentire (*Inno V* 107-142): inventa un'origine mortale dal re frigio Otreo e quindi l'appartenenza a un popolo alleato. Racconta di essere stata rapita da Ermes, l'Argifonte, che l'ha condotta "per molta terra lavorata da uomini mortali, / molta non divisa e non coltivata, dove le belve / voraci si aggirano per le ombrose vallate" (Càssola 1975). In rapida successione sono individuati i due tipi – la terra coltivata e l'ambiente selvaggio – che condensano simbolicamente il paesaggio della Grecia arcaica. La traduzione pavesiana di πολλὴν δ᾽ ἄκληρόν τε καὶ ἄκτιτον, "molta povera e incolta (terra)" (*Inno V* 123) evidentemente smarrisce il riferimento alla varietà del *Welt* presente nel testo greco.

Per aumentare la temperatura patemica della scena, la dea dice che οὐδὲ ποσὶ ψαύσειν ἐδόκουν φυσιζόου αἴης (*Inno V* 125), "pensavo che non avrei più posto piede sulla terra generatrice di biade" (così Càssola 1975), mentre Pavese traduce "né coi piedi toccare diede l'alma terra", considerando ἐδόκουν proveniente da δίδωμι, 'dare', anziché correttamente da δοκέω, 'sembrare'. L'ultimo atto della supplica è la promessa di un matrimonio libero e paritario, tra appartenenti a famiglie nobili e consenzienti.

La risposta di Anchise è costruita su un'impalcatura di apodosi – se è mortale e di alto lignaggio, se l'unione è voluta dagli dèi – che culmina in una protasi fraintesa da Pavese. Il poeta infatti traduce: "Se mortale sei, e donna te generò madre, / Otreo è il padre per nome illustre, come dici, / dell'immortale messaggero per volere qui vieni / Erme, e me moglie chiamerai tutto il tempo" (*Inno V* 145-148). Nell'ultimo verso ἐμὴ δ' ἄλοχος κεκλήσεαι ἤματα πάντα, "tu sarai detta per sempre mia sposa" (Poli 2010), scambia il nominativo per accusativo, l'aggettivo possessivo per pronome personale e confonde la diatesi del verbo. In questo modo si smarrisce l'acme dell'ironia tragica implicata nella risposta di Anchise, che promette un matrimonio indissolubile se le premesse fossero verificate. Ma le condizioni, che egli pensa essere vere, sono in realtà false. Nel momento stesso in cui stringe in un nesso argomentativo il periodo ipotetico rivela al pubblico dell'inno, che conosce la verità, che le unioni tra uomini e divinità non sono più possibili. Pavese non lo comprende, o finge di ignorarlo. Anche l'iperbole dei vv. 153-4 – βουλοίμην κεν ἔπειτα, γύναι εἰκυῖα θεῇσι, / σῆς εὐνῆς ἐπιβὰς δῦναι δόμον Ἄϊδος εἴσω – risulta sostanzialmente fraintesa. "Acconsentirei poi, o donna pari agli dei, a discendere nella dimora di Ade dopo essere salito nel tuo letto" (Poli 2010), conclude Anchise, accettando la profferta d'amore e suggellandola enfaticamente con la disponibilità a scende-

re nell'Ade dopo aver consumato il rapporto sessuale. "Vorrei poi, donna simile alle dee, / il tuo letto salendo, entrare la casa d'Ade dentro", traduce Pavese, forzando il testo greco per stringere in un unico laccio temporale l'amore e la morte, quasi prefigurando la consegna volontaria a un destino fatale.

L'incanto seduttivo di Afrodite ha raggiunto il suo scopo. Anchise prende per mano la dea per guidarla verso il soffice letto "bentappetato". Con un gesto di finta modestia o di studiata malizia "la risamante Afrodite" abbassa lo sguardo: "voltatasi giù gli occhi belli gettando" (*Inno V* 156) traduce Pavese, ma la sua memoria sarà corsa a Circe dei *Dialoghi*, che confessa a Leucò il suo cedimento alla fragilità dell'umano nel caldo abbraccio con Odisseo. "Anch'io quella sera fui mortale. Ebbi un nome: Penelope. Quella fu l'unica volta che senza sorridere fissai la mia sorte e abbassai gli occhi" (Pavese [1947] 2021 *Le streghe* 116). Anche la descrizione del letto, onusto di pelli animali ("sopra / di orsi pelli giacevano e di leoni cuporuggenti", *Inno V* 158-159), rafforza il rimando alla scena odissiaca, così come l'accurata svestizione della dea, quasi rituale nei gesti lenti e misurati.

Afrodite sveglia Anchise dal sonno in cui era piombato dopo aver consumato l'unione e si rivela. L'epifania della dea – e lo svelamento del *Dios apate*, dell'inganno orchestrato dagli dèi – sortisce nell'uomo la reazione consueta: Anchise si copre il capo e svia lo sguardo, quindi supplica la dea di salvarlo dalla morte o dall'invalidità. A lui Afrodite risponde con un ampio discorso (*Inno V* 191-290): lo incoraggia, gli ricorda quanto sia caro agli dèi, gli profetizza la nascita di un figlio che regnerà sui Troiani, quindi aggiunge due ampie digressioni. Per confermare il favore che gli dèi hanno riservato al lignaggio di Anchise, la dea presenta gli *exempla* di Ganimede e Titone. Il primo, rapito da Zeus invaghitosi della sua avvenenza, riceve in sorte immortalità ed eterna giovinezza. Il secondo, rapito da Eos che per lui impetra solo l'immortalità, è condannato a una vecchiaia senza fine. L'eterno ragazzo e il vecchio sottratto al fluire del tempo: sono le due figure, i due poli tensivi tra cui si sviluppa la ricerca pavesiana della *ripeness*. Ma tra il *puer* e il *senex* c'è una terza immagine che conclude il discorso di Afrodite e, di fatto, l'inno. È la profezia della nascita di Enea, frutto dell'incontro di Afrodite e Anchise, il suggello dell'ultimo 'mischiarsi' di uomini e dee, l'estrema vergogna per la dea che ha suscitato accoppiamenti poco giudiziosi. Il neonato sarà allevato dalla "ninfe [...] montane ampioseno" (*Inno V* 257), le Oreadi che abitano l'Ida, esseri intermedi tra i mortali e gli immortali. Due versioni, entrambe presenti nell'inno, raccontano la restituzione del figlio al padre: secondo la prima, quando avrà raggiunto la giovinezza sarà condotto dalle ninfe presso Anchise; secondo l'altra versione sarà Afrodite stessa, al compimento del quinto anno del bambino, ad accompagnarlo dal padre. La dea è categorica, infine, nell'imporre il silenzio sulla vera origine del "rampollo [...] similadio", θάλος θεοείκελος: alle domande sulla madre, Anchise dovrà rispondere che è stato generato da una delle ninfe dell'Ida. Vantarsi di essersi unito con Afrodite susciterà l'ira e il fulmine di Zeus. Attento lettore dei *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* di Jung e Kerényi, Pavese avrà riconosciuto nella vicenda di Enea le caratteristiche del *Fanciullo divino*: orfano, con la madre che contemporaneamente è e non è, in relazione problematica con il padre, è segnato da una 'solitudine primordiale' (Sichera 2015 e

Lanzillotta 2020). Enea è collocato nello spazio di una cesura e di una censura originarie: cesura con il tempo mitico del 'mischiarsi' di uomini e dee e censura sulla propria *archè*, coperta dalla narrazione mistificante della madre. Nel segreto di questo figlio Pavese avrà rintracciato la *dynamis* di distacchi e ritorni, di paternità dissimulata, sospesa, rifiutata e cercata, che muove la profondità dei suoi romanzi maggiori, *La casa in collina* e *La luna e i falò*.

Riferimenti bibliografici

Barberi Squarotti 2014
G. Barberi Squarotti, *Pavese e le fonti antiche: una ricognizione sui postillati*, in E. Cavallini (a cura di), *"La Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna 2014, 66-82.

Càssola 1975
F. Càssola (a cura di), *Inni omerici*, Milano 1975.

Cavallini 2012
E. Cavallini, *L'inno omerico a Dioniso nella traduzione di Pavese*, in *Cesare Pavese, un greco del nostro tempo: dodicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana. Supplemento a Le Colline di Pavese*, 134, "I Quaderni del CE.PA.M." (Centro Pavesiano Museo casa natale), Santo Stefano Belbo 2012, 5-82.

De Balsi 2014
S. De Balsi, *Pavese e l'Iliade: interpretazione e traduzione degli epiteti esornanti*, in E. Cavallini (a cura di), *"La Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna 2014, 119-128.

Dughera 1981
A. Dughera, *La Teogonia di Esiodo e tre Inni Omerici nella traduzione di Cesare Pavese*, Torino 1981.

Dughera 1992
A. Dughera, *Tra gli inediti di Pavese: le traduzioni dei classici greci*, in Id., *Tra le carte di Pavese*, Roma 1992, 13-37.

Frazer [1922] 1992
J.G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione* [*The Golden Bough*, 1922], tr. di N. Rosati Bizzotto, Roma 1992.

Hoekstra 1969
A. Hoekstra, *The Sub-Epic Stage of the Formulaic Tradition. Studies in the Homeric Hymns to Apollo, to Aphrodite and to Demeter*, Amsterdam-London 1969, 39-40.

Jung - Kerényi [1941] 1972
C.G. Jung, K Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* [*Einführung in das Wesen der Mythologie*, Amsterdam 1941], tr. di A. Brelich, Torino 1972.

Lanzillotta 2020
M. Lanzillotta, *Il «fanciullo divino». Ermete nell'opera di Cesare Pavese*, "Ticontre. Teoria Testo Traduzione", 13 (2020), disponibile all'indirizzo: <www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/437>.

Neri 2007
A. Neri, *Tra Omero e Pavese. Lettere inedite di Rosa Calzecchi Onesti*, "Eikasmòs, Quaderni bolognesi di Filologia classica" 18 (2007), 429-447.

Pavese 1966a
C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di I. Calvino e L. Mondo, Torino 1966.

Pavese 1966b
C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino 1966.

Pavese [1947] 2021
C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* [1947], a cura di A. Sichera e A. Di Silvestro, Milano 2021.

Pavese 2021
C. Pavese, *L'opera poetica. Testi editi, inediti, traduzioni*, a cura di A. Sichera e A. Di Silvestro, Milano 2021.

Poli 2010
S. Poli (a cura di), *Inni omerici*, Torino 2010.

Sichera 2015
A. Sichera, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze 2015.

Smith 1981
P. Smith, *Nursling of Mortality. A Study of the Homeric Hymn to Aphrodite*, Bern 1981.

West 2003
M.L. West, *Homeric Hymns, Homeric Apocripha, Lives of Homer*, Cambridge (Mass.)-London 2003.

English abstract

The recent publication of Cesare Pavese's *Opera Poetica* (2021) makes it possible to return to the theme of Pavese's relationship with myth. In particular, the analysis of Pavese's translation of the Homeric Hymn V *Ad Aphrodite* is an opportunity to rediscover the macro-theme of man tempted and simultaneously terrified by the encounter with the divinity, the μιχθήμεναι - 'mixing' - on which he had structured *Dialoghi con Leucò* (*Dialogues with Leucò*). In the poet's version, the forcing of the Greek text also allows other major issues to emerge, addressed through the studies of Frazer, Jung and Kerényi: we recognise the archetype of the Divine Child that animates the profound dynamis of the major novels, *La casa in collina* (*The House on the Hill*) e *La luna e i falò* (*The Moon and the Bonfires*).

keywords | Cesare Pavese; Translation; Classical myth; Mythocriticism; Anthropology; Homeric Hymns; Dialogues with Leucò; The House on the Hill; The Moon and Bonfires.

La festa della più-vita

Su una poesia di Dylan Thomas

Enrico Palma



J.M.W. Turner, *Norham Castle: Sunrise*, 1845 ca., olio su tela (90,8x121,9 cm), Londra, Tate Britain.

I compleanni sono da sempre delle ricorrenze ambigue. Ma non si tratta di avvenimenti meramente estrinseci, come i meccanismi rotativi di un orologio che allo scoccare del mezzogiorno fanno intonare un suono celebrante il completamento del giro delle lancette. C'è intorno a essi un'aura particolare, quasi sacrale: il giorno dell'anno in cui si fa memoria del dì natale, che assume il doppio significato del ricordo e del completamento. È un giorno di festa in relazione al primo giorno in assoluto della nostra vita, quello, alla lettera, della prima luce; e lo è, in aggiunta, poiché rispetto allo stesso giorno, ma dell'anno precedente, si è completato un altro anno di vita, augurandosi che un altro anno ancora possa ultimarsi e poi riprendere da capo.

Festa quindi di memoria della prima luce, festa di completamento del moto di rivoluzione della vita intorno al sole di quel primo giorno originario.

E tuttavia, ciò assodato, nel giorno della massima festa, il giorno in cui il mondo, con una formula lévinasiana, sembra essere il mondo-per-noi (Lévinas [1961] 2021, 138), afferra un senso di ineluttabile tristezza. La luce di ogni festa produce sempre un'ombra di malinconia sulle cose, le quali proprio grazie alla malinconia sperano di essere ricondotte nuovamente alla luce: per la caducità della vita, che scopre di sé di essere un niente nel giorno in cui non può tendere a nulla di più alto e che medita quindi sulla sua stessa vitalità, sulla sua stessa essenza; per la resistenza inestirpabile dell'ombra che ogni luminosità porta con sé; ma soprattutto per l'approssimarsi della morte, laddove ogni compleanno in più come completamento dell'anno precedente significa l'inesorabile vecchiaia e la *diminutio* di tutti i compleanni possibili.

Per addentrarci nell'essenza di questa festa così particolare e allo stesso tempo così comune, scelgo di dare la parola, provando a commentarla, a un grande poeta, che a mio avviso ha individuato benissimo il punto di frattura di questa contraddizione. Ci rivolgiamo quindi a Dylan Thomas e al suo *Poem on his birthday* (Thomas 2016, 222-229), un canto assai anomalo ma eccezionale per suggestione e contenuto, che il poeta gallese nella grandezza del suo estro dedica a se stesso, alla luce e all'ombra di un giorno che dovrebbe essere di puro gaudio. Proveremo quindi con una breve lettura in chiave ermeneutica a raccogliere la voce di questo testo e ad approfondire la festa di cui ci siamo posti la spiegazione.

La poesia di Thomas è spesso difficile da leggere e respingente per via della varietà dei simboli, che all'interno della sua opera creano sottili rimandi. In ogni caso, sono la profonda allusività e la grande forza evocativa che i testi possiedono a consentire al lettore di tracciare in ogni sua poesia un percorso personale di interpretazione (per quello che probabilmente è da considerarsi come il migliore studio biocritico su Thomas rimando a Ferris [1977] 2008). Le metafore, le metonimie e le sinestesie sono di una brillantezza unica, accompagnano il lettore in ogni verso creando un ambiente mentale assolutamente inedito, che oscilla tra l'estrema calma e la più vigorosa delle energie cosmiche. Sono un piccolo e un grande cosmo, infatti, che il poeta restituisce in questo componimento, assai lungo per numero di versi ma filosoficamente intensificato nei punti che cercherò di individuare.

La poesia è divisa in 12 strofe da 9 versi ciascuna, in cui l'allitterazione e la musicalità toccano vertici di cui la lingua inglese fatica a trovare eguali. È direttamente la voce del *poet* a prendere la parola, che presenta il luogo in cui si trova e descrive se stesso e la circostanza del suo essere. Siamo in pieno giorno, nell'ora quindi della massima luce (*In the mustardseed sun*), in cui la vita è nella massima velocità del suo flusso, come fiume, e ripiega su di sé nella riflessione, come mare (*By full tilt river and switchback sea*). Il poeta è nella sua casa, una casa-vita che è sospesa a una certa altezza dalla superficie della terra, volendo significare con ciò che già molti anni di vita sono passati. E *questo* giorno, il giorno in cui il poeta ci introduce, della luce, della gran vita e dell'altezza da terra, è un *sandgrain day in the bent bay's*

grave, un giorno tra i tanti nell'immensa spiaggia fatta di innumerevoli altri granelli-giorni e che rappresenta l'arco ritorto dell'esistenza che inizia con la nascita e termina con la morte. È infatti una spiaggia curva, indiscutibile metafora della parabola esistenziale che tocca in sorte a ciascuno di vivere e che culmina nella tomba. Il cosmo è come la spiaggia in cui Thomas ambienta il suo compleanno, la sua riflessione sulla vita e sul suo destino: un luogo che accoglie la vita ma che, alla fine, attirerà tutti a sé quando la morte sarà sopraggiunta. Su questo sfondo, egli celebra e sprezza (*He celebrates and spurns*) gli anni che in questo preciso giorno giungono al numero di trentacinque (*His driftwood thirtyfifth wind turned age*), come se fosse un bilancio esistenziale, il festeggiamento di un traguardo di vita e allo stesso tempo un suo deciso rigetto. Iniziamo quindi a cogliere quell'ambivalenza di cui dicevamo, l'oscillazione del metronomo dell'esistenza che accetta la vita nel suo durare e al contempo la repelle, l'essere arrivati a quell'età fatidica ma tremendamente insoddisfatti per il modo in cui vi si è giunti.

Quando un poeta parla dei suoi trentacinque anni, l'interpretazione complessiva del suo componimento non può che volgersi verso una direzione ben precisa. Come sarà chiaro successivamente, infatti, la poesia è facilmente interpretabile sotto un'ovvia luce dantesca, che fa propendere certamente le scelte sui sensi da assegnare al testo in un modo fortemente connotato. Altrettanto facilmente, un altro percorso ermeneutico avrebbe potuto strutturarsi come una possibile riscrittura del celeberrimo primo canto della Commedia. È tuttavia la condizione del poeta a interessarci, del *rhymer*, che è chiuso nella sua *long tongued room*, a rintoccare le campane dei suoi anni e a rintuzzare i dolori delle ferite che questo rintoccare comporta. Siamo allora nel *côté* della memoria, quello in cui, in occasione della ricorrenza specifica, ci si ricorda dei compleanni passati, e forse degli anni che a loro fanno capo, dei dolori che il presente della festa, oltre che rievocare, potrebbe invece sanare. Possiamo benissimo immaginare il poeta in questa biblioteca mobile, ma non nel senso del cambiamento spaziale, ma come luogo parlante in cui si è raccolto il sapere di una vita, laddove la bocca si fa stanza in cui abitare e che parla da sé, come se fosse il mestiere di poeta preso nella sua totalità a comunicarsi e a esprimersi nel giorno del suo trentacinquesimo compleanno, dalla profondità di tutta la sua vita vissuta fin lì.

Il poeta è investito dall'azione complessa e variegata degli aironi, che altro non sono che una metafora per gli anni, suggerita in modo abbastanza chiaro dalla facile assonanza tra *herons* e *years.* Gli anni, come gli aironi, alti e aguzzi trafiggono il poeta (*spire and spear*), lo benedicono (*bless*) e gli ricordano la morte, il passato in cui essi giacciono e camminano nel ricordo avvolti da sudari (*Herons walk in their shroud*). Ciò sta a dimostrare la volubilità della vita, i cambiamenti che vi occorrono, la sinusoide vertiginosa tra pienezza e pena che costituisce l'esistenza nel suo indice segreto.

È allora all'attacco della terza strofa che si incontra la *facies* melanconica del giorno del compleanno, e forse anche della vita. Con un'immagine di estrema fragilità, quella dei pappi dei cardi in caduta scossi dal vento, lo stesso vento turbinoso in cui gli anni sono adesso rimestati dall'energia della festa, il poeta, con un verso bellissimo, canta verso l'angoscia, attraverso

di essa e per essa (*He sings towards anguish*). Si tratta di una dinamica molto interessante. Cantare verso l'angoscia, poetare verso di essa, può voler dire dirigersi verso la sua stessa essenza, cioè verso l'angosciante come motivo generativo dell'angoscia. Un ragionamento simile tocca molto da vicino la celebre concettualizzazione dell'angoscia fatta da Heidegger in *Sein und Zeit* (Heidegger [1927] 2012, 264-273; [1929] 1987, 67), e prima di lui da Kierkegaard. L'angoscia è il misurarsi con il niente dell'esistenza, con la possibilità del suo nulla e con il suo essere-alla-fine nella morte. Nella percezione del suo svanire effigiata dai pappi dispersi dal vento, il poeta sente la sua morte, e canta allora, nel giorno in cui la vita festeggia se stessa nella gioia del suo essere-presente ed essere-qui, il sentimento della sua fine e la circostanza cronologica e temporale in cui si perviene a un punto decisivo, potremmo dire a un giro di boa, dantescamente il *mezzo della nostra vita* che almeno in questa poesia viene rifigurato come una zona di mezzo tra il ricordo e l'oblio, la gioia e il dolore, la vita e la morte, o più segnatamente, come vedremo, tra la tenebra e la luce. La metafora dantesca prelude in realtà, com'è ampiamente noto, a una rappresentazione della vita peccaminosa che anticipa una decisione, un cambio di passo, uno smarrimento esistenziale a cui il viaggio delle tre cantiche nei regni dell'aldilà fungerà da rischiaramento e da percorso di purificazione.

La strofa successiva descrive un paesaggio creaturale difficilmente decifrabile, fatto di esseri alati e marini tra i più vari, in cui il poeta, che come ci ricorda Benjamin è "il più differenziato tra gli esseri viventi" (Benjamin [1928] 1973, 3), si fa strada verso il *quid* assolutamente univoco che può dissolvere la sua angoscia, svelargli il senso del suo essere-qui, nel giorno in cui le domande sull'essere rintoccano come quelle dei suoi anni trascorsi. In un ossimorico silenzio d'onda, battono i rintocchi di un *white angelus*, figura di un sé intermedio tra la terra e l'altrove, di un sé trasfigurato o di un ideale di purificazione in cui il poeta in questo giorno è nelle condizioni di poter sperare. I rintocchi degli anni cantano ora su una particolare manifestazione della vita, quella amorosa, in cui proprio gli amori crollati – o naufragati, dato il tema acquoso sollevato dai versi precedenti – risuonano sulle ferite risanate (*On skull and scar where his loves lie wrecked*). E il loro cammino è guidato ancora da oggetti in caduta, le *falling stars* che in questo caso divengono segni patenti di felicità distrutte. Questo angelus piange se stesso e il futuro, in attesa che arrivi il momento in cui ogni legame si spezza e potrà librarsi libero da ogni costrizione *in the unknown, famous light* di Dio, *of great and fabulous, dear God.*

È esattamente nella strofa di mezzo che giungiamo al crocevia del *poem.* Se la lettura dantesca poteva essere premiante e pregnante da un punto di vista ermeneutico, quella cioè del viaggio di purificazione o anche soltanto di un percorso rivolto alla purezza in quanto tale, i versi successivi fanno propendere decisamente verso questa opzione. Canta Thomas:

> Dark is a way and light is a place,
> Heaven that never was
> Nor will be ever is always true,
> And, in that brambled void,

Plenty as blackberries in the woods
The dead grow for His joy.

La tenebra, le cui catene il pesante martello di fiamma (quasi a richiamare le armi angeliche del racconto biblico) avrebbe dovuto spezzare e che l'amore avrebbe dovuto diradare nella luce, fa il suo ingresso proprio in quanto via, viaggio, percorso, strada. La tenebra è la via, nella cui metà, ricordandoci ancora di Dante, il poeta si trova nel giorno in cui l'età che vi corrisponde viene raggiunta, il giorno del suo trentacinquesimo compleanno. La tenebra, intensificandone il significato, è quindi la vita stessa. La via e la vita sono l'oscurità: sono anche e soprattutto il dolore dei rintocchi degli anni nelle suture delle ossa spezzate e nelle cicatrici delle carni dilacerate dalle sofferenze degli orizzonti di senso, d'amicizia e d'amore crollati rovinosamente come stelle cadenti, il cui ultimo orgoglio essi ripongono nel loro estremo sfavillare prima della fine. La tenebra è la vita e noi siamo immersi in essa come in un movimento inconsapevole verso una meta.

Se la tenebra, insistendo, è la vita, deve esserci qualcosa che possa sconfiggerla, qualcosa grazie a cui il nostro furore è sensato: la luce. La luce non è la vita, né il ricordo: essa brilla nell'attimo di festa nel compleanno in cui con la voce del poeta ci si rende consapevoli di tutto questo, come un'anticipazione in cui il verso in esame poteva mostrarsi e fondarsi in tutto il suo significato smagliante. La luce è un luogo, ed è il luogo a cui la vita tende: sapere questo libera dall'angoscia e, soprattutto, dalla tenebra. Colgo in questo verso un potentissimo anelito al Principio come Fine del Tutto, un anelito che è anche gnostico come aspirazione totale alla luce e a ciò che può trasformarci. Il mondo è questa tenebra che ogni tanto, per il bene che vi accade e che si riverbera nei nostri riguardi, diciamo, come Thomas aveva scritto nel verso conclusivo della seconda strofa, essere benedetta. Ma la vita è questa tenebra radicale, che, stavolta in un'ottica cristiana, è necessario percorrere per giungere finalmente alla luce. Il luogo della luce è questo Cielo senza tempo e fuori dal tempo, più esattamente una dimensione totalmente estranea al divenire, che qui è uno dei nomi della tenebra. È *always true*, eternamente vero poiché eternamente essente e in cui l'essenza stessa ha dimora come origine: la regione in cui, con una tautologia tutt'altro che ridondante, *la luce è luce.*

E nel vuoto roveto della vita disseccato dalla morte, i *dead*, in attesa del Giudizio, crescono per la gioia finale di Dio, della luce. Nella vita che medita sulla sua stessa morte, nel giorno in cui invece la vita dovrebbe soltanto magnificare se stessa e ignorare la morte, il poeta fonda la parola per un contatto con la luce, per una vera visione, che con Plotino, e prima di lui Platone, è il congiungersi della luce interiore con quella esteriore. È la luce di Dio e che è Dio in *Paradiso* XXXIII: "Oh abbondate grazia ond'io presunsi / ficcar lo viso per la luce etterna, / tanto che la veduta vi consunsi! / Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna" (vv. 81-87).

Il poeta trasformato, assaporata quella luce dopo la via della tenebra che è la vita, può passeggiare nudo (*There he might wander bare*) in mezzo ai morti della baia curva, che rappresentano sia i giorni del passato adesso redenti nella luce sia gli amori crollati sulla spiaggia

delle stelle cadenti. Lì il poeta può passeggiare anche con Dio, con il Suo Spirito e con ogni anima salvata nella chiarità. Sembrerebbe proprio l'immagine più distinta della salvezza, del percorso che l'anima deve attraversare, soprattutto di chi non si accontenta e canta il suo stare doloroso al mondo e il desiderio del luogo della luce da raggiungere alla fine. Questa è la visione, questo è ciò che dobbiamo percorrere, questo è il luogo a cui arriveremo. Come parafrasa Hadot, ciò può riassumersi nella concezione plotiniana della luce appena citata, per la quale "la visione è luce e la luce è visione" (Hadot [1997] 1999, 92).

Eppure il poeta, dantescamente, è a metà della sua vita: deve affrontare ancora tanto vagare e tanto patire prima che il luogo che la luce è possa ospitarlo e lui essere con il divino nel divino. Difatti Thomas afferma, con un *but* in cui risiede tutta l'essenza contrastiva della vita nei confronti della dimensione ulteriore della luce, che *dark is a long way.* La tenebra, ovvero la vita, è un lungo percorso. Fatica e sgomento attendono chi si fa carico di questo sapere circa l'esistenza e l'essere, e si assume tutto il peso dell'oscurità in cammino verso il principio della luce. Il poeta prega con tutti i viventi (*With all the living, prays*), ma il suo pregare è di tutt'altro genere: è proprio il canto che Thomas ci consegna, consapevole che verrà un giorno in cui i morti, la terra e il mondo verranno ricapitolati, e lo fa con immagini superbe (le ossa delle colline espulse dal vento, le pietre falciate che sanguineranno, le acque della vita di fiumi e mari che solleveranno i viventi nuovamente alle stelle). Ma al poeta, seguendo in questo la concezione metafisica del mondo di Benjamin su lutto, tristezza e malinconia (Benjamin [1916] 1962), deve potersi lamentare, levare alta la sua parola alla Ragione del Tutto a partire dalla sua stessa esistenza, nel giorno in cui la festa della sua metà vita si sta compiendo (*Oh, let me midlife mourn*). Lasciate quindi che egli elevi il suo canto e interceda per la natura così bizzarra e vitale che Thomas compone nella musica dei suoi versi, raccogliendo gli aironi dei suoi anni dal reliquiario del suo passato. Lasciate che egli si lamenti per la vita che ancora gli resta, per la tenebra che gli tocca ancora attraversare (*The voyage to ruin I must run*).

Ma in tutto questo, nella benedizione che la vita è e concede, riporta a gran voce le sue grazie (*Count my blessings aloud*). In un verso strepitoso, Thomas riassume cos'è la sua vita, e insieme alla sua in generale anche la vita umana. La sua benedizione è essere *Four elements and five / Senses, and a man a spirit in love / Tangling thorugh this spun slime / To his nimbus bell cool kingdom come*. In altri termini, l'essere dell'uomo è spiegato da Thomas nei termini della fisicità che lo costituisce e della percezione con cui egli è in grado di coglierla; in più è un uomo di spirito amoroso, uno spirito che riconosce se stesso nell'amore, per ciò che può provare verso i suoi simili nei vari gradi dell'affetto in cui il sentimento amoroso a sua volta si diversifica, ma costretto nella forma che gli appartiene e nella materia del mondo, assimilata a melma, dalla quale il percorso di distacco è comunque in corso verso il regno a venire della luce.

La liberazione gnostica si evince da *this last blessing most*, dall'ultima benedizione la più gradita di tutte, ultima in ordine sia cronologico che di importanza: la grazia della morte. Infatti più il poeta si avvicina alla morte, e qui sta il nostro punto, più il mondo va in *festa*. Voglio dire

che è come se il cosmo si rendesse più brillante, danzante, esultante, gaudente al sapere che la voce che lo sta cantando con parola che comprende, nel giorno del raggiungimento della metà della vita, capisca che quella vita che in versi sta a lui inneggiando presto sarà riassorbita. Quella descritta da Thomas è la festa della materia come "festa del cosmo" (Biuso 2020, 153), la festa che non ha tempo poiché il suo durare si misura nell'eternità indistruttibile:

> I hear the bouncing hills
> Grow larked and greener at berry brown
> Fall and the dew larks sing
> Taller this thunderclap spring, and low
> More spanned with angels ride
> The man souled fiery islands! Oh,
> Holier then their eyes,
> And my shining men no more alone
> As I sail out to die.

Nella festa del mezzo di nostra vita, il viaggio verso la luce è un viaggio verso la morte in direzione contraria alle tenebre, la festa più splendente: capire la luce verso dove andiamo e rendere questa vita presente una festa vindice dell'angoscia e gioiosa della morte, quando la nostra forma si spezzerà e regnerà solo la luce. Il compleanno è il giorno della più-vita come esistenza che trascende sé stessa nel gaudio dell'universo.

Riferimenti bibliografici

Benjamin [1916] 1962
W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* [*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Medienästhetisce Schriften*, Frankfurt a. M. 2002] trad. it. di R. Solmi, in *Angelus Novus*. *Saggi e frammenti*, Torino 1962.

Benjamin [1928] 1973
W. Benjamin, *Conversazione con André Gide* [*Gespräch mit André Gide*, in *Schriften II*, Frankfurt a. M. 1955], in *Avanguardia e rivoluzione*, tr. it. di A. Marietti, Torino 1973.

Biuso 2020
A.G. Biuso, *Tempo e materia. Una metafisica*, Firenze 2020.

Ferris [1977] 2008
P. Ferris, *Dylan Thomas. Essere un poeta e vivere di astuzia e birra* [*Dylan Thomas. The biography*, London 1977], tr. it. di M. Pratesi, Parma 2008.

Hadot [1997] 1999
P. Hadot, *Plotino o la semplicità dello sguardo* [*Plotin ou la simplicité du regard*, Paris 1997], tr. it. di M. Guerra, Torino 1999.

Heidegger [1927] 2012
M. Heidegger, *Essere e tempo* [*Sein und Zeit*, Halle 1927], tr. it. di A. Marini, Milano 2012.

Heidegger [1929] 1987
M. Heidegger, *Che cos'è metafisica* [*Was ist Metaphysisk*, Frankfurt a. M. 1967], in *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Milano 1987.

Lévinas [1961] 2021
E. Lévinas, *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità* [*Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye 1961], tr. it. di A. Dell'Asta, Milano 2021.

Thomas 2016
D. Thomas, *Poesie*, tr. it. di A. Marianni, Torino 2016.

English abstract

This essay tries to analyze the Poem on his birthday of the welsh poet and writer Dylan Thomas, from a hermeneutic and philosophical point of view. The proposal is that in this poem Thomas traces a sort of path, at the end of which it is possible to obtain redemption and salvation. In his birthday, the thiryfifth (a clear reference to Dante), the poet, between darkness, anguish and sadness of life, gives words to a particular sentiment and way of existence, that culminates in a trascendence of human condition returned to the universe.

keywords | Dylan Thomas; Birthday; Light; Metaphysics; Salvation, Universe.

Grotesque images and carnival culture in the tradition of Ovid

Bogdana Paskaleva

Introduction

François Rabelais' second book, dedicated to "the most horrific life of the great Gargantua" (1534) opens with an author's prologue. Beside the function of addressing the readers and obtaining their benevolence, this prologue could also be read as a hermeneutic tool, providing an interpretative mechanism that is already carnivalesque in its nature. Rabelais proposes to his readers to avoid taking what they are about to encounter in his book at face value. The readers are invited to understand the book as a twofold entity – it has an outer and an inner side, a surface and a meaningful depth. The reader is thus encouraged to penetrate the mere surface in search for the hidden treasures of an inner meaning. This hermeneutic attitude is nothing new to the epoch, it has been already widely promoted by Dante as the theory of the four levels of meaning (*Conv*. II. 1; *Epist*. XIII. 20-22), which leads back to the early-Christian Patristic tradition (De Lubac 1959). However, Rabelais sets an entirely new tone to this old hermeneutic attitude – the text of the book being presented as a "Silène":

> [...] Alcibiades, ou dialoge de Platon, intitulé *le Banquet*, louant son précepteur Socrates, sans controverse prince des philosophes, entre aultres parolles le dict estre semblable ès Silènes. Silènes estoient jadis petites boites, telle que voyons de présent ès bouticques des apothecaires, pinctes au-dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de harpies, satyres, oysons bridez, lièvres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limonniers et aultres telles pinctures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire (quel fut Silène, maistre du bon Bacchus); mais au dedans l'on réservoit les fines drogues comme baulme, ambre gris, amomon, musc, zivette, pierreries et aultres choses précieuses. Tel disoit estre Socrates, parce que, le voyans au dehors et l'estimans par l'extériore apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon, tant laid il estoit de corps et ridicule en son maintien, le nez pointu, le reguard d'un taureau, le visaige d'un fol, simple en meurs, rustiq en vestimens, pauvre de fortune, infortuné en femmes, inepte à tous offices de la république, tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se guabelant, tousjours dissimulant son divin sçavoir; mais, ouvrans ceste boite, eussiez au dedans trouvé une céleste et impréciable drogue : entendement plus que humain, vertus merveilleuse, couraige invincible, sobresse non pareille, contentement certain, asseurance parfaicte, déspriseement incroyable de tout ce pourquoy les humains tant veiglent, courent, travaillent, navigent et bataillent. (éd. Demerson)

> In one of Plato's dialogues, entitled *The Banquet*, Alcibiades, praising his teacher Socrates as the prince of philosophers beyond any doubt, compares him, among other things, to the Sileni. Back then, Sileni were called the little boxes, such as those we see in the pharmacy stores, that

have on the outside funny and frivolous figures like harpies, satires, bridled geese, horned rabbits, ducks with packsaddles, flying goats, coachmen deer, and other such pictures, designed at fancy to make people laugh (such as Silenus, the teacher of good Bacchus, was). But inside, fine herbs were stored, such as balsam, grey amber, amomum, musk, civet ointment, gemstones and other precious objects. And such, he said, was Socrates: because seeing him on the outside and judging by his outer appearance, one wouldn't give a nickel for him, that ugly his body was, and that ridiculous his bearing: his nose – so big, his eyes – like bull's eyes, his face – resembling the face of a fool; simple in his manners, rude in his garments, lacking any money, having no luck among women, inept for any state service, yet always laughing, always drinking to everybody's health, always joking, always dissimulating his divine wisdom. But if you would open that box, inside you will find a heavenly and priceless herb: an over-human understanding, wonderful virtue, invincible courage, incomparable sobriety, incontestable serenity, perfect assurance, unbelievable readiness to forsake all that men so much strive for, run to, work for, sail to and fight for. (Author's translation)

This complex image should be read, in the first place, within the framework of the Renaissance reception of Plato, as a web of hieroglyphs and complicated intertextual references. This has been done in a compelling manner by Romain Menini his comprehensive monograph "Rabelais et l'intertexte platonicien" (2009). The author explains the different textual elements of this passage as referring to moments of the Platonic tradition and interprets their allegorical meaning in respect of the new functions they acquire within the Rabelaisian context. In Menini's interpretation, the image of the Silenus refers mainly to the tradition of a *literary-philosophical feast*, namely – *the banquet* (symposium), – that has its beginnings in Plato's same-title dialogue (Menini 2009, 133-154).

However, we can expand Menini's argument on the philosophical meaning of the banquet by claiming that not only the Platonic symposium is at stake here, but also another, less elitist and rather medieval festive form – the carnival that enters through the strange and funny, grotesque images on the outer side of the apothecary boxes. The very comparison of a book with such a box already introduces the moment of carnivalesque travesty, a higher meaning disguised in the costume of a silly looking figure. How are we then supposed to explain the relation of the grotesque mask to the face of wisdom? Why does wisdom need to mask itself as a fool?

Approaches to the theory of the grotesque

This interpretation of the cited paragraph brings us right away to what Mikhail Bakhtin would call in his 1965 book "The Work of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance" (translated in English as "François Rabelais and His World"), *the culture of the carnival*. According to Bakhtin, carnival culture was a substantial part of folk and popular culture during the Middle Ages and had the function to perform a perpetual subversion of and against the official ecclesiastic and state culture. Thus, the complex phenomenon of carnival festivities was the territory of genuine expression of the people's spirit and of its resistance against oppressive elite cultural forms. Bakhtin describes a vast number of heterogenous phenomena, all pertaining to carnival culture: laughter, transvestite



Agostino Veneziano (Agostino dei Musi), *Ornamental panel*, after Raphael or Giovanni da Udine, The Metropolitan Museum of Art, New York.

practices, practices of temporal hierarchical reversal, etc. Among literary genres, Bakhtin recognizes the origins of carnivalesque literature in the Hellenistic tradition of the Menippean satire, all types of parody, dramatic improvisation, commedia dell'arte, curses, oaths, and others.

One of the central aspects of carnival culture is the grotesque. With respect to the representational style of Rabelais, Bakhtin coins the somewhat paradoxical notion of "grotesque realism" (Bakhtin [1965] 1984, 24 et passim). Since the problem of the grotesque is key to the understanding of both popular carnival culture, and its literary form within Rabelais' novel, Bakhtin dedicates a whole chapter to the phenomenon of the grotesque and its history (chapter five "The Grotesque Image of the Body and Its Sources", Bakhtin [1965] 1984, 303-367), but the actual philosophical account of it is rendered in the last couple of sections of the Introduction (Bakhtin [1965] 1984, 30-53). It is, however, worth noting that the first study that postulates Rabelais' work as a paragon of the grotesque in literature is "Geschichte der grotesken Satire" by Heinrich Schneegans (1894, 1-10; 56-58 et passim). Not only is his monograph the first to define the grotesque literature through Rabelais, but to collect a vast material about the Medieval, Renaissance, and Mannerist uses of the grotesque, and to perform a detailed analysis on Rabelais verbal style alongside his imagery (Schneegans 1894, 248-270).

While following Schneegans' thesis on Rabelais' book as a paradigm of grotesque literature, Bakhtin presents the historical data on the grotesque in the way they were first organized and analyzed by Wolfgang Kayser in his groundbreaking study "Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung" (Kayser [1957] 1963). Although using these already existing materials, Bakhtin is critical toward both authors' conclusions on the nature of the esthetic category of the grotesque. He provides a completely original idea that could be defined as both Hegelian-Marxist, and Romantic in its nature. The grotesque is to be perceived, Bakhtin insists, as the visual and literary representation of a whole cultural complex, that of carnival festive culture. Thus, the grotesque takes over the characteristics of the carnival, and first of all, its propensity toward *becoming* at the expense of *being*. For Bakhtin, priority is to be given to process, transformation, becoming – an already Hegelian move. At the same time, a typological opposition (the one between becoming and being) is represented as a historical one and thus, Western cultural history is rendered in terms of rivalry and alternation between two esthetic tendencies: the classical and the grotesque (anti-classical). The grotesque incarnates the idea of becoming and fluidity, as well as the possibility of logical ambivalence (comprising negative and affirmative aspects together), while the classical is promoting fixed and immobilized being, and logical unambiguity.

Because of his interest in grotesque ambivalence, Bakhtin estimates Schneegans' and Kayser's interpretations of the grotesque as one-sided in their emphasizing of the negative. In fact, in the closing chapter of his book, Kayser offers three definitions of the grotesque, all of them accentuating the negative: it is "the estranged world", "a play with the absurd", and finally "an attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world" (Kayser [1957] 1963, 184-188). To Bakhtin, these definitions are suitable to clarify Modernist and, to some extent, Romantic grotesque, but completely incapable of giving account for the whole phenomenon of the grotesque, and especially, of the grotesque as it appeared in popular culture, Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance (Bakhtin [1965] 1984, 48).[1]

Since the grotesque embodies the spirit of the carnival understood as a living actualization of the trans-individual and collective existence of the people, Bakhtin actively searches to prove its ambivalence, insisting that the grotesque should provoke carnival laughter which is at once destructive and re-constructive. However, one might ask if this concept of the grotesque is really able to encompass all related phenomena, and how is Classical Antiquity presented in this respect.

As Kayser before him, Bakhtin identifies the emergence of the notion of the grotesque in Italy, at the end of the 15th century, when the remains of important ancient buildings were discovered in Rome (the Baths of Titus, later proved to be the remains of Nero's Domus Aurea, Zamperini 2019, 57-61; Zamperini 2021). The up until then unknown decorative images in these dungeons were designated as "cave paintings" (*pittura grottesca*) (Kayser [1957] 1963, 19-20; Bakhtin [1965] 1984, 31-32). It is interesting to note that the first publication of "Gargantua" (ca. 1534) coincides with Rabelais' first stay in Rome in February-April 1534, where

he researched the topography of the city (see Rabelais 1973: 25, 35). However, regardless of the visual legacy of Ancient Rome, medieval grotesques are present in Europe and are very common in the field of manuscript illustrations and miniatures. The "frivolous pictures" that decorate the Silenus-boxes, as Rabelais describes them, recall rather this medieval tradition than the newly discovered ornamental style of Imperial Rome. So, in his reading of the problem of the grotesque, Bakhtin emphasizes precisely the effect of destructive-creative laughter that these images are supposed to provoke – "contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire" as Rabelais puts it.

In this respect, albeit overly positive, Bakhtin's definition of the grotesque appears to be more far-reaching than Kayser's, since it puts an accent on the grotesque's *ambivalence* and *hybridity*:

> Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления. Отношение *к времени, к становлению* – необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его – *амбивалентност*: в нем в той или иной форме даны (или намечены) *оба полюса изменения* – и *старое* и *новое*, и *умирающее* и *рождающееся*, и *начало* и *конец метаморфозы* (Bakhtin [1965] 1990, 31; italics of the author).

> The grotesque image reflects a phenomenon in transformation, an as yet unfinished metamorphosis, of death and birth, growth and becoming. The relation to time is one determining trait of the grotesque image. The other indispensable trait is ambivalence. For in this image we find both poles of transformation, the old and the new, the dying and the procreating, the beginning and the end of the metamorphosis (Bakhtin [1965] 1984, 24).

We can call this notion of the grotesque *dialectical*. In this sense, the grotesque is a "dialectical image". I am referring here to Walter Benjamin's concept from the "Passagen-Werk" (N 7 a, 1; N 9, 7). A dialectical image represents the extremes in the transforming state of the same phenomenon: "Die Vor- und Nachgeschichte eines historischen Tatbestands erscheint kraft seiner dialektischen Darstellung an ihm selbst" (N 7 a, 1, ed. Tiedemann) ("The before- and after-history of a historical fact appears, thanks to its dialectical representation, in itself", Author's translation). In this sense, the grotesque is *an explication of time*, or more precisely, as Benjamin would express it, following Hegel and Lukács, of the *truth* of a phenomenon, which is exactly time understood as historical time: "Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das Gewesene festzuhalten" ("The dialectical image is a flashing one. Thus, as an image that flashes in the 'now' of recognizability, the 'once before' could be grasped", Author's translation). In Bakhtin's interpretation, the explicit relation to time is designated as the common feature of both the grotesque and the carnival as representative forms:

> Празднество всегда имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определенная и конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени. При этом празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с *кризисными*, переломными моментами в жизни природы, общества и

> человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении. Именно эти моменты – в конкретных формах определенных праздников – и создавали специфическую праздничность праздника. (Bakhtin [1965] 1990, 14; italics of the author)

> The feast is always essentially related to time, either to the recurrence of an event in the natural (cosmic) cycle, or to biological or historic timeliness. Moreover, through all the stages of historic development feasts were linked to moments of crisis, of breaking points in the cycle of nature or in the life of society and man. Moments of death and revival, of change and renewal always led to a festive perception of the world. These moments, expressed in concrete form, created the peculiar character of the feasts. (Bakhtin [1965] 1984, 9)

And also:

> Лежащее в основе этих форм отношение к времени, ощущение и осознание его, на протяжении процесса развития этих форм, длившегося тысячелетия, конечно, существенно эволюционирует, изменяется. (Bakhtin [1965] 1990, 31-32)

> The relation to time, its perception and experience, which is at the basis of these [grotesque] forms was bound to change during their development over thousands of years. (Bakhtin [1965] 1984, 24)

Bakhtin doesn't apply the term 'dialectical' to his interpretation of the phenomena of the grotesque and the feast of carnival, but his work was deeply indebted to Lukács' dialectical Marxism, as Galin Tihanov demonstrates in his monograph "The Master and the Slave", dedicated to the relation between these two philosophers (Tihanov 2000). Judging the esthetical problem of the grotesque from point of view of time in its dialectical perception, we might advance the hypothesis that the common trait of all grotesque phenomena is not their relation to the satiric and the comical, to "what shouldn't be" ("das Nichtseinsollende", in Schneegans' reading), nor to distortion and the uncanny (as in Kayser's interpretation), nor the idea of "total freedom of fancy" (in early sources grotesques were designated as "artistic dreams", *picturae somnium* in Daniele Barbaro's phrasing of 1567; see Chastel [1988] 1997, 54; 85), but precisely to *the expression of time in an image*, and moreover, as a dialectical interpretation of time.

To the ever-transforming grotesque images, the "classical form" is opposed. This is the form in its state of acme, the frozen perfect form, which neither lacks anything nor has anything in excess (see Chapter 5, Bakhtin [1965] 1984, 320). Its main problem hides in the fact that its link to time has been cut off – classical (as well as classicist) esthetics raises the pretense to be "timeless", ideal, pertaining to an eternal sphere beyond any history. In this respect, classical forms, unlike grotesque ones, cannot convey the key message of history, namely that "everything can be otherwise":

> Во всех этих явлениях – [...] – карнавально-гротескная форма несет сходные функции: [...] позволяет взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность всего существующего и возможность совершенно иного миропорядка. (Bakhtin [1965] 1990, 42).

> In all these phenomena [...] – the carnival-grotesque form has similar functions: [...] it offers the chance to have a new outlook on the world, to realize the relative nature of all that exists and the possibility of completely different world order. (Author's translation).

It is curious, that in a monograph on the esthetics of the grotesque from 1991 Elisheva Rosen reaches similar conclusions about the supposed 'nature' of the grotesque, although basing them on completely different presuppositions. To Rosen, the grotesque poses an epistemological question regarding the collision of the old and the new in the field of knowledge (Rosen 1991, 153-163). Thus, the grotesque as an esthetic category, functions as a means of promoting the new, of combating the old forms not only in arts and literature, but also the forms of knowledge in general. If we re-formulate Rosen's conclusions, we might say that the esthetics of the grotesque is the agency that challenges the existing (social, epistemological, cultural, etc.) order.

The Ancient 'canvas' of early modern grotesques

We can notice the difference between the classical (ancient) and the grotesque (medieval, folk) in the attitude of classicist authors to the work of Rabelais. Here is what La Bruyère states in his "Characters" (appeared for the first time in 1687):

> Rabelais surtout est incompréhensible: son livre est une énigme, quoi qu'on veuille dire, inexplicable; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec des pieds et une queue de serpent, ou de quelque autre bête plus difforme; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse, et d'une sale corruption. Où il est mauvais il passe bien loin au delà du pire, c'est le charme de la canaille; où il est bon il va jusques à l'exquis et à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats. (*Les Caractères*, I 43(V), ed. Adam)

> Rabelais is above all incomprehensible: his book, whatever one would say, is an inexplicable riddle. It is a chimera, the face of a beautiful woman with the feet or the tail of a serpent, or of some other most disgusting beast. It is a monstrous combination of fine and ingenious morals with abominable corruption. Where he is bad, he goes far beyond the worst – that is the allure of the scoundrel. Where he is good, he reaches to the exquisite and the excellent, he could be the most distinguished dish. (Author's translation)

From the point of view of La Bruyère's classicist esthetics, Rabelais is incomprehensible precisely because of the hybridity and instability of the form. The comparison of his book to a beautiful woman with a serpent's or fish's tail is an apparent reference to Horace's "Poetic Art" (Hor. *Ars poet.* 3-5), where the same image appears as an example of a ridiculous combination that the good poet should avoid. Thus, La Bruyère demonstrates the intolerance of the classicist artistic taste towards the grotesque. For if it is not a "form that interprets itself", as in Hegel's notion of the classic ("das sich selbst Deutende", "Lectures on Aesthetics", Vol. I, Part II), then who will interpret it? It becomes incomprehensible. It is evident that for La Bruyère this difficulty is above all an obstacle to moral evaluation, to reading the equivocal ethical message of the grotesque.

That hybridity was one of the grotesque's central features, was noticed by André Chastel in his 1988 study "La Grottesque", the most systematic account on the historical development of the grotesque in visual arts, especially with respect to the two earliest centuries after the discovery of the images in the Roman dungeons. The French art historian formulates two principles that govern the visual appearance of the grotesque: suspension of space (absence of gravity) and hybridity of forms (Chastel [1988] 1997, 22). In the 15th and 16th centuries, obeying these trends meant going against the current of the re-invented linear perspective and the artistic ideal of Antiquity. Paradoxically, it was precisely Antiquity (Roman architectural and painting monuments) that fueled the anti-classic tendency in visual arts, to the same extent as it promoted the pro-classic one. In this respect, Chastel reconnects the Renaissance visual grotesque to the tradition of the medieval art (Chastel [1988] 1997, 45-49, Baltrušaitis [1991] 2022).

Therefore, if we raise the ideas of *time and transformation*, and of *heterogeneity* as the central traits of the grotesque images, where does laughter appear? What might this dialectical grotesque look like? For Bakhtin, of course, the main example are Rabelais' grotesque images, where carnival as a point of crisis of time (if we extend this idea to an extreme, we might even suggest that Bakhtin's carnival should coincide with revolution) is introduced exactly through the grotesque. Beside hybridity and fluidity of form, in Rabelaisian grotesques the element of laughter, so central for Bakhtin's interpretation of the meaning of the carnival, is also clearly visible. Thus, for Bakhtin, the folk grotesque preforms a double task – it resists against the dominance of the classical form, but also against the seriousness of the form in official culture by introducing the gesture of laughter. However, taking all examples into account, we would notice that apart from the tradition of the medieval, folk grotesque, dominated by laughter, there is also the "high" or "neo-classical" grotesque of the 16th and 17th century in the countless re-interpretations of the images from Domus aurea, ornamental grotesques, executed in a neo-classical style. Is it possible these two trends to be integrated in one common esthetic tradition?

Dante and the grotesques of Ovid

In the epoch of August, Horace's classic esthetics are counterbalanced by Ovid's interest in hybrid and unfinished, unstable and fluid images that challenge the permanence of the one fixed contour and could be referred to as a form of grotesque imagery in Bakhtinian sense (Segal 1998, 11-12; 32-39). During the Middle Ages, both Horace and Ovid were considered central for the development of Latin-language poetry, both appear – along with Lucan and Virgil – in Dante's "Inferno" as members of the community of the "noble pagans" (*Inferno* IV)[2].

In the Middle Ages, especially the 12th to 14th centuries, Ovid's "Metamorphoses" were very popular, and their author highly praised as poet, moral teacher, natural philosopher, in one word – as a multifaceted scholar. One of Dante's early commentators, Guido da Pisa, even called the "Metamorphoses" *paganorum biblia*, the "Bible of the Gentiles" (Guthmüller 1986: 3-4). This attitude encouraged various and manifold processes of reception of Ovid during the

Middle Ages and the Renaissance. Here, we are going to focus on one particular instance, the echoes of Ovid in Dante's "Divine Comedy". The choice of this example is lead by the special position Dante occupies in the early-modern poetic tradition: on the threshold between medieval and modern, Dante serves as a focal point of both cultural tendencies and could help us clarify the complex relation between divergent and opposing cultural-historical processes.

Ovid's imagery appears in several passages of the "Divine Comedy", the most representative being cantos XXIV and XXV, and to a certain extent canto XIII, where the second section of Hell's Seventh circle is presented, the one allotted to those who committed suicide[3]. However, canto XIII refers rather to the story of Polydorus as it is told in Virgil's "Aeneid" (Verg. *Aen.* III 24-57) than to the version of Ovid (Met. XIII 429-575), so we will focus on canto XXV, the seventh subdivision of Hell's Eight circle, "Malebolge", a place assigned to the punishment of thieves. This sub-circle is named "Cacus" after the monstrous giant Cacus who stole Hercules' cattle (Verg. *Aen.* VIII 190-275). Here, as usual in Dante, historical and mythological characters are brought together: Vanni Fucci of Pistoia appears as the first thief (in 1293, he stole the treasure of Capella S. Iacopo in Pistoia), and a little later Cacus himself, represented as a centaur wrapped around by snakes. In the mythological tradition, Cacus was not a centaur, but rather a fire-breathing giant, a strong savage (such, for example, presents him Virgil in the "Aeneid"). Therefore, Dante's decision to picture him as a centaur is particularly interesting, since the rest of the centaurs are punished as perpetrators of violence in the Seventh circle.

The whole sequence of episodes that play out in the seventh section of the Malebolge is marked by the style of Ovid and his "Metamorphoses": bitten by one of the infernal snakes, Vanni Fucci burns to ashes and is instantly reborn to continue his suffering. This scene develops as a parodic version of the story of the bird Phoenix as told in Book 15 of Ovid's "Metamorphoses" (Ov. *Met.* XV 391-407, cfr. *Inferno*, XXIV 100-111). Next, Cacus appears, transformed into the hybrid creature centaur (*Inferno*, XXV 17), although there can be no doubt in Dante's profound knowledge of the "Aeneid", so he cannot possibly be unaware of Virgil's representation of the original Cacus.

However, the most interesting scene, which comes closest to the Ovidian imagery, concerns several Florentine noblemen that Dante meets in this circle. They are identified by the critics as Agnello dei Brunelleschi, Buoso degli Abati (or dei Donati) and Puccio dei Galigai. Later, they are joined by Cianfa Donati and Francesco Cavalcanti. The punishments of these characters are represented in two subsequent episodes. In the first, a six-legged dragon (it turns out to be Cianfa Donati) is absorbed into the body of Agnello Brunelleschi, and the two form a new indefinable being; in the second, Francesco Cavalcanti, in the form of a snake, stings Buoso, wherefrom a double metamorphosis ensues, and while the former is gradually transformed back into a man, the latter turns into a snake. Puccio remains as the only unchanged witness of the scene.

Let us introduce some excerpts from these two scenes to illustrate the nature of the infernal metamorphoses, the double metamorphosis of Francesco Cavalcanti and Buoso degli Abati:

Com'io tenea levate in lor le ciglia,
e un serpente con sei piè si lancia
dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.

Co' piè di mezzo li avvinse la pancia
e con li anterïor le braccia prese;
poi li addentò e l'una e l'altra guancia;

ii diretani a le cosce distese,
e miseli la coda tra 'mbedue
e dietro per le ren sù la ritese.

Ellera abbarbicata mai non fue
ad alber sì, come l'orribil fiera
per l'altrui membra avviticchiò le sue.

Poi s'appiccar, come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già parea quel ch'era:

come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.

Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno
gridava: "Omè, Agnel, come ti muti!
Vedi che già non se' né due né uno".

Già eran li due capi un divenuti,
quando n'apparver due figure miste
in una faccia, ov'eran due perduti.

Fersi le braccia due di quattro liste;
le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso
divenner membra che non fuor mai viste.

Ogne primaio aspetto ivi era casso:
due e nessun l'imagine perversa
parea [...].
(*Inferno*, XXV 49-78)

Insieme si rispuosero a tai norme,
che 'l serpente la coda in forca fesse,
e 'l feruto ristrinse insieme l'orme.

Le gambe con le cosce seco stesse
s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura

non facea segno alcun che si paresse.

Togliea la coda fessa la figura
che si perdeva là, e la sua pelle
si facea molle, e quella di là dura.

Io vidi intrar le braccia per l'ascelle,
e i due piè de la fiera, ch'eran corti,
tanto allungar quanto accorciavan quelle.

Poscia li piè di rietro, insieme attorti,
diventaron lo membro che l'uom cela,
e 'l misero del suo n'avea due porti.

Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela
di color novo, e genera 'l pel suso
per l'una parte e da l'altra il dipela,

l'un si levò e l'altro cadde giuso,
non torcendo però le lucerne empie,
sotto le quai ciascun cambiava muso.

Quel ch'era dritto, il trasse ver' le tempie,
e di troppa matera ch'in là venne
uscir li orecchi de le gote scempie;

ciò che non corse in dietro e si ritenne
di quel soverchio, fé naso a la faccia
e le labbra ingrossò quanto convenne.

Quel che giacëa, il muso innanzi caccia,
e li orecchi ritira per la testa
come face le corna la lumaccia;

e la lingua, ch'avëa unita e presta
prima a parlar, si fende, e la forcuta
ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta.
(*Inferno*, XXV 103-135)

These passages can give us an idea of the essence of the artistic imagery that Dante constructs to represent the appearance of infernal suffering. In this respect, the grotesque emerges as a combination of the ancient artistic model (Ovid) with the medieval sensitivity to the ridiculous and the repulsive. The sufferings of the Florentines, who are constantly turning into snakes and back into people, are enveloped in the repugnant atmosphere of the hybrid, unnatural image represented by the grotesque, and yet, the canvas of this grotesque refers

to the Classical Antiquity. This becomes evident thanks to Dante's comment on the second scene:

> Taccia Lucano omai là dov'e' tocca
> del misero Sabello e di Nasidio,
> e attenda a udir quel ch'or si scocca.
>
> Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
> ché se quello in serpente e quella in fonte
> converte poetando, io non lo 'nvidio;
>
> ché due nature mai a fronte a fronte
> non trasmutò sì ch'amendue le forme
> a cambiar lor matera fosser pronte.
> (*Inferno*, XXV, 94-102)

This statement demonstrates Dante's typical lack of modesty – in fact, according to Bodo Guthmüller, he is stating here his intention to defeat the ancients on their own ground (Guthmüller 1986: 13-14). A double metamorphosis such as the one Dante pictures was not described by either Ovid or Lucan, therefore Dante surpasses them both in poetic mastery[4]. What is, however, clearly visible on the level of imagery here, is the fact that Dante preserves the representation of the event of metamorphosis characteristic of Ovid's poem – dynamization, in which the transformation of one being into another is presented precisely as a process consisting of separate phases of transition from one form to another. Most often it is a transition from human to animal or from human to some other natural object, but examples of the opposite exist as well. What Ovid achieves in metamorphic imagery has been interpreted by Françoise Frontisi-Ducroux as the first of its kind in ancient literature. Against the background of the metamorphosis in the Greek sources, in which there is a momentary replacement of one stable image with another (one form disappears and suddenly, another is present), Ovid manages to imagine the very process of transition (Frontisi-Ducroux 2009, 14-15). And we must add that this is precisely where the grotesque image arises – at the moment when the form is simultaneously no longer the old one (e. g. human), but not yet the new one (e. g. snake). It is both at the same time, the poles in the dialectical logic of the grotesque.

In fact, in her monograph "L'homme-cerf et la femme-araignée" Frontisi-Ducroux (2003) focuses her research precisely on the Greek metamorphosis in the manner it appears not only and not so much in textual sources, but on Ancient Greek pottery. The conclusion of her research is that metamorphosis is represented on ceramic vessels usually as a hybrid image, as some intermediate being between man and animal or man and object. We might consider here the difference between the visual and the verbal medium – while the verbal is able to integrate temporal dimension in its representation, the visual could only rely on one simultaneous state of affairs (a feature that has been noticed already in Lessing's "Laokoon").[5]

The relation between grotesque and metamorphosis has been noticed and interpreted in a highly interesting manner, by Pirro Ligorio, a Renaissance architect and the author of a book on Roman antiquities ("Delle antichità di Roma", 1553). In a period, similar to the one that Rabelais spent in Rome, Ligorio observed and studied the ancient remains, and developed a theory on the meaning of the grotesques. In three private letters, he laid out his understanding of the grotesque images in the tradition of the allegorical and hieroglyphic reading. The grotesques were to Ligorio a visual allegorical expression of morals and a hidden natural philosophy. Metamorphosis played a central role in this hermeneutics of secret signs, since Ligorio compared the grotesque to the mythical Proteus, a deity of changing forms (Chastel [1988] 1997, 57; Volpi 2016, 83; Acciarino 2016, 127-128). Thus, grotesque, mythical metamorphosis and "hidden meaning" (the Silenus strategy) come together in one figure.

The question would be to distinguish metamorphosis from the grotesque. In the terms of Kayser, the grotesque would then be such a hybrid or metamorphic image that conveys the ideas of estrangement and the uncanny. But since we prioritized Bakhtin's dialectical interpretation, we would suggest another path of reasoning, coming back to the conceptual Introduction to "Rabelais and His World". Following the organization of the material on the theory of the grotesque in Kayser, Bakhtin points out that that the two central theorists of the Romantic grotesque were Friedrich Schlegel and Jean Paul. However, in his effort to underscore the one-sidedness of the Romantic use of grotesque forms and bring back the question of laughter as one of the central carnival festive practices, Bakhtin is inclined to neglect even those aspects of Schlegel's and Jean Paul's theory that could actually serve as corroboration of his own thesis on the dialectical nature of the grotesque. The case of Schlegel is particularly interesting – Bakhtin only mentions him briefly and refers to his "Gespräch über die Poesie" (1800), but not to the earlier "Athenaeums-Fragmente" (1798). In this earlier publication, Schlegel clearly undertakes an actual dialectical interpretation of the grotesque, which precedes Hegel's opposition between a classic and a non-classic esthetic form by two decades. In the several fragments, addressing the grotesque in different contexts (75, 125, 305, 389, 396, 424), the grotesque is coherently presented as "a contrast between form and matter" ("Kontrast der Form und des Stoffs", Fr. 75); as inclined toward "delightful displacements of form and matter" ("wuderbare Versetzungen von Form und Materie", Fr. 305); and as "every purely arbitrary or completely accidental connection of form and matter" ("jede rein willkürliche oder rein zufällige Verknüpfung von Form und Materie", Fr. 146).

Thus, Schlegel defines the grotesque in terms of a relation between form and matter, and moreover, as a contrast, distortion, and unmotivated (arbitrary) connection of these two components. Bakhtin does not introduce this definition in his monograph, although it would fit very well to his approach to the notion couple grotesque vs. classical form. If the classical, as Hegel would later stipulate, is to be described as harmonious and necessary connection of form and matter ("Lectures on Aesthetics", Vol. I, Part II), then its opposite term would be precisely the grotesque, a distorted relation between form and matter, that produces all the heterogenous phenomena of disbalance, such as estrangement, horror, laughter, ambivalence, polarization,

etc. It would be a figure of a non-sublated dialectical tension, and in the end, such is Bakhtin's vision of the phenomenon of the grotesque.

If we combine the two traits – the relation to time, and the distortion of the form-matter connection – then the grotesque would present itself as *an esthetic phenomenon of an out-of-balance form that introduces the dimension of time*. We can now turn back to the grotesque metamorphosis of Cianfa Donati and Agnello Brunelleschi, where "all traits of the previous looks were erased: the perverted image resembled both the two and none" Ogne primaio aspetto ivi era casso:/ due e nessun l'imagine perversa/ parea") (*Inferno*, XXV 76-78). The adjective "perversa" for the noun "imagine" is supposed to refer here to the transformation that has taken place, to the appearance of the creature after the metamorphosis, however preserving a negative moral connotation (see commentary of A. M. Chiavacci Leonardi ad loc., v. 77). Extending this line of reasoning, we might add that "perverted" or even "perverse" in this figure reflects precisely the esthetic (or even ontological) parameters of the grotesque image: it per-verts the relation of form and matter and resists to unequivocal interpretation – it is neither the form of a man, nor that of serpent, albeit both. It looks literally like no one or nothing ("nessun… parea", "membra che non fuor mai viste", v. 75).

The narrative development of the two scenes in the seventh section of the Malebolge progresses similarly to what Ovid has created as a method of dynamic representation of metamorphosis: the gradual change renders all stages of continuous transition perceptible. At the same time, it is disharmony and confusion that dominates the scene: "Omè, Agnel, come ti muti!/ Vedi che già non se' né due né uno" (v. 68-69) ("Alas, Agnello, how you change! >See, you are neither two, nor one anymore.").

What regards the definition of the grotesque that was constructed above, we shall cite once again the those verses that almost challenge the authority of the ancients: "[Ovidio] due nature mai a fronte/ non trasmutò sì ch'amendue le forme/ a cambiar lor matera fosser pronte" (v. 100-102): "Ovid never transformed two natures facing each other, so that both forms would be able to change [or probably "switch"] their matter". In the first place, the metamorphosis process is perceived here as a question of form and matter (forma – matera), and moreover, the description doesn't represent transmutation as a changing of form, but rather as *forms changing their matter*. This is quite curious, since such a problem could be discerned already in first lines of Ovid's "Metamorphoses": "In nova fert animus mutatas dicere formas/ corpora" (*Met.* I 1-2) ("My spirit incites me to speak of forms changed in new bodies"). The problem is generally that according to this formulation metamorphosis is supposed to be a process of a form acquiring a new body, and not a body that receives as new form (Fantham 2004, 4-5). It appears that in the verses on non-envying Ovid, Dante understands this opening claim as a true definition of metamorphosis – to describe a metamorphosis would then mean to present a stable form obtaining a new body, and not vice versa. On this background, Dante's pride is the fact that he manages to imagine a double metamorphosis: two forms, an animal and a human one, facing each other and switching matters. The logical consequence of such a

formulation would be that the forms remained the same, while matters were exchanged, and thus, each form finds itself attached to an inappropriate matter.

If we go back to Friedrich Schlegel's definition of the grotesque (displacement of form and matter), re-interpreted in the light of Bakhtin's dialectical and carnivalesque image, we might conclude that here, in the episode of *Inferno*'s XXVth canto, this complex scenario became fulfilled. Moreover, from a cultural-historical perspective, the medieval thematic of religious and moral poetry is integrated into the Ancient, classical imagery, thus producing the unique picture of infernal punishment as a grotesque.

Conclusion

At this point, let us come back to the opening passage from Rabelais' prologue to "Gargantua" and reconsider it in the light of our re-structured definition of the grotesque in order to interpret anew the image of the Silenus as an instruction for reading. What is the relationship between the grotesque mask and the hidden meaning? In the first place, Rabelais' Silenus-book legitimates the connection of grotesque approach and classic (in this case Platonic) sources. Second, Rabelais hermeneutic program, based on the Patristic belief that a text has an outside and an inside, easily allows the application of Bakhtin's dialectic approach. In these terms, it should be inferred that Rabelais' book is grotesque not only on the surface, but in its very mechanism, as far as its contents are (or at least, the author claims them to be) in contrast to the form. This would double the grotesque effect and ironically subvert the message. On the other hand, the introduction of the element of time-flow and instability enables the dynamization of the meaning production of Rabelais' book in general. In other words, meaning never stops transforming in the ambivalent interconnection between form and contents. The temporal index of the grotesque form thus refers to historical time as well – it discloses the intertwining of the historical past (Antiquity) and historical present (Modernity), the exchange between classic and anti-classic elements.

Note

[1] For a detailed analysis on the relation between Kayser's and Bakhtin's interpretation of the grotesque, and their complementary contribution to the esthetic thought on the grotesque, see Rosen 1991, 111-140.

[2] The fifth major poet, Statius will appear only later, in the Purgatory, since Dante suggests that he has converted to Christianity and is going be saved (Purgatorio XXI).

[3] For a more comprehensive study on Dante's allusions to Ovid in the entire corpus of the "Commedia", see the study of D. Clay ([1999] 2014). An interactive collation of all cross-references between Dante and Ovid is available at the website of the Digital Dante Project: https://digitaldante.columbia.edu/.

[4] An alternative interpretation of the episode, that takes into account the relation between divine punishment and bodily form in the theological and moral logic of the "Commedia" is given by W. Ginsberg (1991).

[5] Of course, we are not including here all forms of technically producible moving images.

Bibliography

Primary sources

Dante Alighieri, La divina commedia: Inferno, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano 1991.

François Rabelais,Œuvres complètes, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, Paris 1973.

Friedrich Schlegel,Athenaeums-Fragmente, in id., *Kritische Schriften und FragmenteFor a detailed analysis on the relation between Kayser's and Bakhtin's interpretation of the grotesque, and their complementary contribution to the esthetic thought on the grotesque, see Rosen 1991, 111-140*, Bd. 2 [1798 - 1800], herausgegeben von Ernst Behler und Hans Eichinger, Paderborn-München-Wien-Zürich 1988, 105-156.

Jean de La Bruyère,Les Caractères, ou Les Mœurs de ce siècle, édition d'Antoine Adam, Paris 1975.

Walter Benjamin,Das Passagen-Werk, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982.

Secondary sources

Acciarino 2016
D. Acciarino, *Per l'edizione delle* Lettere sopra la pittura grottesca *di Pirro Ligorio*, "Venezia Arti" 25 (2016), 125-132.

Bakhtin [1965] 1984
M. Bakhtin, *Rabelais and His World* [*Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa*, Moscow 1965], translated by Helene Iswolsky, Bloomington 1984.

Bakhtin [1965] 1990
M. Bakhtin, *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa*, Moscow 1990 [М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1990.]

Baltrušaitis [1991] 2022
J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, Paris 2022.

Chastel [1988] 1997
A. Chastel, *Die Grotseke: Streifzug durch eine zügellose Malerei* [*La Grottesque*, Paris 1988], übersetzt von Horst Günther, Berlin 1997.

Clay [1999] 2014
D. Clay, *The Metamorphosis of Ovid in Dante's* Divine Comedy, in J. F. Miller, C. E. Newlands (eds.), *A Handbook to the Reception of Ovid*, Chichester 2014, 178-186.

De Lubac 1959
H. de Lubac, *Exégèse médiévale: Les quatre sens de l'Écriture*, Première partie, Paris 1959.

Fantham 2004
E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, Oxford-New York 2004.

Frontisi-Ducroux 2003
F. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf et la femme-araignée: Figures grecques de la métamorphose*, Paris 2003.

Frontisi-Ducroux 2009
F. Frontisi-Ducroux, *L'invention de la métamorphose*, "Rue Descartes" 64 (2009/2), 8-22

Ginsberg 1991
W. Ginsberg, *Dante, Ovid, and the Transformation of Metamorphosis*, "Traditio" 46 (1991), 205-233.

Guthmüller 1986
B. Guthmüller, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986.

Kayser [1957] 1963
W. Kayser, *The Grotesque in Art and Literature* [*Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg 1957], translated by Ulrich Weisstein, Bloomington 1963.

Menini 2009
R. Menini, *Rabelais et l'intertexte platonicien*, Genève 2009.

Rosen 1991
E. Rosen, *Sur le grotesque: L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis 1991.

Schneegans 1894
H. Schneegans, *Geschichte der grotesken Satire*, Strassburg 1894.

Segal 1998
Ch. Segal, *Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the "Metamorphoses"*, "Arion" 5, 3 (1998), 9-41.

Tihanov 2000
G. Tihanov, *The Master and the Slave: Lukacs, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*, Oxford 2000.

Volpi 2016
C. Volpi, *Pirro Ligorio, Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la questione delle grottesche: teoria e pratica in un dibattito estetico del 1581 tra Roma e Bologna*, "Storia dell'arte" 143-145 (2016), 79-92.

Zamperini 2019
A. Zamperini, *Grotesques and the Antique. Raphael's Discovery of the Fourth Style*, in D. Acciarino (ed.), *Paradigms of Renaissance Grotesques*, Toronto 2019, 57-84.

Zamperini 2021
A. Zamperini, *Il* Purgatorio *di Dante e le grottesche nella capella di San Brizio a Orvieto*, in M. Alegri (ed.), *Studi e percorsi danteschi, 1321 – 2021*, Rovereto 2021, 509-528.

English abstract

The text aims at developing a new definition of the grotesque as an esthetic category on the basis of Mikhail Bakhtin's theory of the expression of carnival culture in grotesque images that prioritizes the process of becoming over the state of being. This new definition understands the grotesque as a "dialectical image" (W. Benjamin), that is an image that discloses time as dimension. The analysis focuses on Renaissance grotesques in Dante's "Inferno" and Rabelais' "Gargantua" and collocates them to Ovid's stylistic inventions in the representation of the mythical metamorphoses in order to disclose the intricate relationship between popular medieval tradition of grotesque images and early modern re-interpretation of Classical Antiquity. This relationship creates the historical-temporal aspect of their message.

keywords | Grotesque; Metamorphosis; Image; Time.

Inverno e guerra al Cocoricò del 1993. È Riccione o Venezia?*

Filippo Perfetti

Lode a Mishima e a Majakovskij.
Giovanni Lindo Ferretti, *Morire*

L'apertura della stagione invernale del 1993 del Cocoricò non segna solo l'inizio delle serate invernali di quell'anno della discoteca riccionese: è l'apertura di un periodo particolarmente fecondo di contaminazione tra il mondo delle discoteche romagnole (che è tutt'altro che un fenomeno provinciale, ma tra gli esempi maggiori a livello europeo di quello che era la proposta musicale e di intrattenimento notturna) e l'arte contemporanea. Il Cocoricò, con l'inaugurazione del 13 novembre, vede il battesimo della direzione artistica di Loris Riccardi. Chiamato proprio in quell'anno, dopo la guida di Ferruccio Del Monte, Riccardi inizia con una stagione estiva di passaggio e ancora non totalmente figlia dello stile che avrebbe caratterizzato i successivi anni all'insegna della provocazione, dell'eccesso, del superamento di quanto mai offerto in una discoteca, incrociando il divertimento e le ultime mode nelle arti, a volte anticipandole o esasperandole fino al loro limite: "Non era quello che si incontrava normalmente in una discoteca. Non credo di poter dire di aver fatto del Cocoricò una discoteca migliore di altre, io ho fatto una discoteca diversa dalle altre", così Riccardi ci racconta quell'anno in un'intervista concessa per questo articolo.

Partendo da un altro tipo di fonti, il miglior documento per conoscere la serata di apertura e quanto avrebbe proposto quella stagione è un servizio televisivo raccolto da Isa B. (alias Isabella Valentini) per il canale tematico dedicato alla musica e alle discoteche Match Music. Qui si possono recuperare immagini tra le luci stroboscopiche che mostrano sincopate figure che ballano, la musica a tutto volume, i volti di alcuni frequentatori. E, soprattutto, le interviste: un uomo vestito con spalline argentate e gonfiate simili a un'armatura con maglietta nera aderente con in braccio un furetto in calore (lo si intuisce dal colore chiaro del pelo), un botta e risposta telegrafico con il D.J. residente della discoteca, Cirillo ("Come ti chiami?" – "Cirillo." "Che musica fai?" – "Hardcore.") e, la più importante, alla PR Silvia. Lei è Silvia Minguzzi, PR storica del locale, ed è grazie alle sue dichiarazioni che è possibile comprendere la stagione di allora e quanto ciò che nel Cocoricò avveniva aveva decisamente a che fare con l'arte contemporanea. Queste le parole di Silvia intervistata tra la folla del locale:

> Abbiamo abbandonato il misticismo con la chiusura della stagione estiva. E ci rivolgiamo alla denuncia sociale: sulla guerra, la violenza, la depressione, la decadenza... È anche un po' ispirato alla Biennale che c'è stata quest'anno: molto angosciante. Abbiamo cercato di creare questo



1 | Intervista di Isa B. a Silvia Minguzzi, Match Music (still video), Riccione, Cocoricò.

> clima dentro il locale, portando dentro molte cose militari, tra cui queste armi [un pezzo di artiglieria] che risalgono a delle guerre.

Terminata la brevissima intervista, la camera fa una panoramica verso destra dove si vede un obice di colore verde, che potrebbe essere proveniente dalle vicine basi militari ospitate nel riminese e lungo la costa adriatica per guardare ad est, dove fino a qualche anno prima, oltre la Jugoslavia, si estendeva uno dei due imperi del mondo post Seconda guerra mondiale.
La chiave d'accesso per leggere la stagione di quell'inverno è allora fornita dalla stessa organizzazione del locale, e oltre al tema, o meglio ancora all'atmosfera che vuole dare, il riferimento è preciso: la LXV Esposizione d'arte internazionale di Venezia di quell'anno intitolata *Punti cardinali dell'arte*.

La denuncia sociale, il mettere in luce la "guerra, la violenza, la depressione, la decadenza" deriva proprio dalla Biennale di quell'anno. Per riconoscere l'aderenza alle tematiche attorno a cui ha gravitato l'esposizione sono utili le parole nel testo di presentazione redatto dal curatore della Biennale del 1993, Achille Bonito Oliva. Nel catalogo, Bonito Oliva descrive il mondo di cui le opere esposte vogliono essere il sintomo: "[Un] mondo frantumato, franato, terremotato per motivi geografici, politici, economici e morali" (Bonito Oliva 1993, XXIX). E aggiunge ancora, "un momento storico come l'attuale, attraversato da una frantumazione politica e da un frazionismo sociale al limite della lotta tribale" (Bonito Oliva 1993, XXIII). Sulla stessa scia appare la descrizione del mondo data dalla PR. La critica – anche quella per nulla favorevole alle scelte di Bonito Oliva – riconosce il tema e la denuncia, come Renato Barilli, che scrive

> I giovani artisti [...] vogliono schioccare, provocare, marcare il proprio territorio affrettatamente, in uno stato di urgenza. Ci va della vita stessa e non dell'arte. Regressione? Probabilmente. Scorrettezza? Sicuramente. Attitudine politica? Senza dubbio. Oscenità? Forse. Ma l'oscenità non è piuttosto di coloro che oggi si vogliono coprire gli occhi? (Barilli 1993).

Se non si può parlare di una stretta analogia, parole identiche o simili si sarebbero potute facilmente utilizzare per quanto quasi in contemporanea sarebbe avvenuto al Cocoricò. È da notare la velocità di ricezione da parte della curatela artistica della discoteca di quanto



2 | Allestimento con pezzo di artiglieria, Match Music (still video), Riccione, Cocoricò.

proposto a Venezia. Come si è detto, l'apertura della discoteca è avvenuta il 13 novembre, soltanto un mese dopo la chiusura della Biennale, che era rimasta aperta dal 14 giugno al 10 di ottobre. Il Cocoricò è come se raccogliesse il testimone di quella Biennale appena chiusa, dandone una sua versione adattata al contesto della discoteca.

Per avere una conferma ulteriore e ultima su quale fosse la fonte di ispirazione è utile ascoltare lo stesso Riccardi: "Ero contaminato da gente culturalmente molto alta e anche la Biennale può sicuramente averci influenzato". Lo stesso allarme e stato di crisi avvertito dalla scena artistica è quanto lo ha portato a quella stagione invernale del Cocoricò:

> In quel momento c'era una certa situazione vicino a noi che era la guerra in Kosovo. In quel periodo ero in contatto con Demo Ciavatti, ipotizzavamo di fare un allestimento diverso al Cocoricò, di proporre un importante cambiamento, e a un certo punto mi disse: sai Loris che ho un aggancio per mettere dentro dei carri armati al Cocoricò. Gli dico che è perfetto. Quindi abbiamo realizzato questo allestimento che è stato – diciamo, in maniera volgare – un trauma. Nessuno si aspettava una cosa del genere.

I pezzi di artiglieria dell'allestimento "venivano forse da Aviano" e si può facilmente individuare da quali opere della Biennale siano stati ispirati. Il rimando immediato è alla scultura del gruppo TODT *Big Bombs*: un lanciarazzi piazzato ad Aperto. Così il catalogo:

> E Aperto è un bel titolo per una mostra d'arte contemporanea, uno "spazio" … aperto … sull'attualità dei tempi. A Venezia, nel momento italiano in cui sembra crollare l'Impero, l'Impero di ogni "sentire", con tutta la nostra amabile e sofferta cosiddetta "cultura". […] E nello spazio d'America, l'America vaga o determinata, TODT come "band", TODT come affermazione frammentata di linguaggio, ricostruisce dai "resti" di un'umanità disattenta, una natura dolente, visionaria e corruttibile. Uno sguardo indeterminato che costantemente separa e perennemente riunifica una deviata, subita sensibilità da ridefinire (Scuteri 1993, 340).

Dove fosse diretto quel razzo piazzato da TODT non è dato sapersi: se fosse stato diretto contro la discoteca riccionese non sarebbe stato un problema, non solo per l'arsenale in dotazione, ma anche per il loro gusto di essere al centro del mirino. Come si legge in un'intervista di quel tempo al proprietario della Piramide, Bruno Palazzi:



3 | Allestimento di Demo Ciavatti del 1993, fotografia, Riccione, Cocoricò.

> [Domanda:] Se da Sarajevo partisse un missile non controllato, dove vorresti che cadesse?
> [Risposta:] Mi sembra ovvio... Sul Cocoricò (Bartoccetti 1994, 75).

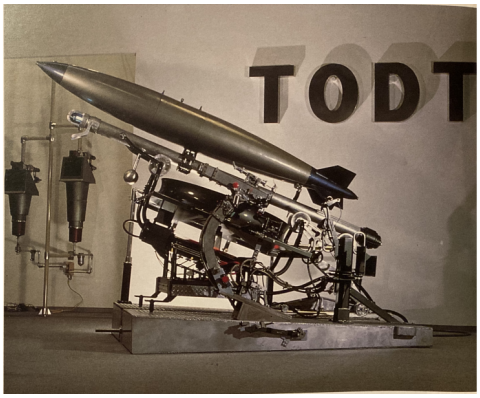
Oppure, un altro riferimento possibile è alla sezione ai Giardini *Macchine della pace,* il cui titolo allude, rovesciandolo, alle macchine della guerra. Da lì arriva la scenografia per la serata prevista per la Pasqua, come racconta Riccardi: "A Pasqua facemmo un allestimento bellissimo con una serie di bandiere bianche per tutto il locale che avevamo visto e preso dalla Biennale". In questo caso l'opera a cui si rifà è *Progetto per la pace* di Mario Ceroli, un'installazione del 1969 riproposta a Venezia nel 1993:

> Si tratta di cento bandiere di seta bianca che sorgono da un campo di sabbia, un terreno recinto e dunque, in qualche modo, consacrato. Alla bandiera è stato sottratto ciò che in genere è chiamato a portare, l'emblema che distingue, ma anche divide, una nazione dall'altra. E così la bandiera resta come materiale, elemento concreto, denominatore comune a tutte le genti. Così le bandiere vengono piantate come alberi e replicano la serialità delle sagome (anch'esse materie ritagliate rese astratte dall'eliminazione dei connotati) realizzando uno spazio che aspira alla coralità di una selva (*La foresta analoga* è il titolo di un successivo lavoro) tanto fitta che nella prima versione una figura ci si aggirava vagamente (Cherubini 1993, 888).

Come per gli artisti, sempre capaci di rifarsi a un qualche modello, nessuna remora o problematica nel copiare per Riccardi:

> In quel momento ero anche amico di Enrico Ghezzi che mi diceva di non preoccuparmi nel copiare delle cose che mi piacevano. Mi diceva che quando una cosa è data non viene per niente male prenderla. Quindi qualche cosa che ho visto alla Biennale in quegli anni l'ho presa e portata al Cocoricò.

Anche le arti performative rivestono un ruolo importante nel *restyling* del Cocoricò a partire da quella stagione: "Dal punto di vista delle performance teatrali avevamo fatto delle cose bellissime". La performance prevista nella serata di apertura si intravede all'inizio del servizio televisivo: alla parete, seminudi, una donna e due uomini, bloccati, legati con delle corde a delle croci in legno. Qui, il riferimento, se può essere trovato nella Biennale, è nell'opera di Andres Serrano:



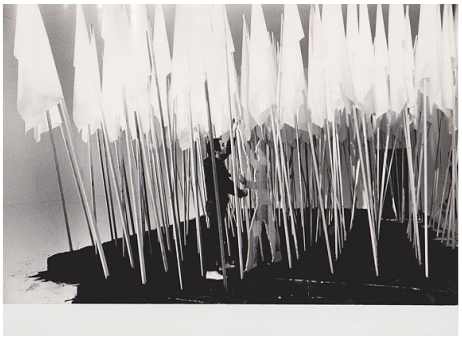
4 | TODT, *Big Bombs*, 1992, materiali vari, Venezia, Biennale d'arte.

> La violenza e la fine del corpo fisico sono gli elementi più visibili de *La Morgue: cause di morte* di Serrano. Come nelle scene di natura morta olandesi, che esprimono un'ampia critica sociale, i corpi in decomposizione sono uno studio di disordine sociale. Raccontando la causa della morte, Serrano fornisce informazioni sulla vita di quei corpi solitari non identificati che giacciono all'obitorio in attesa di essere riconosciuti. Incorporando palesemente l'iconografia cattolica, questi cadaveri sono paragonabili a strutture a uno stadio di estinzione e così generano una particolare tensione (Sichel 1993, 330).

Le arti performative erano già presenti a Venezia, scelte da Bonito Oliva nel suo interrogare le forme più diverse della produzione artistica contemporanea. Un caso da prendere in esame, in quanto per estetica si avvicina alla performance appena descritta, è quella di Eugenia Vargas, di cui erano esposte alcune fotografie:

> [...] scattate durante uno spettacolo in cui l'artista usava il proprio corpo, una componente ricorrente della sua opera. Un indizio della portata concettuale di queste immagini, che seguono la circolazione degli umori corporali, è la lotta delle donne contro il graduale declino dei loro corpi che invecchiano (Sichel 1993, 330).

È però necessario contestualizzare quell'azione al Cocoricò. Nella ideazione della stagione invernale del 1993, Loris Riccardi, assieme a Nicoletta Magalotti (alias NicoNote, attrice e performer che da lì in poi gestirà all'interno del locale la sala del Morphine), decide di coinvolgere anche alcuni nomi protagonisti del teatro di ricerca italiano di quegli anni. In quel periodo, e non solo, riferirsi al teatro di ricerca italiano significa dire romagnolo (inutile ripetere qui un elenco di nomi che certamente lascerebbe indietro qualcuno). Ad allestire le "azioni sceniche" – come riportavano i *flyer* del tempo – è chiamata l'attrice e regista Monica Francia. Sua è l'ideazione della performance di quella sera che coinvolge tre attori. Eppure, di quell'esperienza, Monica Francia non resta soddisfatta, a differenza di uno dei performer presenti, Gerardo Lamattina, entusiasta con Loris Riccardi di quanto avvenuto:



5 | Mario Ceroli, *Progetto per la pace*, 1969, installazione, Paris, Musée du Louvre.

> ...primi giorni di un freddo novembre del 1993 quando Monica Francia venne chiamata da una discoteca di Riccione, per sperimentare un'"animazione" nuova. Io ero con lei e dopo una surreale e buffa discussione con Loris Riccardi, Direttore artistico del Cocoricò, decidemmo che il 13 novembre, giorno dell'inaugurazione invernale, tre persone sarebbero state crocifisse nel corridoio di ingresso della discoteca.
> Come detto era un freddo novembre e la performance [...] fu molto apprezzata dal pubblico ma una vera sofferenza (a causa del freddo) per i performer. Monica Francia però non gradì molto il comportamento del pubblico che fu di grande curiosità ma anche di grande violenza e immediatamente disse che non voleva mai più lavorare in una discoteca...
> Per me invece fu una vera folgorazione e dopo una settimana era nata la TBC (Teddy Bear Company), la prima e unica compagnia di teatro da discoteca in Italia (Lamattina *FLQ!*).

Monica Francia firma le azioni sceniche di alcune successive serate di quella stagione, ma l'esperienza più duratura sarà quella inaugurata quella notte da Lamattina, che coinvolgerà, sotto il nome di Teddy Bear Company (abbreviabile in "TBC", sigla che ovviamente rimanda alla tubercolosi ribaltando il nome esteso dall'aspetto piuttosto giocoso), tante figure di spicco (e non solo) del teatro di ricerca romagnolo, tra cui ad esempio Luigi De Angelis:

> Gerardo, insieme a me [Riccardi], ha costruito tutte le performance dell'ingresso del Cocco. Sono sue, io dicevo va bene va male, ma le ha costruite lui. Così i Fanny & Alexander sono sbarcati dal di lì, sono nati al Cocoricò.

De Angelis e Chiara Lagani non furono i soli, accanto a loro parteciparono moltissimi altri: ché di interventi e contaminazioni tra il teatro e il Cocoricò sarà piena tutta la stagione diretta da Riccardi. Nello stesso inverno, infatti, sarà presente la Socìetas Raffaello Sanzio e anni dopo La Fura del Baus – per citare solo due compagnie.
Tra la performance della Vargas e questa prima di Monica Francia e Gerardo Lamattina s'intravede la stessa preminenza dell'esposizione del corpo e della sua carnalità, caratteristica che le accomuna all'Azionismo viennese, come esplicitato direttamente da Lamattina:

> Noi ci rifacciamo, fra l'altro, a esperienze artistiche come la body art, o l'azionismo viennese, e questo traspare dalle nostre performance. Però non abbiamo affatto un'intenzione divulgativa, non vogliamo "portare" alle masse delle discoteche una versione semplificata di queste correnti
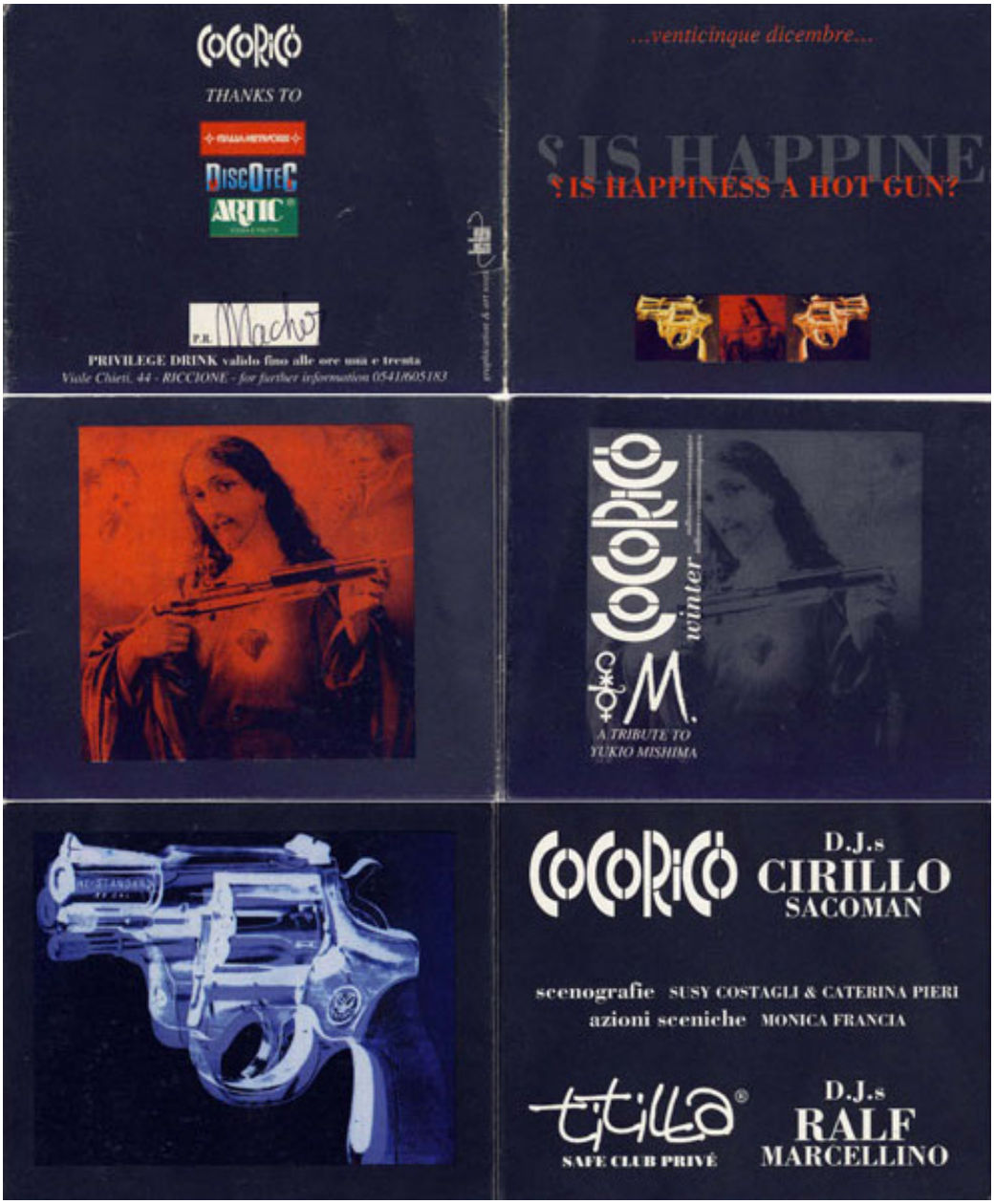


6 | Performance di Monica Francia, novembre 1993, Riccione, Cocoricò.

> artistiche. A noi serve come punto di partenza, ma il risultato dev'essere un'esperienza immediata, una messa in crisi della percezione dello spettatore senza riferimenti colti. Si fa cultura anche in questo modo, anzi spesso è più interessante (Lamattina *FLQ!*).

La stagione invernale 1993-94 prosegue con serate che riprenderanno a piene mani dal mondo dell'arte i propri riferimenti, come solo si nota dal *flyer* per la notte del 25 dicembre, dove una dissacrante immagine di Gesù che imbraccia un'arma automatica (se vista oggi, dopo il 2022, non potrà che richiamare l'effigie della santa con Javelin ideata dagli ucraini) viene associata alle immagini della serie *Guns* di Andy Warhol e il titolo dell'evento *"¿Is happiness a hot gun?"* gioca in modo macabro con la celebre frase di Linus nei *Peanuts*: "Happiness is a warm blanket", o di sua sorella Lucy: "Happiness is a warm puppy". Una pistola, dopo un obice, in mezzo a una guerra e una discoteca. Seppur il legame con la Biennale non sempre è 1:1 per le opere proposte nelle due sedi, è piuttosto evidente l'influenza e il rimando che permeano sottotraccia le scelte artistiche; d'altronde, se Enrico Ghezzi era tra le voci ascoltate da Riccardi e Lamattina vuole sublimare ciò che cita invece di restituirlo pedissequamente, appaiono ancora una volta utili le parole di Bonito Oliva che ben dispone quali siano i canoni, post postmodernismo e transavanguardia, per la citazione o il riferimento:

> L'opera, non riproducendo nuove dinamiche concettuali, può diventare essa stessa semplice riproduzione di uno stereotipo. Per evitare tale paralisi, l'artista sembra adottare uno *shakeraggio dell'esistente*, un'agitazione eclettica dei linguaggi preesistenti, rispettando il carattere del riciclaggio, riconversione e citazione ogni volta garantite dal già fatto o dal presente vissuto (Bonito Oliva 1993, XXX).

Non perciò la riproduzione stereotipizzante, ma l'agitazione eclettica dei linguaggi garantisce l'artisticità di opere che si rifanno ad altre. Questo criterio, utilizzato per i nomi in mostra a Venezia, è il medesimo che permette di comprendere e vedere nella loro dimensione artistica (arte da discoteca, come il teatro di Lamattina è "teatro da discoteca") gli allestimenti, le opere, i materiali promozionali e le performance del Cocoricò.



7 | *Flyer* della serata del 25 dicembre 1993 dal titolo *?Is happiness a hot gun?* al Cocoricò.

Di ciò che è stato proposto nella stagione invernale del 1993 non si sa quale sia stata la reazione e ricezione del pubblico, ma forse non è neppure molto utile chiederselo: "Abbiamo



8 | Biglietti d'ingresso al Cocoricò per la stagione invernale 1993 con il titolo *M. A Tribute to Yukio Mishima*.

sempre lanciato sui *flyer* dei messaggi che volevano dire qualcosa. Poi che siano stati raccolti non è neanche importante. Però sono stati detti. Quindi nell'aria si respirava qualcosa di molto importante". Di un trauma e di guerra diceva quella stagione; inaugurata da uomini crocifissi, a richiamare un sacrificio di sé fino alla morte in opposizione al disfacimento del mondo e prima di tutto per la redenzione degli uomini che lo abitano. Nel Novecento, nello stesso mese di novembre, ma il giorno 25, un uomo aveva offerto, con un gesto irreversibile, attraverso il *seppuku*, un sacrificio di se stesso per opporsi al proprio tempo e alla storia che si opponeva alla sua vita. Quell'uomo era stato eletto come padrino della discoteca: "L'avevo scelto perché avevo in mente che era in fondo un guerrafondaio, per il modo in cui avevo letto le sue cose". Il titolo dato all'inverno del 1993 del Cocoricò è *M. A Tribute to Yukio Mishima.*

Note

Il presente articolo anticipa un più ampio studio dedicato al rapporto tra l'arte contemporanea e il teatro con le discoteche in Romagna. Un ringraziamento va a Gerardo Lamattina, Silvia Minguzzi, Loris Riccardi: senza di loro non solo non ci sarebbe stato quanto qui si è tentato di ricostruire ma non sarebbe stata possibile la stesura di questo contributo.

Riferimenti bibliografici

Barilli 1993
R. Barilli, *Di tutti i colori: il sesso secondo Toscani*, "Corriere della Sera", 13 giugno 1993.

Bartoccetti 1994
A. Bartoccetti, *Il piacere di essere imitati*, "Future Style", 1994, 75.

Bonito Oliva 1993
A. Bonito Oliva, *Punti cardinali dell'arte*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Punti cardinali dell'arte. XLV Esposizione internazionale d'arte*, vol. I, Venezia 1993, XXIII-XII.

Cherubini 1993
L. Cherubini, *Eiréne*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Punti cardinali dell'arte. XLV Esposizione internazionale d'arte*, vol. II, Venezia 1993, 887-889.

Lamattina *FLQ!*
G. Lamattina, *Fanculo la quiete!*, Ravenna (in corso di pubblicazione).

Scuteri 1993
R. Scuteri, *Forse. Forse...*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Punti cardinali dell'arte. XLV Esposizione internazionale d'arte*, vol. I, Venezia 1993, 340.

Sichel 1993
B.Sichel, News from Post-America. Notizie post-americane, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Punti cardinali dell'arte. XLV Esposizione internazionale d'arte*, vol. 1, Venezia 1993, 330.

English abstract

The article presents the 1993 winter season of the Riccione disco Cocoricò. The discotheque, from that year under the artistic direction of Loris Riccardi, became a place to encounter examples of contemporary art and research theatre. In the article, thanks to video documents, photographs and an interview with Riccardi, the layout of that season influenced by the 1993 Biennial directed by Achille Bonito Oliva is analysed. A number of cross-references between the staging and the works exhibited in Venice are evident. Mention is then made of the performances by Gerardo Lamattina with his Teddy Bear Company (TBC), which was the bridge between the important world of theatre in Romagna and the Cocoricò. This article anticipates a broader study dedicated to the relationship between contemporary art and theatre with discos in Romagna.

keywords | Cocoricò; Biennale Arte; Riccione; Loris Riccardi.

Festa mitica

Aby Warburg e Furio Jesi

Margherita Piccichè

Morire quando è necessario, senza eccedere.
Rinascere quando occorre da ciò che si è salvato
(Wisława Szymborska, *Autonomia*, in Id, *Ogni caso*, Milano [1972] 2003)

Il dibattito novecentesco a proposito dell'autonomia del sacro, del mitico e del simbolico ha aperto un significativo squarcio nel panorama della cosiddetta 'scienza del mito'. La fascinazione che provò Aby Warburg per il mito è ormai nota, lo stesso non può dirsi fino in fondo a proposito di un autore come Furio Jesi, mitologo torinese che delineò una sua propria e precisa scienza del mito.

Scomparso prematuramente nel 1980, Furio Jesi fu davvero uno dei protagonisti dello scenario culturale del secolo scorso. Emergendo appena quindicenne come egittologo, fu studioso geniale e eruditissimo, in grado di incrociare temi di ricerca anche molto lontani fra loro, che però sempre ebbero a che fare con la storia antica, il ritorno della classicità, la letteratura e la politica. Nonostante l'impianto della sua riflessione sia ancora poco noto, negli ultimi anni si è tentato di restituire questo 'genio isolato' al contesto intellettuale e al dibattito coevo, grazie ad un rinnovato interesse e alla pubblicazione di opere inedite o non più reperibili. In *Mito, violenza, memoria* (2012), ad esempio, Enrico Manera traccia una biografia intellettuale di Jesi, analizzando problemi e snodi del suo pensiero e consegnandoci una guida pratica per sciogliere le complessità dell'autore, illustrandone le ragioni di attualità.

Con la premessa di una ricerca ancora in fase aurorale, questo contributo propone di assecondare e visualizzare la consonanza di prospettive presenti tra le linee di ricerca di Furio Jesi e quelle dello storico della cultura Aby Warburg, ibridandole, a proposito del tema 'mitico' della festa.

Jesi e Warburg: il mito

La corrispondenza tra le due figure è già stata evidenziata dai principali studiosi attuali di Jesi, Andrea Cavalletti e Enrico Manera, nonché da Michele Cometa: le due linee teoriche, sicuramente differenti e non omogenee, e che da entrambe le parti ci hanno consegnato promettenti opere inconcluse, si incrociano nel segno della ricerca delle sopravvivenze dell'antichità classica e, se analizzate, potrebbero avere il vantaggio di mettere meglio a fuoco il lavoro di questi due autori densi e complessi. La grande differenza che è possibile individuare si trova innanzitutto nel mezzo di indagine: se Warburg si serve prevalentemente di immagini per definire non solo problemi storico-artistici, ma la propria effettiva interpretazione del mon-

do, Jesi si serve della letteratura (e soprattutto letteratura contemporanea) come dispositivo di analisi e di azione. Tuttavia, così come in Warburg esiste un significativo rapporto tra immagine e parola, anche in Jesi l'immagine assume valore determinante, come sottolinea Cometa (2010) in *L'immagine in Jesi*: la rappresentazione sconfina nell'immagine, anche letteraria, e Jesi finisce per occuparsi ben spesso di immagini, a partire dallo studio dell'archeologia, sua prima palestra intellettuale, passando per l'utilizzo frequente del mezzo immaginifico dell'*ekphrasis*.

Come già accennato, uno spazio centrale della ricerca jesiana è dedicato al 'mito'. Tale indagine epistemologica accompagnerà Jesi per tutta la vita, prima in continuità e poi in aperta rottura con il mitologo ungherese Károly Kerényi. Nel tentativo di definire l'ontologia di una scienza del mito, nel 1972 Jesi arriverà all'introduzione del modello 'macchina mitologica' (cfr. Jesi [1973] 2008, Jesi [1973] 2007, Jesi [1979] 2011), dispositivo teorico che ne rende il pensiero di grande attualità, e che si dimostra produttivo non solo nella scienza del mito, ma nell'antropologia, nella filosofia e nella prassi politica (Cavalletti, 2013).

Come Warburg, Jesi sviluppa un percorso intellettuale che, fin dal principio individua come suo centro il tema delle sopravvivenze:

> Al momento in cui un fenomeno cessa di essere vitale, non scompaiono automaticamente le sue tracce, bensì le vestigia di fenomeni trascorsi possono essere individuate in civiltà cronologicamente posteriori, travisati e alterati quando la loro stessa natura permetteva l'attribuzione a un nuovo tipo di significato, in rapporto a un nuovo tipo di civiltà (Jesi, 2010, 235-236).

Il motivo della traccia che non scompare, che, insepolta, sopravvive al suo tempo e viene risignificata di civiltà in civiltà si richiama a sonorità assolutamente warburghiane.

Tuttavia, rispetto a Kerènyi, che intendeva il mito come un 'a priori' reale, un eterno presente trascendente e conoscibile, Jesi svuota la materia mitologica di tale metafisica assolutezza, sganciandosi dal maestro ungherese. Tale divergenza porterà a una vera e propria rottura con Kerènyi, che avrà toni violenti e accesi e culminerà con un allontanamento sia teorico che personale. Jesi considererà sempre il mitologo ungherese "il suo vero maestro", assecondando in senso letterale Giorgio Pasquali e il corvo di pasoliniana memoria, per cui "i maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante". Da tale pasto intellettuale, l'orizzonte del mito viene spiegato da Jesi come una sorta di "inconscio culturale", secondo una metapsicologia culturale piuttosto che una metafisica.

Questo inconscio culturale, questa engrammatica memoria sociale, di fronte alla materia del mito si scioglie in emozione profonda: la commozione "che coglie gli uomini di oggi di fronte alle opere dei loro più remoti predecessori è la forza viva che consente all'uomo di riconoscere se stesso, di là dalle barriere del tempo" (Jesi 1996, 95). Nell'analisi dell'esperienza che si fa del mito ancestrale, Jesi restituisce una descrizione che quasi delinea la concretizzazione dell'engramma in *Pathosformel*, l'estasi violenta che afferra l'uomo di fronte alla 'sopravvivenza' dell'immagine mitologica.

La vertigine del passato è panica e fondamentalmente conoscitiva. Furio Jesi sviluppa una profonda e disarmante analisi sul mito, che è stata definita da Michele Cometa:

> Il più avanzato tentativo in Italia di porre le basi per un'antropologia dell'immagine, e dell'immagine mitologica in particolare, nonché la più lucida teorizzazione, dopo Warburg e forse in assenza di altre letture iconologiche, del tema delle 'sopravvivenze' visuali del mito (Cometa 2010, 239).

La festa

In *Conoscibilità della festa* (Jesi 2013), Jesi continua il proprio lavoro a proposito dell'origine del fatto mitologico, concentrandosi sul tema della festa, che intende come "fatto sociale totale". La festa è il fatto mitico per eccellenza: necessario, inserito in un contesto dotato di quei presupposti sociali e culturali che garantiscano un'esperienza prima di tutto collettiva e che "nel più profondo" sia "più affine alla giocondità che alla malinconia" (Jesi 2013, 41). L'idea di 'vera' festa, per Jesi, recupera una rappresentazione fortemente estetica del momento collettivo, che insieme si muove e soprattutto si commuove, che si svincola dal piano dell'esperienza quotidiano e esplode in una dimensione altra, garantendo:

Un'emozione profonda che annulla [...] la personalità di ciascuno in un unico flusso, inalterato e perenne attraverso gli anni (Jesi 2010, 363-264).

La massa che Elias Canetti descrive in *Massa e potere* si condensa e cola lavicamente, raggrumandosi festosa nella celebrazione della collettività:

> Vita e piacere sono assicurati durante la festa. Molti divieti e molte separazioni sono stati aboliti, accostamenti del tutto inconsueti vengono consentiti e favoriti. L'atmosfera per il singolo è di rilassamento e non di scarica. Non c'è meta comune a tutti, che tutti insieme dovrebbero raggiungere. La festa è la meta, ed essa è stata raggiunta (Canetti 1972, 219-228).

La motivazione per cui, per Jesi, la realtà della 'vera' festa si esaurisce ben presto, si rivela nella natura mitica di questa. Per Jesi, la festa è costituita di un certo materiale mitologico, un prodotto storicamente verificabile, che per questo si differenzia dal mito (a cui tutto allude, ma che non riusciamo mai a raggiungere) e che, per essere esperibile, deve esprimersi collettivamente e pacificamente. Una festa vera, una piena esperienza di questo precipitato del mito, del senso del 'festivo' e di 'giocondità' collettiva, però, per Jesi, è preclusa all'uomo moderno.

Come indica Mario Pezzella in un proficuo schema (Pezzella 1989, 300 ss.) utile a interpretare complessivamente l'opera di Jesi, una componente rilevante va individuata nella dimensione "festiva del simbolo", che è sempre appartenente al passato e inattuabile nella modernità. Possibile da intravedere solo nelle sue versioni mortifere, nelle sue "polarizzazioni negative" (recuperando un termine caro alla dialettica warburghiana), l'esperienza della festa vera ci è inconoscibile a causa dei fenomeni storico-sociali che caratterizzano (anche e soprattutto politicamente) la modernità, per cui a partire almeno dal XVIII secolo, non è più garantita la medesima qualità di collettività del 'festivo', impedendo alla festa di verificarsi in una dimensione di armonia pacifica (Jesi 2013). Jesi sostiene, dunque, che è sì possibile fare esperienza

del mito della festa, per averne contezza, ma solo all'interno di due tipi di interpretazioni, segnate entrambe da un bagliore di morte.

Una prima festa autentica viene rintracciata nella "festa interiore", che conserva intatto il rapporto fra l'uomo moderno e il senso di festivo: è tuttavia un fatto esclusivamente individuale, che non apre in nessun modo ad un'esperienza di "giocondità" collettiva. È una festa che ci rammenta il nostro perduto rapporto con la collettività, e per questo malinconica.

Un'altra festa autentica è, per Jesi, la festa crudele. In questo caso, energie mitiche si risvegliano di fronte a un'esperienza abbacinante e ricca di *pathos*, necessariamente collettiva, ma nella cifra del dolore e della violenza: Jesi vede feste crudeli nel racconto della peste di Atene di Tucidide, nel terremoto di Lisbona che ci consegna Voltaire, nella peste di Milano o nell'insurrezione della plebe milanese, narrate nei *Promessi Sposi* (per questo il tempo della festa è compagno del tempo della rivolta, vedi Jesi 2000):

> Festa crudele senza implicazioni metafisiche, semplice esperienza umana collettiva di un'ora angosciosa e tuttavia 'festa': 'festa' in negativo, forma in cavo di ciò che era la 'festa'. Quando la festa non è più possibile, poiché non esistono più i presupposti sociali e culturali per un'esperienza della collettività che "nel più profondo" sia "più affine alla giocondità che alla malinconia", la memoria della festa antica e perduta assume nel rimpianto uno spicco così netto da attrarre nell'ambito della 'festa' in negativo, della forma in cavo, ogni esperienza che sia collettiva, dolorosa, e che in qualche misura corrisponda – appunto in negativo – alle caratteristiche della vera festa (Jesi 2013, 41).

Jesi traccia un preciso confine temporale, entro il cui spazio possiamo circoscrivere la possibilità per la festa di esistere, indicando nelle feste settecentesche un ultimo barlume del reale concetto di festa. Tuttavia, è nella cultura rinascimentale che Jesi vede l'ultimo momento in cui il mito visse in una forma veramente autentica, dove "essi 'vissero', o credettero di vivere, il mito" (Jesi 2008, 30):

> La cultura umanistica rinascimentale fu ricchissima di esperienze mitiche: scrive giustamente il Kerényi che nel citato dipinto del Botticelli "vi è almeno altrettanta mitologia viva, quanta ve n'è nell'Inno omerico [ad Afrodite, tradotto da Marsilio Ficino e trascritto nelle Stanze dal Poliziano]". Ma proprio questa eccezionale ricchezza di epifanie mitiche, questa singolare e appassionata disponibilità ad accoglierle, tennero l'umanesimo rinascimentale lontano dalla "scienza del mito", e cioè da quell'attività critica che indaga in termini razionali l'origine, la formazione, la storia e i valori dei miti, trovando nel suo rigore razionale una compensazione al rimpianto per il perduto rapporto diretto con le epifanie mitiche. Così intesa, la "scienza del mito" è peculiare di epoche e di culture povere di genuina mitologia, e non deve quindi stupire la sua scarsa presenza nel rinascimento (Jesi 2008, 37-38).

E sarà proprio l'autenticità armonica del mito e della festa rinascimentale ad esercitare una corrosiva fascinazione su Aby Warburg. Sebbene non esista un lavoro compiuto e omogeneo in proposito, il tema della festa dovette essere di grande interesse per lo studioso di Amburgo, che dedica le tavole n. 28/29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 del suo Atlante *Mnemosyne* proprio

a tornei, feste, arazzi, fiabe mitologiche e scambi tra Nord e Sud, in particolare tra la Firenze del primo Rinascimento e le Fiandre.

A partire da Burckhardt, infatti, Warburg riprende l'idea che le feste rinascimentali segnino "nella loro forma più elevata [...] un effettivo passaggio dalla vita concreta all'arte", rintracciandovi uno scarto fondamentale per l'espressione del *Nachleben*, per il riaffiorare delle sopravvivenze del mito nel momento più alto in cui si manifesta la vita in movimento. Presso l'archivio del Warburg Institute, è presente un fascicolo d'oltre duecento pagine dall'emblematico titolo *Festewesen* (WIA, 62.1), che avrebbe dovuto costituire la base per una ricerca più ampia in merito.

In *Rinascita del Paganesimo antico*, Warburg scrive:

> Le fasi della oscillazione tra i poli della atarassia (*contemplatio*) e dell'estasi (*kinesis*) sono riconoscibili come leggi del movimento circolare se noi concepiamo la prassi cultuale, le cui forme affievolite abbiamo fissato come feste profane, come una scala intermedia tra religione e concetto in quanto funzione catalitica nella coniazione dei valori espressivi, dato che la prassi cultuale raccoglie, formandole, la somma delle impressioni, sebbene tale prassi continui ad essere un movimento sofferente (Warburg 2007, 259-270).

La festa costituisce per Warburg un fatto decisivo, nella prospettiva di un processo della festa come "prodotto della seconda natura umana": l'interesse per queste manifestazioni si attesta in virtù dell'esplicazione di un'intensificazione della realtà, tema a cui Warburg diede la caccia per tutta la vita. Nei suoi appunti, lo studioso associa e giustappone i concetti di "Lotta – Festa – Trionfo – Cerimonia – Regola – Stile", identificando il momento della festa come un riadattamento vitale di un modello remoto. Qui, l'intera città rinascimentale si mette in scena, in uno straordinario processo di rielaborazione collettivo, reinventando temi e modi mutuati dall'Antico.

Come sottolinea Andrea Cavalletti, in un felice contributo su "aut aut" 321/322, intitolato *Aby Warburg. Brevità dell'immagine*, in cui innesta la propria conoscenza 'mitologica' in un terreno di studi segnatamente warburghiano:

> Burckhardt aveva riconosciuto l'evento festivo come "momento di entusiasmo nel quale le idealità religiose, morali e poetiche assumono una forma visibile", e aveva quindi osservato che "le feste italiane nella loro forma più elevata segnano un vero passaggio dalla vita reale a quella dell'arte". Quest'ultima frase, come ha fatto notare Gombrich, doveva essere particolarmente cara a Warburg. Già in una pagina fondamentale del saggio su Botticelli e Poliziano, egli scrive: "Se è lecito supporre che le feste ponevano sotto gli occhi dell'artista le figure nel loro aspetto fisico, quali membri di una vita realmente in movimento, il processo della raffigurazione artistica appare evidente"; e aggiunge: "Il programma del dotto consigliere perde allora quella sfumatura di sapore pedantesco, e l'ispiratore non avrebbe suggerito il tema dell'imitazione, ma ne avrebbe semplicemente agevolato l'enunciazione" (Cavalletti 2004, 72).

L'"entusiasmo artistico" che Warburg individua nel dispiegarsi della festa rinascimentale fa sì che le indicazioni dell''architetto' – dotto umanista non rendano affatto stucchevole e falso

l'articolato e artificiale momento della festa, anzi è proprio lì che il tema mitologico rivive al di là del suo significato.

> Tale festa rinascimentale, per il suo carattere mitico e ben equilibrato, si rispecchia in quella che Jesi chiama "festa pacifica". Un evento che non sfocia nella semplice evasione e nella sospensione del tempo storico, ma ripristina la vita nella sua dimensione più energica e armonica, intensificandola grazie al raggiungimento di una collettività reale e dell'esperienza di comunità, "ove l'arte non si traduce semplicemente in un superficiale accessorio, ma si manifesta in un evento che resiste alla violenza e al degrado generalizzato che può soffocare la vita stessa" (Ferrario 2022, 5). La festa pacifica e vera ha sicuramente una sua bilanciata matrice dionisiaca e apollinea, attraverso la quale l'uomo (il selvaggio, colui che letteralmente si salva) tende a manifestare in modo totale la propria umanità, nel modo più mite: la gioia tende a divenire sentimento orgiastico, la mitezza si traduce nello stato di quiete elementare dell'animale soddisfatto (dal cibo, dalle bevande inebrianti, dalle pratiche sessuali, cfr. Jesi 2013).

La festa rinascimentale, che ci restituisce una memoria raccontata e dipinta, priva di un supporto materiale che ne trasporti rigorosamente il senso, è comunque il luogo in cui si verifica il "riemergere mnemico di valori espressivi della commozione (massima)" (WIA 102.1.2, traduzione di M. Ghelardi); è qui che la commozione che afferra e scuote diventa un fatto sociale, conoscitivo, fondazionale.

> Attraverso la commozione si determina una conoscenza che non segue le pacificate vie dell'episteme scientifica; essa è semmai 'esser presi' in una rete di significati e di immagini: la commozione, dunque, costituiva l'elemento fondamentale caratteristico di tali immagini. Esse nascevano da un flusso di commozione e lo cristallizzavano in forma perenne. L'uomo le percepiva come la stretta della commozione su di lui, e l'essere così 'afferrato' non rappresentava una limitazione, bensì la facoltà stessa di espandersi (Jesi 2010, 454).

Jesi, mutuando il concetto di 'commozione' da Frobienius, identifica nel movimento delle figure proprio l'elemento residuale, la sopravvivenza:

> L'harmonie du mouvement, c'est-à-dire l'élément qui dans toutes ces figurations devait, à ce qu'il semble, rester inchangé, demeure toujours telle (Jesi 2010, 192).

Queste figure che dalla commozione vengono afferrate e scosse, agitate ed eccitate nella festa mitica, danno luogo ad un movimento che, se da un lato è sicuramente la chiave della *Pathosformel*, dall'altro assume significato finale quando applicato alla rappresentazione più piena della collettività che è la festa. Il pathos dionisiaco si estrinseca nella festa vera e rinascimentale, calmato delle storture e rielaborato nella dimensione panica e gnoseologica della collettività: il mito si riconsegna alla comunità, apre uno spiraglio alla contemplazione dell'arte.

La festa impossibile e il mito del potere

Jesi, la cui scienza del mito si sviluppa attraverso incursioni attente nel mondo letterario, indica la trilogia pavesiana composta dai romanzi: *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline*, *Tra donne sole* come la descrizione più emblematica della fine della dimensione collettiva e festiva, dove il mito era garanzia di rigenerazione (Manera 2012, 50):



Wavrin Master, *Danza moresca*. Da: Pierre de la Cépède, *Paris et Vienne*, terzo quarto del XV sec. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 932-33, fol. 168r. Già in Tavola 32, Atlante *Mnemosyne*.

> L'antica festa conferiva valore all'esperienza collettiva della notte e del sesso, e nel suo ambito si scopriva vera la realtà dei grandi simboli della morte, della terra, della luna, del sangue. Venuta a mancare la festa, le immagini sessuali e notturne sopravvivevano sul limitare dell'esistenza degli uomini come la campagna ai margini della città, e facevano brevi e precarie incursioni nella vita del singolo che ancora possedeva il senso di festività, ma che non poteva più manifestarlo insieme con la collettività in feste davvero salvatrici. La sequenza della trilogia [...] è divenuta una sorta di paradigma dell'impossibilità di salvare il tempo storico mediante la tecnica rituale dell'antica festa (Jesi 2002, 164).

Se la festa vera, che incarna la commozione e l'essenza della *pathosformel* warburghiana, smette di essere conoscibile, in assenza di condizioni che ne garantiscano la collettività e l'armonia, non è detto però che questa sparisca per sempre.

Rimanendo, infatti, all'interno di una ricognizione delle sopravvivenze, Jesi contrappone alla festa pacifica, la festa guerresca. Si può dire che avvenga una vera e propria inversione energetica, una modificazione del significato ultimo, che ne svela l'intrinseca polarità. Se il mito è per sua natura plastico, il 'movimento' che necessariamente lo anima:

> Consiste proprio in una capacità di convertire o invertire le tensioni [...]: una polarità può essere portata al suo 'grado massimo di tensione' oppure trovarsi, in determinate circostanze, 'depolarizzata' (Didi-Huberman 2006, 227).

La festa pacifica, mantenendo il connotato imprescindibile di movimento che sopravvive, si trasforma in una festa altra, che esalta le disposizioni guerresche dell'uomo, in cui i par-

tecipanti preferiscono subire la cerimonia, omologandosi alla rappresentazione simbolica dell'evento, piuttosto che gioire insieme collegialmente e disinteressatamente, nel tentativo di mettere in scena una forza, presente o passata, atta a comprovare una differenza di grado tra individui o gruppi sociali (Ferrario 2022). Una festa che non è più festa, perché l'attività guerresca, per l'uomo, non può che essere un dovere:

> Si ha il dovere di combattere per il sovrano, per la patria, per l'ideale, per la classe ecc. Di conseguenza, [...] la festa guerresca non può essere un momento di decondizionamento, di essere senza dover essere; la festa guerresca sarà, piuttosto, il momento in cui il dovere [di combattere] trova ritualmente conferma e rappresentazione (Jesi 2013, 56).

La degenerazione della festa pacifica porta ad uno sbilanciamento verso una festa dionisiaca degli eccessi. Il mito della collettività festante si trasforma in un mito del potere, della collettività imbrigliata che, però, continua ad agitarsi. A 'muoversi'. C'è coercizione, c'è esercizio del potere, c'è una festa che è la festa del potere, un mito non metafisico ma che apparteneva a tutti, ormai manipolato, 'tecnicizzato' e trasformato in uno strumento per combattere, per uccidere e far guerra. Nella festa guerresca si riflette una delle preconiazioni antiche individuate da Warburg, *Griff nach dem Kopf*, letteralmente "afferrare per la testa": assistiamo nuovamente alla messa in scena di un pathos bollente, di una commozione attonita e collettiva, ma stavolta si riflettono sentimenti urgenti e per nulla pacifici: panico, difesa, furia, disperazione. Chi ci afferra stavolta non è un'estasi commossa e collettiva, è la violenza menadica di Dioniso *Omestes*.

Nell'inversione energetica, nella tecnicizzazione della festa, emerge chiaramente l'interesse di Jesi per l'analisi della mitologizzazione della politica e del potere, e da una lettura attenta sono chiari anche tutti gli sforzi che Jesi compie nel tentativo di una demitologizzazione di questi (che somiglia tanto alla de-demonizzazione di Warburg). Lo studio dei miti del potere e delle culture di destra, della riattivazione e disattivazione di energie passate, nella sistematica jesiana si rivela sicuramente più denso ed esauriente rispetto all'attenzione che Warburg dedicò agli stessi temi, che fu parziale ma non assente. In numerose tavole di *Mnemosyne*, infatti, è possibile notare messe in scena simili a queste 'feste del potere': si pensi alla tavola 7, dedicata al pathos del vincitore, a tavola 78 e 79, dedicate all'attualità della memoria e alle celebrazioni del potere ecclesiastico del 1929.

Se la festa pacifica glorifica il momento collettivo e permette di scorgere il passaggio dalla vita all'arte, questa ci è, dunque, tuttavia irraggiungibile. Tutto ciò che ci rimane della festa sono i suoi residui, le feste crudeli in manifestazioni catastrofiche e impossibili da controllare, e le feste interiori, riservate unicamente ad uno sguardo individuale. Solo l'inversione della festa pacifica, questa festa guerresca sfrenata e brutale, può consolarci della perdita e trasformarsi in strumento d'indagine del mito: la festa, che si modifica e diventa oggi mito politico e tecnicizzato, ci riserva inaspettatamente la piena esperienza estetica della violenza del potere.

Riferimenti bibliografici

Canetti [1960] 1972
E. Canetti, *Massa e potere* [*Masse und Macht*, Hamburg 1960], tr. it. di F. Jesi, Milano 1972.

Cavalletti 2004
A. Cavalletti, *Aby Warburg: brevità dell'immagine*, "aut aut" 321/322 (maggio-agosto 2004) 68-83.

Cometa 2010
M. Cometa, *L'immagine in Jesi*, "Riga" 31 (2010), 258-270.

Didi-Huberman 2006
G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. di A. Serra, Torino 2006.

Ferrario 2022
G. Ferrario, *La festa, potenza di un'immagine estetica*, "Itinera" 23 (2022), 450-461.

Jesi [1972] 1996
F. Jesi, *Lettura del* Beateau Ivre *di Rimbaud*, Macerata [1972] 1996.

Jesi 2000
F. Jesi, *Spartakus, Simbologia della rivolta*, Torino 2000.

Jesi [1967] 2002
F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino [1967] 2002.

Jesi [1973] 2007
F. Jesi, *L'accusa del sangue. La macchina mitologica dell'antisemitismo*, Torino [1973] 2007.

Jesi [1973] 2008
F. Jesi, *Mito*, Torino [1973] 2008.

Jesi 2010
F. Jesi, *La ceramica egizia e altri scritti sull'Egitto e la Grecia*, Torino 2010.

Jesi [1979] 2011
F. Jesi, *Cultura di destra*, a cura di A. Cavalletti, Milano 2011.

Jesi 2013
F. Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Milano 2013.

Manera 2012
E. Manera, *Furio Jesi: mito, violenza, mamoria*, Milano 2012.

Massa 2019
F. Massa, *Una nota sul dionisiaco di Furio Jesi: inattuale e originale*, "Mythos online" 13, 2019.

Pezzella 1989
M. Pezzella, *Mito e forma in Jesi*, in *Immediati dintorni. Un anno di psicologia analitica e scienze umane*, Bergamo 1989.

Warburg 2007
A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2007.

Warburg 2011
A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde / Frammenti sull'espressione*, hrsg. von S. Müller, Pisa 2011.

English abstract

The present contribution aims to compare the thought of the mythologist Furio Jesi with that of the historian of culture Aby Warburg about the specific theme of the feast. According to a line of consonance, we investigate different kinds of realization of the feast: the inner feast, the cruel feast, the warlike feast, and, mostly, the possibility of the 'true feast', which for Jesi coincides with the Renaissance festival, from which also Warburg is fascinated, considering it a passage from life to art. Following the thought of the two authors, we will see how energetic inversion can turn the feast into an instrument of political power.

keywords | Aby Warburg; Mnemosyne Atlas; Myth; Politics; Political Imagery; Feast; Festival; Furio Jesi.

Festa della pietra, festa per sempre

Vitalità della visione (e della forma) prima e oltre il mondo cartesiano

Susanna Pisciella



1 | Tempio induista del Sole a Konark, India. Iconografia vedico-induista. I faraoni di granito / tramano la propria fuga / dal museo / l'ibis di peltro / si libra nella sala egizia / la pantera di marmo luminosa / balza... la carne dell'uomo / un sacrilegio / in questo luogo (J. Hejduk, poesia n. 155, 774, R. Rizzi, S. Pisciella 2020). Gli animali di pietra sono più vivi dei visitatori in carne e ossa, perché l'arte è una vita potenziata.

C'era una volta un mondo in cui la dimensione "festiva" coincideva con la vita stessa. In ogni suo aspetto. Il mondo vedico per esempio. Abitato da presenze incorporee, percepibili solo tramite epifanie. I *Brahmana*, raccolte di rigorose prescrizioni liturgiche, erano i codici per raggiungere l'ebbrezza, che a sua volta era l'unico strumento di accesso a quelle apparizioni. In una società che ruotava interamente attorno alla conoscenza del mondo, anche quello

inaccessibile, l'ebbrezza era il solo stato possibile e permanente della coscienza. Non sospensione dell'ordine, come accadrà più tardi con il rapimento dionisiaco, ma consolidamento dell'ordine stesso.

Della civiltà vedica non sono rimasti templi né palazzi, in quanto ritenuti più un ostacolo che un raggiungimento. Solo altari rituali, per immagini e architetture tutte mentali. Per ingenti sacrifici, per immaginazioni inimmaginabili. E quando nei testi si parla di imprese, non sono mai belliche, ma di conquista interiore. Tutto partiva dalla consapevolezza della respirazione, cordone ombelicale inestirpabile con il mondo esterno. In un travaso continuo e una comunione profonda tra la meraviglia dell'universo fuori e quello dentro di sè. Una gratitudine e uno stupore che si profondevano in rituale, una forma di dispendio di risorse e tempo, di cui noi oggi siamo completamente incapaci, se non nelle forme del lusso o della perversione individuale. *Dépense* come improduttività operosa. Un fare non finalizzato a produrre alcunchè di biologicamente, materialmente utile o commercialmente spendibile. Questa attività così collettiva e ininterrotta di "otium" finalizzato a theofanie è forse tra le più antiche e poderose forme di festivo. Forme che di per sé richiedono una quantità di energia infinitamente superiore a quella richiesta per qualsiasi attività invece produttiva. Si potrebbe dire che la comunità vedica abbia praticato quel tipo di conoscenza che Kafka avrebbe poi sintetizzato nel suo aforisma n. 109 di Zürau "Rimani al tuo tavolo e ascolta. Non ascoltare neppure, aspetta soltanto. Non aspettare neppure resta in perfetto silenzio e solitudine. Il mondo ti si offrirà per essere smascherato, non ne può fare a meno, estasiato si torcerà davanti a te". Il risveglio della meraviglia in tutto ciò che apparentemente non sembra averne. Una maggiore attenzione permette di vedere ciò che tenderebbe a sparire. Una festa senza fine.

Le civiltà di area indiana, messicana, mesopotamica, egizia, etc, delle quali possediamo imponenti rovine architettoniche, hanno trasferito quella ebbrezza nella materia. Animando le pietre. Scultura incarnata nell'architettura. Uomini, déi, aquile, sfingi, occhi scolpiti che paiono persino più vigili di quelli vivi. E lo sono, perché vegliano senza sosta. Reciprocità di sguardi tra due mondi. Templi, zigurrat, piramidi alla ricerca continua del punto di equilibrio esatto tra geografia e astronomia. Per penetrare i segreti cosmogonici, per garantire presenze immortali tra i mortali. Grandiosi altari, propiziatori, tombe. Città per i morti più solide e ricche delle città per i vivi. Un mondo al contrario se visto attraverso l'ottica della nostra cultura. Eppure in tempi relativamente recenti a Roma persino un sistema fognario valeva ancora la nascita di una nuova divinità con relativo santuario, quale la Venere Cloacina della Cloaca Maxima. E non c'era acquedotto che, giunto a destinazione, non venisse festeggiato con qualche grande fontana, mostra terminale del miracolo della dislocazione dell'acqua. Acqua Paola, Acqua Felice, Fontana di Trevi, etc. La materia si anima della stessa vitalità del mito.

Non la filosofia greca, non il monoteismo cristiano, nemmeno la riforma protestante hanno mai frenato questa vertigine gioiosa della forma. Anzi. La prima ha assorbito, avvallato e incrementato il valore conoscitivo del mito. Il secondo, attraverso la mistica, ha introdotto una tensione gnoseologica simile a quella vedica. Esercizi spirituali, preghiere, cattedrali, in-

credibili sforzi di visualizzazione. Trattati sulle possibili consistenze delle vesti angeliche, sui possibili incarnati della pelle di Maria, sul suo possibile volto e su quello di suo figlio. Per riuscire ad attribuire una fisionomia, un peso, un volume. I pennelli di Giotto si sono allungati in quelli di Raffaello, di Tiziano, sempre alla ricerca dello stesso viso. Della stessa *visio*. La Riforma protestante, suo malgrado, con la risposta della Controriforma ha impresso una esuberanza ancora più forte. È forse solo con *Il Discorso sul Metodo* di Cartesio, 1637, che il sapere, al culmine di un lungo percorso dello scetticismo scientifico, subisce una torsione senza ritorno.

Nell'antichità il soggetto del sapere e quello dell'esperienza erano diversi. "Sapere" nell'antichità significava entrare in contatto con un intelletto agente che non era interno a noi. L'antico poteva solo partecipare del sapere, ma non certo disporne a suo piacimento. L'esperienza era il punto di contatto, quell'unico punto, in cui la retta della vita mortale intercettava il cerchio e il temporaneo sfiorava l'eterno. Quello che accadeva nelle epifanie che si offrivano nei grandi rituali festivi. Solo in quel punto, per continuare la metafora geometrica, avveniva che il soggetto dell'esperienza fosse anche il soggetto del sapere. Il sapere nell'antichità non erano cognizioni già possedute, ma era il mondo stesso, si trattava solo di accedere a quel sapere nel senso della gnosi, della conoscenza. E il sapere acquisito non si perdeva mai, una volta acquisito. In quel punto di tangenza, il momento forse più autentico del festivo.



2 | Jan Baptist Weenincks, *Ritratto di Renato Cartesio*, 1647-1649. Mundus est Fabula, la formula cartesiana "il mondo è una favola" liquida il sapere dell'antichità, che non ci apparteneva come accade invece oggi, ma era posizionato al di fuori di noi. Un sapere molto diverso da quello attuale, al quale era possibile accedere solo per segmenti fulminei, di esperienza festiva.

Il discorso cartesiano liquida quella distanza, nella cui tensione si è costruito l'intero rituale antico, che è rituale della visione. *Festa* in cui risuona il *phain-* fenomeno dell'apparizione. Perché l'apparizione è il momento della conferma che tutto il processo preparatorio è andato a buon fine. La stessa ritmica annuale era impostata interamente su quella circolarità periodica di preparazione-attesa. Quando Cartesio appare nel dipinto di Jan B. Weenincks con in mano le pagine autografe della sentenza *Mundus est Fabula*, "il mondo è una favola" sta spazzando via tutto il sapere esterno a noi. Ma anche tutto quello interno a noi, in quanto anche l'esperienza è favola se non verificata attraverso il rigoroso processo del dubbio. Questa strana frase suggella l'inizio del pensiero moderno. L'immediatezza delle sensazioni, ciò che ricordiamo, la nostra storia personale, divengono fantasmi se non dimostrati attraverso la logica matematica del pensiero. L'intellettualismo del pensiero moderno è esattamente questo, il dover passare tutto attraverso il vaglio del pensiero. Il mondo così com'è non è, è un'immagine affascinante e assolutamente illusoria, bisogna fondarla. Questa è la pretesa del pensiero moderno. Il mondo non ha di per sé stesso la sua verità, ce l'ha solo se passa attra-

verso il vaglio del pensiero, che è un vaglio rigoroso, *more geometricum*, matematico. Misurabilità. Se non c'è misurabilità, quindi cogitabilità -cogitare vuol dire calcolare per Cartesio- non c'è alcuna realtà, ma solo un discorso fantasioso come quello mitologico. E a partire dalla fine del Seicento la trasposizione del reale sulla carta, la mappa, subisce una trasformazione irreversibile: l'introduzione della scala metrica. Il criterio della misurabilità decide riguardo l'esistenza o inesistenza delle cose, riguardo il loro finire sulla mappa o meno. E la necessità di misurare equamente comporta una seconda manovra visiva, la rotazione del punto di vista. Non più tangente, tridimensionale, esplorativo. Ma zenitale, di controllo, di possesso. Cambia il nostro modo di guardare, di pensare, di progettare. Soggetti mitici, angelici, tutto ciò che è arrotolato nelle pieghe di un luogo, sparisce, rimane solo lo spazio continuo e omogeneo di ciò che è tangibile. Rimane con la pretesa però di esaurire il reale. E così il mondo inizia a rimpicciolirsi. E a semplificarsi terribilmente. Perché è innegabile che tra mappa e realtà sussista una circolarità continua. La mappa registra, ma soprattutto informa il modo della visione, il progetto. Perché non è tanto la mappa che si fa a immagine del reale, ma è il reale che finisce con l'assumere il sembiante della mappa. E lentamente la città si è trasfigurata in periferia, il principale soggetto progettuale dell'ultimo secolo. E la periferia è quanto di meno gioioso ci possa venire in mente, a dispetto del suo nome, *perì-pherein* che sembrerebbe promettere una qualche forma di processione festiva.

A partire dal discorso di Cartesio, soggetto del sapere e soggetto dell'esperienza iniziano a coincidere. Il sapere non è più già dato. Inoltre è soggetto continuamente a essere superato da teorie più recenti. Il sapere diventa un oggetto nelle nostre mani, qualcosa che si risolve interamente con la nostra volontà, *cogito ergo sum*. Eppure il pensiero moderno, unificando sapere e soggetto dell'esperienza per attribuire più centralità al soggetto individuale, in realtà priva il soggetto dell'esperienza stessa. Perché l'autorità del sapere, riposta nella scienza, in realtà è ancora una volta posta al di fuori del soggetto. In una nuova entità astratta, che procede non per esperienze uniche e irripetibili, ma per esperimenti pianificati e infinitamente reiterabili. Se il soggetto della conoscenza è quel soggetto che fa conoscenza attraverso gli esperimenti, allora ciò che conosce non è più soggettivo. Infatti la scienza è un sapere impersonale. La scienza è lo sguardo da nessun luogo, come la descriveva Thomas Nagel. Mentre tutti gli sguardi sono situati per natura. L'ideologia della tecno-scienza è rimuovere il punto di vista, un processo astrattivo e disumanizzante. Per Cartesio tutto deve essere rigorosamente dimostrato. Il mondo esterno, persino il nostro stesso corpo. Se non ne avessimo coscienza attraverso il pensiero logico, potrebbe anche essere fatto di coccio, scrive nel *Discorso sul Metodo*. E nella quinta parte del libro arriva ad affermare che gli animali, proprio in quanto privi di logica *cogitans*, siano incapaci di provare dolore. Tristemente celebri gli esperimenti che ha condotto sui cani, inchiodandoli al muro e assumendone i guaiti di dolore per automatica emissione di suoni meccanici. La terribile pericolosità dell'astrazione. Eppure questo è il sistema di pensiero al quale prestiamo quotidianamente opera e nel quale accettiamo nostro malgrado di vivere. Adattandoci a una proceduralità sempre più ossessiva e disumanizzante, che non ci vede più nemmeno come oggetto di conoscenza, ma come consumatori

necessari per mantenere in vita una scienza che si è applicata e trasformata in tecnica. Mercato tecnologico. Eppure come la scienza, anche la tecnica, ai suoi esordi, ha conosciuto un momento assolutamente festivo, l'accendersi delle case attraverso il prodigio dell'elettricità, la semovenza di giganti di metallo al nostro servizio per la produzione, il cinema e la magia dell'estroflessione filmica dei nostri incubi e desideri. Nuove narrazioni, nuovi miti. L'ebbrezza di una nuova autorità del sapere esterna a noi ma alleata e potente. Finché quel poderoso tentativo di auto-distruzione globale a mezzo della tecnica, che è stata la seconda guerra mondiale, ha sbriciolato ogni entusiasmo. Lasciandoci ammutoliti, e tuttavia nelle mani della sola tecnica anche per la ricostruzione, non solo delle città ma anche delle nostre interiorità distrutte. La tecnica si è incuneata in ogni disciplina offrendosi come mezzo, per innestarsi invece poi come scopo. Non c'è ricerca oggi che abbia valore se non ha una diretta ricaduta sul mercato, se non contribuisce al potenziamento illimitato della tecnica per la tecnica. Che ci costringe a progettare saturando il mondo di future macerie, con materiali che richiedano di essere sostituiti in tempi brevi da nuovi ritrovati della tecnica. Un circolo vizioso. Dove la società, evaporata in solitudini, non offre più riflessione culturale, ma la blandizie dell'industria culturale. Non feste, ma eventi e intrattenimenti. E la tecnica promuove un'illusione di immortalità, una forma di anestesia della coscienza critica.

Un primo antidoto significativo per uscire dall'intorpidimento è tornare a valorizzare la morte. In quanto estrema forma di esperienza e in quanto la vita prende senso proprio dal suo essere a termine. Dalla imprevedibilità e irriducibilità di quel termine. Che fa di ogni vita una perfezione conclusa, compresa tra un inizio e una fine. Un mistero ancora irrisolto, a dispetto del poderoso potenziamento della tecnica. E proprio per questo un grande rimosso del nostro tempo. Mentre la consapevolezza della morte è il primo motore di conoscenza, per uscire dalla stretta dimensione cronologica. Per tornare a produrre in prospettiva lunga, architetture destinate a diventare, in un tempo remoto, rovine, non macerie già oggi. Unica forma di ecologia e economia, il festivo insito nelle cose.

John Hejduk, architetto americano di origine cecoslovacca, nel secondo dopoguerra avvia, attraverso i suoi progetti, un'opera di ricostruzione dell'interiorità umana, in architettura, che non ha eguali in termini di dispendio: tutta la durata della sua vita. Quasi cinquanta progetti e oltre centocinquanta componimenti poetici dedicati alla morte. Quella di Orfeo, di Cristo, del drago di San Giorgio, di Jan Palach, etc, la sua propria morte. Perché è solo la dignità della morte a umanizzarci. In sua assenza si viene semplicemente soppressi, da malattie, eventi, come cose. La ricostruzione della sensibilità inizia riaccendendo il dolore nella forma. Tre progetti per Vie Crucis – *Journey I, II, III* – ripercorrono il dolore della flagellazione, quello per la *Christ Church* propone tre diversi gradi di dolore del corpo crocefisso, che da orizzontale viene issato verticale, poi processioni funebri, crematori, tombe, cappelle. Il progetto *Victims,* sessantasette figure architettoniche berlinesi per una nuova comunità dopo la distruzione. E tanti cimiteri, per quelli che se ne vanno e, soprattutto, per quelli che rimangono. Cimiteri persino per le architetture, poi *Cemetery for the Mothers of the Children* ad accogliere le madri che hanno perso i propri figli e che si trovano, seppure in vita, a morire ogni giorno. *House of the*

Mother of the Suicide mostra il corpo architettonico della madre del martire Jan Palach, sotto la pressione del dolore per la perdita, contrarsi al punto da divenire la tomba vivente del figlio perso. La divaricazione degli aculei appuntiti: l'attimo incendiario del ragazzo. La fissità verticale degli aculei spuntati: il dolore inesauribile di sua madre.

La consapevolezza di essere a termine porta srotola dalle pieghe del reale tutta la meraviglia che si nasconde attorno a noi in ogni dove. Per ricominciare, piano piano, ad amplificare il mondo, che oggi pare così piccolo da non bastarci più. Mentre il mistero è un moltiplicatore, un luogo dentro il quale lo spazio continua a espandersi via via che il mistero scende sempre più in profondità. Misterioso è tutto ciò che non pensiamo possa esserlo, ci insegna Hejduk. E antidoto è cercarlo senza fretta, riappropriandoci di tutto il tempo che noi siamo, ponendo la massima cura possibile. Perché la ripetizione che proviene dall'incanto è crescita, non stordimento. È pulizia progressiva dello sguardo, per una visione sempre più nitida. La base del rituale, del suo dispendio apparentemente inutile. E anche del nostro ingresso nel mondo. L'infanzia è ripetizione continua, perfezionamento sempre più esatto. Una fiaba letta più volte assume contorni ogni volta più esatti, incrementando il suo senso e, insieme, la sua fascinazione. Perché la rappresentazione è tanto più potente quanto più è precisa. Leggi e regole passano tutte attraverso le narrazioni (il mito) o attraverso il gioco (la vertigine). La massima ebbrezza. Nell'infanzia si rischia di precipitare perché non è ancora escluso che si possa anche volare. L'attesa è elettrica perché è attesa di inconoscibili che varcano la soglia domestica, come il Natale, o l'Epifania. Quando il sipario di quel mondo crolla, lì finisce l'infanzia. Ma quell'Eden di cui ci è fatto dono allora, lo porteremo in noi per tutta la vita come un bagliore interiore. Riuscire, attraverso il nostro fare, a riaccenderlo anche solo in minima parte nelle opere, è il rinnovarsi dell'autentica dimensione della festa.



3 | John Hejduk, *House of the Suicide and House of the Mother of the Suicide*, Memoriale per la morte di Jan Palach, ricostruito a Praga nel 2016 in forma permanente. Due strutture architettoniche analoghe, per due diverse nature del dolore. La divaricazione degli aculei: l'attimo incendiario del martirio di Jan Palach. La fissità verticale degli aculei, inclinati appena verso l'interno: la contrizione del dolore inesauribile di sua madre.

Riferimenti bibliografici

Bataille 2015
G. Bataille, *La nozione di dépense*, in Id., *La parte maledetta*, Torino 2015.

Benjamin 2012
W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in Id., *Aura e choc*, Torino 2012.

Berlin 2000
I. Berlin, *Controcorrente*, Milano 2000.

Caillois 2000
R. Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano 2000.

Calasso 2010
R. Calasso, *L'Ardore*, Milano 2010.

Cartesio 2014
R. Cartesio, *Il discorso sul Metodo*, Milano 2014.

Hejduk 1986
J. Hejduk, *Victims*, Londra 1986.

Hejduk 1993
J. Hejduk, *Soundings*, New York 1993.

Hejduk 1997
J. Hejduk, *Pewter Wings, Golden Horns, Stone Veil*, New York 1997.

Kafka 2015
F. Kafka, *Aforismi di Zürau*, Milano 2015.

Kerény 2001
K. Kerény, *L'essenza della festa in Religione antica*, Milano 2001.

Nagel 2018
T. Nagel, *Lo sguardo da nessun luogo*, Milano 2018.

Rizzi, Piscella 2020
R. Rizzi, S. Pisciella, *John Hejduk. Bronx. Manuale in versi*, Milano 2020.

Rosa 2015
H. Rosa, *Accelerazione e alienazione*, Torino 2015.

Tagliapietra 2018-2019
A. Tagliapietra, *La macchina mitologica*, lezioni tenute presso l'Università Iuav Venezia, 2018/2019.

English abstract

In this text, the author reflects on the concept of "festive" as it has been understood in different civilizations throughout history. They start with the Vedic civilization, which saw intoxication as a means of accessing otherworldly experiences, and where all aspects of life were infused with a sense of wonder and gratitude for the universe. The author then discusses the monumental architecture and sculpture of civilizations such as those of Mexico, Mesopotamia, and Egypt, which infused matter with the same vitality as myth. Finally, they discuss the role of religion in Western civilization, where mysticism and exercises aimed at visualizing the divine have continued to inspire ecstatic experiences. Throughout the text, the author highlights the importance of celebration, which they see as a means of accessing and expressing the ineffable aspects of life that cannot be captured through rational thought or productivity.*

**The English abstract above was written by ChatGPT and strictly unedited by the editors of this issue (> Editoriale). This sentence itself was automatically translated with DeepL.*

keywords | John Hejduk; René Descartes; Vedic religion.

Festa a corte

Rappresentare il potere a Xanthos nel IV secolo a.C.

Alessandro Poggio

Diciotto partecipanti a un banchetto, tra cui il padrone di casa, sedici membri della servitù e dell'*entourage* nonché un cane: non sono i protagonisti di una sceneggiatura di Julian Fellowes, ma le figure che affollano il fregio scolpito del banchetto del Monumento delle Nereidi di Xanthos, una tomba a forma di tempio in Licia, regione dell'Anatolia sud-occidentale, agli inizi del IV secolo a.C. (Coupel, Demargne 1969; Childs, Demargne 1989). Eppure, questi rilievi, oggi al British Museum di Londra, potrebbero essere al centro del copione del film *Gosford Park* o della serie *Downton Abbey*, perché anche qui persone di diversa condizione sociale si comportano secondo codici ben distinti, ma interagiscono e hanno un ruolo ciascuna nella vita dell'altra. Infatti, come vedremo, il programma figurativo del Monumento delle Nereidi è contraddistinto da un'attenta rappresentazione della corte, intesa come un insieme di persone che affianca il signore nell'esercizio del potere.

La scena di banchetto del monumento, secondo le ricostruzioni, occupava un intero lato del fregio esterno della cella (Dentzer 1982, 415-419; Childs, Demargne 1989, 202-209, 284-287; Nieswandt 1995, 132-140; Poggio 2017; Hoff 2017, 519-520); uso qui il termine convenzionale 'banchetto' per indicare una rappresentazione incentrata esclusivamente sul consumo di vino (si veda Tofi 2006, 830). Pertanto, attraverso l'analisi del banchetto del *Monumento delle Nereidi*, in particolare di quattro blocchi a mio avviso significativi (per una proposta di sequenza si vedano Childs, Demargne 1989, tav. LXXXIX, *Façade nord*), questo contributo intende riflettere sugli aspetti della rappresentazione del potere che emergono come distintivi di Xanthos [Figg. 1-4]; inoltre, il confronto con testimonianze funerarie coeve, incluso un ritrovamento recente, permetterà di valutare eventuali elementi che inseriscono i rilievi analizzati in un contesto più ampio, quello del Mediterraneo orientale.

Partiamo dal padrone di casa, sul blocco BM 903 [Fig. 1]. Raffigurato frontalmente, porta una barba vistosa e un diadema in testa; due cuscini, su cui poggiano il gomito e un piede, rendono la sua posizione più confortevole; tiene in mano una coppa e un sontuoso recipiente a forma di corno con protome di animale alato; sotto il suo letto (*kline*) è accucciato un cane. Tale ricchezza di attributi pone un accento particolare su questo personaggio, che va infatti identificato con il committente della tomba, forse *Erbbina*/Arbinas, signore di Xanthos; questi, come altre figure chiamate convenzionalmente "dinasti", governava nell'ambito dell'Impero



1 | *Scena di banchetto del Monumento delle Nereidi* (BM 903), rilievo in marmo, da Xanthos, inizi del IV secolo a.C., Londra, British Museum, n. 1848,1020.97. © The Trustees of the British Museum.

Persiano godendo di un certo grado di autonomia. Secondo Pierre Demargne questo rilievo era posto al centro del fregio del banchetto (Childs, Demargne 1989, 249), una posizione che accrescerebbe un'enfasi già chiara. Mi soffermo su due attributi a mio avviso di particolare rilevanza. Innanzitutto, la presenza del cane ha un ruolo ben preciso nell'identificazione del signore. Il dinasta, infatti, è raffigurato sul Monumento delle Nereidi almeno tre volte insieme a questo animale: sul fregio del banchetto all'esterno della cella, come si è appena detto; nella rappresentazione con la famiglia e la corte sul frontone orientale; nella scena di caccia sull'architrave. Si tratta di momenti diversi della vita del committente: il banchetto è un momento dalla forte valenza sociale, in cui si esplica una chiara gerarchia dei rapporti interpersonali all'interno della corte; sul frontone il signore compare invece in una scena di autorappresentazione dinastica dalla sfumatura intimista, insieme a dignitari e servitori (Poggio 2016). In queste due situazioni il cane, sotto la *kline* del padrone in un caso e sotto il suo seggio-trono nell'altro, è a riposo. Nelle cacce dell'architrave, invece, sono rappresentati in azione sia il dinasta, apparentemente non riconoscibile ma certamente presente almeno in una delle sce-

ne, e più cani, che giocano un ruolo importante nel successo dell'impresa. Appare dunque rilevante la ripetuta associazione tra dinasta e cane sul Monumento delle Nereidi anche al di fuori della caccia, un'iconografia molto importante per l'autorappresentazione del potere nel Mediterraneo orientale di età persiana (Poggio 2020).

Il secondo attributo su cui porre l'accento è il caratteristico vaso a forma di corno utilizzato in combinazione con la coppa: si tratta con tutta probabilità di un *rhyton*, recipiente con un foro in fondo. Da qui fuoriusciva la bevanda, che veniva così versata nella coppa e bevuta (su tipologie e terminologia, Manassero 2008; sull'utilizzo, Ebbinghaus 2000, 101; si veda anche Ebbinghaus 2018). Questi vasi, tipici dei contesti persiani, sono spesso in argento e oro, ma ne esistevano anche di più modesti: quello maneggiato dal personaggio barbato deve essere in effetti un oggetto in materiale prezioso, che rientra in una logica di ostentazione di beni suntuari. Peraltro la presenza sugli altri blocchi del fregio di recipienti analoghi in combinazione con il cratere (Ebbinghaus 2000), sembra suggerire che sia qui rappresentato un momento del banchetto dedicato al consumo collettivo del vino.

Su questo blocco (BM 903) l'attenzione si concentra sul personaggio principale non solo per mezzo degli attributi, ma anche grazie al modo in cui è costruita l'intera scena: infatti, verso di lui convergono simmetricamente due figure. A sinistra, un servitore con le gambe divaricate protende un braccio e la mano aperta: ha probabilmente appena consegnato al signore il *rhyton* colmo di vino. A destra, invece, si china all'orecchio del dinasta un uomo barbato, che tiene una mano sulla gamba come per facilitare il mantenimento di quella posizione: si tratta di un membro dell'*entourage*, forse un consigliere, che sta sussurrando parole riservate.
Questi due personaggi, con movimenti diversi – dinamico il servitore, statico il consigliere – ma convergenti, sottolineano l'importanza del protagonista, vero e proprio perno delle loro azioni, come dell'intera composizione. Considerando la rappresentazione del consigliere, si può evocare la quattrocentesca Camera degli Sposi del Palazzo Ducale di Mantova, opera di Andrea Mantegna: il marchese Ludovico III Gonzaga, seduto su un seggio riccamente ornato, sotto il quale è accucciato un cane, domina la scena che comprende la sua famiglia, dignitari di corte e membri della servitù. L'attenzione del marchese è però momentaneamente distratta: egli, infatti, tenendo una lettera tra le mani, si volge verso un messo o un segretario, che si china tenendo il copricapo in mano in segno di rispetto. Ovviamente, non si può e non si vuole suggerire una derivazione diretta dell'opera di Mantegna dal fregio di Xanthos; si intende piuttosto sottolineare come queste immagini, in contesti molto distanti dal punto di vista geografico e cronologico, ci restituiscano un codice convenzionale del potere, che mira a rappresentare non solo una chiara gerarchia all'interno della corte, ma anche un'organizzazione efficiente in tutte le sue componenti, che consente al signore di essere sempre informato e pronto ad agire.

Se analizziamo la metà sinistra del blocco BM 903, invece, vediamo che lo scultore ha rappresentato altre due figure addette alla gestione del banchetto. Il personaggio più a sinistra compie un movimento speculare e in direzione opposta rispetto alla figura protesa verso il di-

nasta: è stato ipotizzato che si muova verso un cratere, posto sul margine del blocco e ora perduto. Al centro, tra le due figure divergenti, ne è raffigurata una terza stante, che con la sua mano levata sembra impartire ordini, regolando il movimento degli altri due personaggi: per questo motivo è stata definita come "maggiordomo" (Childs, Demargne 1989, 207).
Su questo blocco, dunque, le cinque figure sono presentate come parte di una gerarchia articolata, che svolgono funzioni diverse nell'ambito della corte di Xanthos: il dinasta, un membro del suo *entourage*, un "maggiordomo" e altri servitori.

Se volgiamo il nostro sguardo verso le altre corti delle regioni costiere del Mediterraneo orientale, vediamo che il tema del banchetto compare sulle tombe di altri dinasti che governavano entro la cornice dell'Impero Persiano tra V e IV secolo a.C. Sul cosiddetto sarcofago del Satrapo, risalente alla fine del V secolo a.C. e proveniente da Sidone (Fenicia), il protagonista è raffigurato in alcune attività che ne denotano il rango, come la caccia e il banchetto; in questa scena il personaggio principale è, come il signore di Xanthos, comodamente adagiato sulla *kline* con il gomito appoggiato su un cuscino. Con la mano sinistra tiene una coppa, con l'altra si accinge a prendere un vaso a forma di corno, in cui il servitore versa del vino; ritorna ancora una volta l'associazione tra questi due recipienti, anche se in questo caso non è certo che il corno sia un vero e proprio *rhyton*. Un altro servitore è stante sulla destra, mentre una figura femminile si abbandona seduta al margine sinistro del rilievo: si tratta della consorte del protagonista, in un atteggiamento di lutto che richiama il contesto funerario (Kleemann 1958, 120-125). Caratteristiche analoghe presenta la scena su un lato del cosiddetto sarcofago di Ecatomno, re di Caria e satrapo (ca. 392/1-377/6 a.C.), nonché padre di Mausolo; si tratta di una testimonianza recentemente rinvenuta a Milas, l'antica Mylasa, capitale della Caria prima di Alicarnasso (Diler 2020). Sul lato immediatamente visibile a chi entra nella camera ipogea è rappresentato un personaggio barbato, identificato con Ecatomno, semi-sdraiato su una *kline*, con in mano probabilmente una *phiale*; vicino, un altro uomo con barba, in piedi, tiene un recipiente con avancorpo animale, che sembra richiamare analoghi esemplari persiani in materiale prezioso (si veda per esempio il manufatto in oro detto da Hamadan in Curtis, Tallis 2005, 121 n. 118). Circondano la *kline* del protagonista la moglie assisa, come a Sidone, e altri membri della famiglia e della corte (così le identificazioni in Işık 2020, 212-224).

I sarcofagi di Sidone e Mylasa offrono dunque un parallelo significativo per il fregio di Xanthos confermando l'importanza del tema del banchetto con recipienti alla persiana per i signori del Mediterraneo orientale di V-IV secolo a.C., che erano certamente in contatto e in competizione tra loro nella cornice dell'Impero Persiano; tale dinamica favoriva la diffusione di valori e, conseguentemente, di temi decorativi funzionali all'autorappresentazione del dinasta in ambito funerario. Ci sono però anche significative differenze con la scena di Xanthos. Qui, in primo luogo, manca una figura femminile identificabile con la consorte del signore, presente invece sul già citato frontone orientale del monumento. Una donna è presente sul fregio del banchetto, ossia la figura stante con lungo chitone sul blocco BM 898 [Fig. 2], ma deve essere associata al gruppo di servitori (si tratterebbe di una suonatrice, secondo Bruns-Özgan 1987, 250). Inoltre, il fregio del banchetto del Monumento delle Nereidi include un altro personaggio



2 | *Scena di banchetto del Monumento delle Nereidi* (BM 898), rilievo in marmo, da Xanthos, inizi del IV secolo a.C., Londra, British Museum, n. 1848,1020.98. © The Trustees of the British Museum.

su una *kline* isolata (BM 902), che può essere difficilmente interpretato come la consorte del protagonista; si tratta in ogni caso di un membro della famiglia, la cui presenza conferirebbe valore dinastico alla scena, o della corte (Jenkins 2006, 196).

La scena di banchetto del Monumento delle Nereidi non presenta particolari caratterizzazioni dello spazio in cui si svolge: sono presenti numerose *klinai* e almeno un cratere per il vino (forse un secondo è andato perduto sul blocco BM 903); tuttavia si può supporre che la scena si svolga in una sala della residenza del signore di Xanthos oppure in un grande ambiente di un contesto sacrale, sull'esempio degli *androne*s di IV secolo a.C. nel santuario di Labraunda, nella vicina regione della Caria (Poggio 2017, 72-73). Si tratta in ogni caso di uno spazio in grado di accogliere il gran numero di partecipanti raffigurato sul fregio, almeno 34 figure (quella sull'ultima *kline* a destra su BM 898 è perduta) [Fig. 2]. E' questa una differenza marcata rispetto ai due sarcofagi di Sidone e Mylasa. Oltre ai due personaggi su *klinai* isolate, di cui abbiamo già parlato, sedici sono semi-sdraiati a coppie, secondo lo schema dei simposi greci, modello evocato anche dal cratere in BM 898 (Poggio 2017); altrettanti ricoprono diverse mansioni nell'ambito dell'evento e, più in generale, nel funzionamento della complessa macchina della corte.

A uno sguardo d'insieme del fregio sono enfatizzate quelle differenze tra partecipanti al banchetto e servitori già notate sul blocco BM 903. Questi due gruppi differiscono prima di tutto dal punto di vista visivo: c'è un'opposizione tra la posizione semi-sdraiata dei partecipanti sulle *klinai*, i cui movimenti sono limitati al busto, alle braccia e al capo, e la verticalità di tutte le altre figure, stanti o in movimento dinamico [Figg. 2-3]. I blocchi BM 898 e 899 rivelano la capacità dell'artista di plasmare l'articolazione spaziale della scena conferendole una profondità narrativa: in primo piano si muovono i servitori, che comunicano tra loro e distribuiscono i recipienti colmi agli invitati; in secondo piano, invece, gli ospiti dialogano tra loro. Si creano dunque due canali di comunicazione paralleli, da una parte le disposizioni di servizio, dall'al-



3 | *Scena di banchetto del Monumento delle Nereidi* (BM 899), rilievo in marmo, da Xanthos, inizi del IV secolo a.C., Londra, British Museum, n. 1848,1020.99. © The Trustees of the British Museum.

tra le conversazioni del banchetto. In maniera significativa, la sovrapposizione di piani non interessa l'immagine del signore, poiché tutte le azioni si svolgono ai lati della sua *kline* [Fig. 1]. Questo, ovviamente, è determinato dall'esigenza di lasciare la sua figura completamente visibile all'osservatore, ma si può ipotizzare un elemento di etichetta di corte: probabilmente non era permesso passare davanti al letto del dinasta, ma solo stare a lato, anche per lasciargli una completa visuale di quello che accadeva nello spazio del banchetto.

Risalta poi l'articolazione gerarchica all'interno di questi due gruppi. Per quanto riguarda i partecipanti, emerge il contrasto tra coloro che sono semi-sdraiati a coppie e i due personaggi su letti singoli; l'identificazione della figura su BM 903 con il signore di Xanthos, committente della tomba, risulta così ulteriormente rafforzata. Al contrario, le due scene sui sarcofagi di Sidone e Mylasa sono incentrate su un'unica figura di banchettante, il cui ruolo di protagonista è dunque indiscusso.

Parallelamente, sul Monumento delle Nereidi le figure stanti e in movimento hanno funzioni distinte: come sul blocco BM 903, su BM 900 si osserva una figura di "maggiordomo" che sembra indicare i due personaggi sulla *kline* al servitore che si muove verso sinistra con due recipienti in mano, mentre un secondo si slancia verso destra [Fig. 4]. Il ritmo a tratti concitato dei servitori, che ricevono le disposizioni dei due "maggiordomi", non ha dunque niente a che fare con i movimenti più marcati di alcuni dei convitati (si veda in particolare su BM 899), determinati da conversazioni coinvolgenti e dagli effetti del vino. In questo contesto, l'analisi delle figure sul Monumento delle Nereidi fornisce importanti informazioni sull'ambito in cui i rilievi furono realizzati: una corte dinastica in cui riveste un ruolo importante non solo la distinzione sociale tra signore e servitori, ma anche la distribuzione e il rispetto delle specifiche mansioni. Anche a Sydone e Mylasa riscontriamo una differenziazione di compiti delle figure



4 | *Scena di banchetto del Monumento delle Nereidi* (BM 900), rilievo in marmo, da Xanthos, inizi del IV secolo a.C., Londra, British Museum, n. 1848,1020.100. © The Trustees of the British Museum.

che circondano la *kline*, tuttavia senza il dinamismo e la gestualità che contraddistinguono la scena di banchetto del Monumento delle Nereidi.

In conclusione, la presenza del banchetto sulla tomba del signore di Xanthos si inserisce in un fenomeno ampio, basato su un codice figurativo condiviso dai dinasti che governavano nella cornice dell'Impero Persiano. Il loro linguaggio del potere si presenta per molti aspetti omogeneo, come dimostrano i preziosi recipienti riconducibili all'orizzonte politico e culturale persiano. Pertanto, la recente scoperta del sarcofago di Mylasa rafforza l'immagine di un linguaggio comune nel Mediterraneo orientale di questo periodo.

Tuttavia, accanto alle tendenze comuni emergono alcune particolarità. Per il Monumento delle Nereidi, oltre all'enfasi sull'associazione tra dinasta e cane, va sottolineata l'assenza di quell'atmosfera intima e luttuosa riscontrata a Sidone e Mylasa; è questa una caratteristica del contesto regionale, visto che su un'altra tomba dinastica della Licia, l'*Heroon* di Trysa, risalente alla prima metà del IV secolo a.C., è presente una rappresentazione di banchetto collettivo allietato da musica e danze (Landskron 2015, 235-237).
Il fregio di Xanthos, pertanto, offre un'immagine preziosa delle dinamiche all'interno della corte, restituendo in maniera efficace la dimensione sociale e politica di questi momenti conviviali.

Riferimenti bibliografici

Bruns-Özgan 1987
C. Bruns-Özgan, *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Istanbuler Mitteilungen. Beiheft; 33), Tübingen 1987.

Childs, Demargne 1989
W.A.P. Childs, P. Demargne, *Le monument des Néréides. Le décor sculpté* (Fouilles de Xanthos; 8), Paris 1989.

Coupel, Demargne 1969
P. Coupel, P. Demargne, *Le monument des Néréides. L'architecture* (Fouilles de Xanthos; 3), Paris 1969.

Curtis, Tallis 2005
J. Curtis, N. Tallis (eds.), *Forgotten Empire. The World of Ancient Persia* (exhibition catalogue), London 2005.

Dentzer 1982
J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.*, Rome 1982.

Diler 2020
A. Diler (ed.), *Mylasa Uzunyuva Hekatomneion'u / Uzunyuva Hekatomneion in Mylasa*, İstanbul 2020.

Ebbinghaus 2000
S. Ebbinghaus, *A Banquet at Xanthos. Seven Rhyta on the Northern Cella Frieze of the "Nereid" Monument*, in G.R. Tsetskhladze, A.J.N.W. Prag, A.M. Snodgrass (eds.), *Periplous. Papers on Classical Art and Archaeology, presented to Sir John Boardman*, London 2000, 99-109.

Ebbinghaus 2018
S. Ebbinghaus, *Feasting like the Persian King*, in Ead. (ed.), *Animal-Shaped Vessels from the Ancient World. Feasting with Gods, Heroes, and King*s (exhibition catalogue), Cambridge, MA 2018, 135-187.

Hoff 2017
C. Hoff, *Identität und Politik. Kollektive kulturelle und politische Identität der Lykier bis zur Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Amaltheia; 1), Wiesbaden 2017.

Işık 2020
F. Işık, *Hekatomnos Lahdi / The Sarcophagus of Hekatomnos*, in Diler 2020, 199-287.

Jenkins 2006
I. Jenkins, *Greek Architecture and its Sculpture*, Cambridge, MA 2006.

Kleemann 1958
I. Kleemann, *Der Satrapen-Sarkophag aus Sidon* (Istanbuler Forschungen; 20), Berlin 1958.

Landskron 2015
A. Landskron, *Das Heroon von Trysa. Ein Denkmal in Lykien zwischen Ost und West. Untersuchungen zu Bildschmuck, Bauform und Grabinhaber* (Schriften des Kunsthistorischen Museums; 13 A-B), Wien 2015.

Manassero 2008
N. Manassero, *Rhyta e corni potori dall'Età del Ferro all'epoca sasanide. Libagioni pure e misticismo tra la Grecia e il mondo iranico* (BAR International Series; 1750), Oxford 2008.

Nieswandt 1995
H.-H. Nieswandt, *Zur Herrschaftsrepräsentation am Nereiden-Monument von Xanthos anhand des Jagd-, Opfer- und Gelagefrieses*, “Lykia” 2 (1995), 115-144.

Poggio 2016
A. Poggio, *Which Language for the Dynastic Message? The Role of the Hellenic Culture in 4th-Century Lycia*, in R.A. Stucky, O. Kaelin, H.-P. Mathys (eds.), *Proceedings of the 9th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East (Basel, 2014)*, Vol. 2, Wiesbaden 2016, 209-220.

Poggio 2017
A. Poggio, *Banqueting in Western Anatolia: Dynastic Lifestyle under the Persian Rule*, in L. Thys-Şenocak (ed.), *Of Vines and Wines: The Production and Consumption of Wine in Anatolian Civilizations through the Ages* (Ancient Near Eastern Studies. Suppl.; 51), Leuven-Paris-Bristol, CT 2017, 61-82.

Poggio 2020
A. Poggio, *Dynastic Deeds. Hunt scenes in the funerary imagery of the Achaemenid Eastern Mediterranean* (BAR International Series; 2974), Oxford 2020.

Tofi 2006
M.G. Tofi, *The Banquet Iconography in the Funerary Reliefs of Archaic and Classical Lycia*, in K. Dörtlük et al. (eds.), *III. Uluslararası Likya Sempozyumu, Sempozyum Bildirileri / The IIIrd International Symposium on Lycia. Symposium Proceedings (Antalya, 2005)*, Vol. 2, Antalya 2006, 829-846.

English abstract

The article considers the banquet scene that decorated the external cella frieze of the Nereid Monument, a 4th-century BC funerary monument erected in Xanthos (Western Anatolia, present-day Turkey).
The scene, populated by numerous figures including the dynast himself and members of the court, is analysed taking into account iconographic and compositional aspects; in addition, comparisons from the same period are proposed from other regions of the eastern Mediterranean under Persian power. In so doing the contribution intends to reflect on the language of power adopted in Xanthos highlighting both its distinctive elements and the aspects shared with other areas in a broader context.

keywords | Banquet; Xanthos; 4th century BC.

Le conseguenze della festa

Comportamenti trasgressivi durante e dopo il simposio nella pittura vascolare greca di età arcaica e classica

Ludovico Rebaudo



1 | Simposiasti che suonano e cantano con pane e altro cibo posato sui tavolini davanti alle *klinai*. *Kantharos* monoansato attico a figure nere, assegnato alla Classe dei *kantharoi* monoansati. Provenienza ignota, ca. 500 a.C. New York, Metropolitan Museum, 06.11.4 (foto Metropolitan Museum).

Il simposio, una festa anomala

Un volume pubblicato di recente evidenzia l'importanza della convivialità privata – cioè del simposio – nel sistema delle feste della società greca arcaica e classica (van den Eijnde, Blok, Strootman 2018). Per la sua pervasività il simposio costituisce, come è stato osservato, una sonda con cui è possibile esaminare le istituzioni della polis a tutti i livelli: dall'*oikos* ai diversi tipi di affiliazione religiosa e professionale, dalle strutture istituzionali ai rapporti con le altre *poleis* e, da un certo momento in poi, con le monarchie ellenistiche (van den Eijnde 2018, 2-3). Tuttavia, è interessante notare che il simposio greco del VI e del V secolo a.C. si distingue dalle feste di fasi cronologiche e culture contermini per una caratteristica che in termini antropologici risulta anomala: la prevalenza del vino sul cibo. La letteratura antropolo-

gica, all'interno della quale lo studio dei rituali festivi è uno sviluppo recente, ha evidenziato questa singolarità (v. Bibliografia). Se in generale la festa è una riunione di persone impegnate in un consumo straordinario di cibo ('commensalità') e bevande ('convivialità'), in tutte le culture la commensalità prevale sulla convivialità, sia come durata che come importanza simbolica. Lo si constata nell'età palaziale micenea (Fox 2012, 66-111; Weilhartner 2017; Pullen 2017; Earle 2019 [Phylakopi]; Georgiadis 2020 [Rodi]), nella prima età del ferro greca (Fox 2012, 112-189; Alexandridou 2018 [Atene]; Vlachou 2018 [Amykles]; Christakopoulou 2020 [Stamna]), persino a Sparta nel pieno V secolo, dove il simposio ha caratteristiche peculiari (Rabinowitz 2009). In questi contesti, e anche in altri (Kistler 2017 [Etruria]), il cibo era al centro dei rituali rappresentativi del prestigio dei gruppi sociali. Al contrario, nelle città greche il cibo era un elemento accessorio che poteva essere consumato – e in molte occasioni lo era [Fig. 1] – ma non ne costituiva il momento principale. Quando il simposio era accompagnato da un pasto formale (*deipnon*), questo aveva luogo prima (Musti 2001, 7-9; Węcowski 2014, 28). Fino all'ultimo quarto del V secolo la preminenza della convivialità sulla commensalità distingue il simposio privato dalle feste religiose pubbliche non meno della partecipazione, che era numerosa e volontaria nelle feste (ad es. gli adepti di un determinato culto), circoscritta e selezionata nei simposi (ad es. un gruppo di pari o i membri di una associazione: v. Bibliografia). La riprova che si tratti di una sostanziale anomalia ci è fornita dal fatto che dal tardo classicismo le forme del simposio tornano progressivamente a normalizzarsi, cioè a lasciare sempre maggiore spazio alla commensalità, al punto che per l'età ellenistica è stato coniato l'appellativo di simposio-festa: a evidenziare come le riunioni private adottassero ormai regolarmente abitudini e comportamenti che in precedenza avevano caratterizzato le cerimonie pubbliche (Lynch 2018, 234).

Simposio e ubriachezza

Dato che il simposio arcaico e classico coincide con il consumo del vino, ci interessano le conseguenze che tale consumo produceva negli individui: l'ubriachezza (v. Bibliografia). La teologia mediterranea conosce ubriachi celebri, come il dio Ugaritico El o il patriarca biblico Noah (Sarpi 2012). La lirica arcaica greca è a sua volta piena di riferimenti, ma una vera riflessione sembra nascere solo più tardi, nell'ambito della scuola peripatetica, che, a quanto riusciamo a dedurre dagli scarsi frammenti, si è occupata delle questioni relative all'etica del simposio: il valore rituale del bere e la considerazione sociale dell'ubriachezza (v. Bibliografia). Questo è per noi il nocciolo della questione: com'era percepita dalla società greca del VI e del V secolo l'ubriachezza derivata dal simposio?

Semplificando, nei poeti arcaici si individuano due tendenze di segno opposto: da una parte l'incoraggiamento a bere senza ritegno come rimedio contro i mali dell'esistenza; dall'altra l'esortazione a non esagerare per godere di piaceri più decenti (Itgenshorst 2015, 76-78). Il più noto invito a bere della tradizione lirica è il fr. 346 di Alceo, nel quale, all'esortazione a non "aspettare le lucerne", segue il consiglio di bere una coppa dopo l'altra di vino poco diluito, perché il vino è stato concesso da Dioniso agli uomini perché dimenticassero gli affanni. Si tratta di un invito a ubriacarsi, ripetuto più esplicitamente nel fr. 335: "la miglior medicina

per coloro che hanno portato il vino è ubriacarsi". Un buon esempio del precetto opposto è l'invettiva di Archiloco contro un ospite non invitato, al quale il ventre pieno di "vino non miscelato" (χαλίκρητον μέθυ) ottenebrava il cuore e la ragione. Ma il testimone più importante è il fr. 356 PMG (= 356 Campbell = 356 Bernsdorff = 33 Gentili) di Anacreonte (questioni testuali: Gentili 1958, xxii; Pretagostini1982; Palmisciano 2019). È costituito di due strofe che Ateneo riporta una di seguito all'altra e che dovrebbero appartenere allo stesso componimento, dato che sono collegate dalla locuzione προελθών ("proseguendo"), riferita al poeta (così Pretagostini 1982, 47-48, note 4, 5 con bibliografia; *contra* Palmisciano 2019, 18-19).

A	ἄγε δὴ φέρ᾽ ἡμὶν ὦ παῖ κελέβην, ὅκως ἄμυστιν προπίω, τὰ μὲν δέκ ἐγχέας ὕδατος, τὰ πέντε δ᾽ οἴνου κυάθους ὡς ἀνυβρίστως ἀνὰ δηὖτε βασσαρήσω.	A	Su, ragazzo, portaci la coppa, che io beva tutto d'un fiato, versa dieci mestoli d'acqua e cinque di vino, cosicché legittimamente mi scatenerò come una Bassaride.
B	ἄγε δηὖτε μηκέτ᾽ οὕτω πατάγῳ τε κἀλαλητῷ Σκυθικὴν πόσιν παρ᾽ οἴνῳ μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.	B	Su, non più così con urla e schiamazzi la bevuta scitica presso il vino tiriamo in lungo, ma fra begli inni beviamo con misura.

Nella prima parte (A) Anacreonte esorta il giovane schiavo a portare il recipiente per bere e a miscelare l'acqua e il vino in rapporto di due a uno, una proporzione 'carica' (v. Bibliografia), di modo che, dopo aver bevuto d'un fiato (ἄμυστις, cfr. Call. fr. 178, vv. 11-2), possa abbandonarsi al baccanale. Nella seconda parte (B) la prescrizione è opposta: smettiamo di bere come Sciti e di schiamazzare, beviamo invece con misura (ὑποπίνειν), cantando begli inni. "Bere come sciti" (l'espressione usata da Anacreonte, Σκυθικὴ πόσις, significa letteralmente "bevuta scitica") era un modo di dire proverbiale che equivaleva a "bere vino puro", in riferimento alla storia del re spartano Cleomene, che secondo Erodoto (VI, 84; cfr. Athen. X, 427a-b) divenne pazzo per aver imitato gli Sciti nel bere il vino non diluito (Lissarague 1990b, 7; Cerri 1991; De Siena 2012, 31). Non sappiamo quale fosse il consiglio finale di Anacreonte, ma dato che i due comportamenti sono trattati paritariamente nel frammento, anche dal punto di vista lessicale, è probabile che entrambi riflettessero opinioni condivise. Non credo si possa accogliere una recente proposta, secondo la quale l'insofferenza per il bere troppo sarebbe stato l'atteggiamento dominante (Itgenshorst 2015). Come qui, i richiami alla moderazione sono più spesso indirizzati contro il bere il vino puro che contro il bere in sé, poiché il vero spauracchio erano i malanni che pativa chi era intossicato dal vino troppo forte (Villard 1988b, 451-453; Osborne 2014). Lo stesso è stato osservato nel Lazio arcaico (Gras 1983, 1067-1068). Una lettura in senso moralistico della tradizione è quindi sicuramente forzosa e unilaterale. Senza contare che in certi casi la presa di posizione contro il bere rifletteva semplicemente posizioni conservatrici. Penso a Crizia, che in un famoso passo contrappone i "sobri" lacedemoni agli ateniesi "ubriaconi" (fr. 88 B 33 Diels-Kranz = 338A F 10 FGrHist, *ap.* Athen. XI 463 e–f), oppure al passo delle *Leggi* (II, 666a-b) in cui Platone regolamenta l'accesso al vino in base

all'età. In definitiva, le due posizioni riflettono l'eterna e mai risolta diatriba fra trasgressivi e benpensanti, una delle costanti antropologiche della cultura occidentale.

Trasgredire è onorare Dioniso

A noi interessa ciò che Anacreonte dice nella prima parte del fr. 356. Il verbo usato per descrivere il baccanale dopo la bevuta è ἀναβασσαρεῖν, che significa "agire come le Bassaridi", cioè come le menadi di Tracia, le più selvagge e furibonde fra le seguaci di Dioniso. È evidente che Anacreonte parla di un comportamento trasgressivo e senza freni, ma questo comportamento è dal suo punto di vista ἀνυβρίστως, "privo di hybris", dunque "legittimo" (sul concetto di ὕβρις applicato al simposio: Murray 2018b, 199). L'avverbio, che deriva da una congettura di J.C. de Pauw generalmente accolta (Pretagostini 1982, 48), mentre il testo tràdito sarebbe ὡς ἄν᾽ ὑβριστιῶσανα (da cui PMG, ad loc: ὡς ἀν᾽ †ὑβριστίως†), è sembrato problematico a molti commentatori. In realtà mi pare non solo spiegabile, bensì ovvio. Se infatti abbandonarsi a Dioniso attraverso il vino era una forma di culto e la baldoria era assimilata alla possessione dionisiaca delle baccanti, come implica l'uso di ἀναβασσαρεῖν, qualsiasi comportamento finiva per rientrare nei limiti che il contesto rituale rendeva leciti; nei limiti della "moralità cultuale", secondo una definizione recente (Rostad 2020, 58-62). Non è certo un caso se Anacreonte attinge al lessico religioso anche la definizione di ciò che si canta dopo la bevuta moderata: ὕμνοι, non ἀοιδαί, quindi canti in onore degli dei, secondo la nota definizione delle *Leggi* platoniche (700b): "vi era un genere di canto che costituiva delle preghiere per gli dei, e ad esso davano il nome di inni" (τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαὶ πρὸς θεούς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο). Tutto questo si circoscrive in una concezione dell'ubriachezza che può essere formulata così: i comportamenti estremi sono ἀνυβρίστοι perché rientrano nella sfera religiosa; gli ubriachi che si abbandonano alle intemperanze non fanno altro che mettere in campo un rituale dionisiaco. Il fatto che i comportamenti trasgressivi siano rappresentati con compiacimento sulla ceramica, cioè sugli oggetti che si usavano durante i riti stessi, è strettamente correlato a questa concezione. Naturalmente non è detto che la logica fosse condivisa da tutti. L'insofferenza da parte di chi non aveva voglia di subire le conseguenze delle intemperanze altrui doveva essere ben viva: la legislazione repressiva frequentemente richiamata aveva solide motivazioni (Murray 2018b; Murray 2018c).

Ubriachi in azione

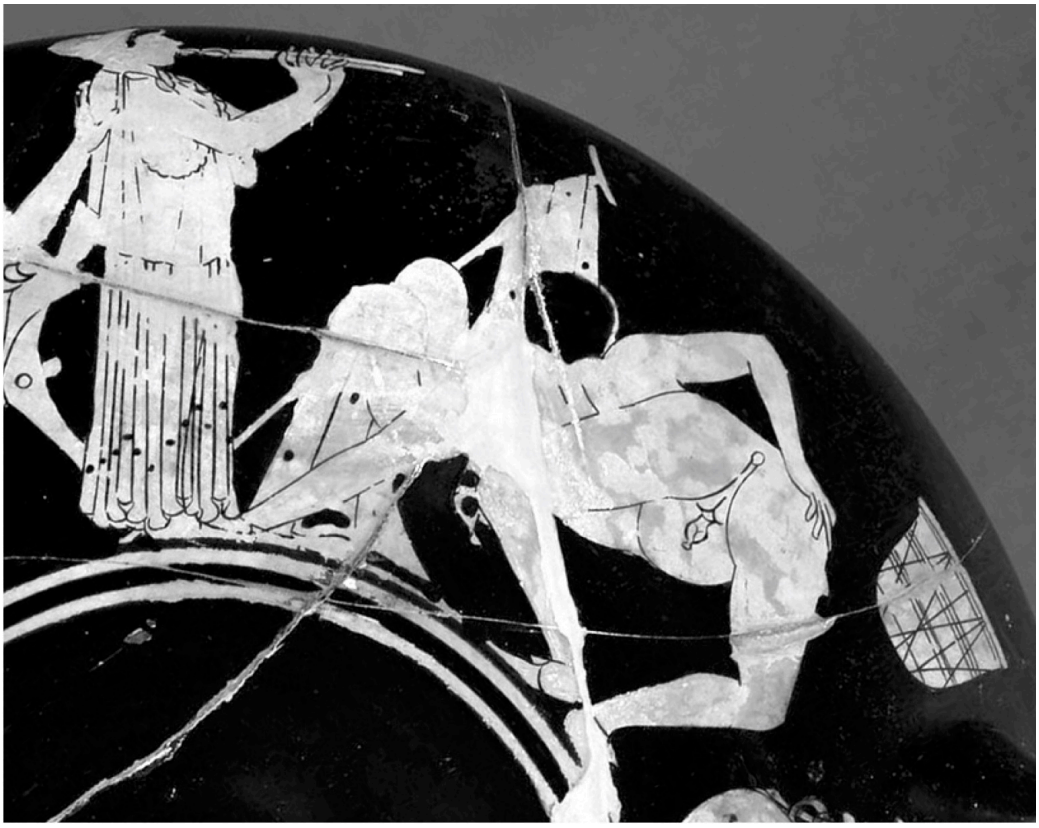
Ragionevolmente ci sono due momenti in cui gli ubriachi si scatenavano: nella fase finale del simposio, dopo la bevuta, all'interno dell'*andròn* o comunque nello spazio privato che aveva ospitato i simposiasti (struttura e allestimento degli *andròn*: Morgan 2011); più tardi durante il *komos*, quella sorta coda facoltativa della festa, durante la quale i partecipanti si riversavano ubriachi in strada, suonando, cantando, danzando e schiamazzando nei modi più vari (Isler Kerenyi 2007a; Green 2007; Visconti 2009-2010, 25-65). La tradizione letteraria è ricca di allusioni all'ubriachezza ma avara di dettagli sui comportamenti reali. Al contrario, nella pittura vascolare del VI e del V secolo le rappresentazioni sono abbondanti sia per numero che per varietà. Combinando i documenti testuali e figurativi si ricava un quadro abbastanza completo di ciò che accadeva.



2 | Comportamenti trasgressivi durante il simposio. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore di Brygos (lato A). Da Vulci, 490-480 a.C. London, British Museum, inv. 1866,0805.4 (foto British Museum).

Le scene di ubriachezza durante il simposio ricorrono soprattutto sui vasi attici prodotti a cavallo fra VI e V secolo. Sono di vario tenore: vi si possono osservare feste dignitose, come quella descritta nella seconda parte del frammento di Anacreonte, ma anche baldorie sfrenate e orgiastiche, per le quali il termine ἀναβασσαρεῖν non sarebbe sprecato. Dato che esiste un'ampia bibliografia su questo punto e che i vasi più noti sono stati commentati molte volte (Lissarague 1990a; Lissarague 1990b; Luce 2003; Catoni 2010; Iozzo 2012; Catoni 2017; Murray 2018a, 107-131; Ferrara 2019), mi limito a ricordare un documento che merita molta maggior attenzione di quella che ha ricevuto. Si tratta di una coppa di tipo B proveniente da Vulci dipinta nel primo o nel secondo decennio del V secolo e attribuita al Pittore di Brygos (Londra, British Museum, inv. 1866,0805.4: BAPD 203927, su cui Cohen 2000, 193; Hubbard 2014a, 132; Itgenshorst 2015, 95; Murray 2018b, 182). Sul lato principale [Fig. 2] un ragazzo in ginocchio sulla *kline* colpisce tutto quello che ha intorno con un otre vuoto, che usa come una mazza. Il suo vicino, che sta per ricevere il colpo, è lanciato in un ballo orgiastico al ritmo del flauto. Il busto rovesciato all'indietro e la gamba sollevata in una specie di calcio da kick-boxing non appartengono al repertorio delle pose codificate della danza; il suo è un agitarsi forsennato, un susseguirsi di movimenti senza controllo piuttosto che un ballo formale, per quanto eccitato dal vino (Visconti 2009-2010, 44-65; Smith 2020, con bibliografia).

Sul lato B [Fig. 3], malauguratamente in condizioni peggiori, troviamo l'immagine più iconica della trasgressione sessuale di tutta la pittura vascolare attica, se non di tutta l'arte greca: un giovane piegato in avanti in uno scorcio estremo che ci mostra ostentatamente ano e genitali. Sarebbe inutile cercare confronti per questa posa tra l'osceno e l'irridente, perché non ne troveremmo. È probabile che si tratti di un invito per gli altri simposiasti, alludendo in questo



3 | Comportamenti trasgressivi durante il simposio: giovane ubriaco che si offre. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore di Brygos (lato B, particolare). Da Vulci, 490-480 a.C. London, British Museum, inv. 1866,0805.4 (foto British Museum).

modo alla più proverbiale delle conseguenze dell'ubriachezza: l'eros. Una rappresentazione più iconica dell'ubriachezza da simposio sarebbe impossibile.

La pratica sia etero- che omo-erotica è associata con tale frequenza al simposio che possiamo considerarla un topos (Visconti 2009-2010, 172-206; Robson 2013, 47-49; Corner 2011; Corner 2014; Hubbard 2014). Le scene si compiacciono di un repertorio di situazioni, che in qualche caso hanno un riscontro nella tradizione scritta.

Un esempio classico sono le molestie a un giovane schiavo, come nella coppa firmata dal *poietés* Hegesiboulos (New York, Metropolitan, Museum, inv. 07.286.47 [Fig. 4]), celebre soprattutto per la rappresentazione nel tondo interno, dove un uomo anziano dai tratti orientali è accompagnato da un cane maltese (Moore 2008). Questo comportamento tutto sommato triviale, che costringe il ragazzino a difendersi, è attribuito a Sofocle da Ione di Chios (*ap.* Ath. XIII, 603e). Un altro esempio sono le *avances* a un'etera di proprietà di un altro partecipante,



4 | *Avance*s di un simposiaste adulto a un giovane schiavo. Coppa attica a figure rosse firmata da Hegesiboulos come *poietés* (lato B). Provenienza ignota, ca. 500 a.C. New York, Metropolitan Museum, inv. 07.286.47 (foto Metropolitan Museum).

come nel celebre caso di Neaira, che, pur essendo proprietà di Phrynion, intrattiene rapporti con Stephanos e con molti uomini, dopo essersi ubriacata (Ps.-Demost. 59, 33: v. Bibliografia).

Indecenze comiche

Ma più delle pratiche trasgressive di fine del simposio, dal nostro punto di vista sono interessanti quelle cui gli ubriachi si abbandonavano dopo, durante il *komos*. Il *komos* è uno dei soggetti più frequentemente rappresentati nella ceramica greca: comune a tutte le scuole, raggiunge numeri impressionanti sia nella ceramica corinzia, in cui fa la sua comparsa tra il Protocorinzio Recente e il Corinzio Antico, cioè tra il 620 e il 600 a.C., sia in quella attica, dove esplode all'inizio del VI secolo su un tipo di coppe derivate da quelle corinzie (Coppe dei Comasti) e prosegue ininterrottamente fino al IV secolo (v. Bibliografia). Il principale motivo di interesse delle scene di *komos* è che costituiscono una delle manifestazioni più antiche, se non la più antica in assoluto, dello spirito comico greco (Natale 2008; Wannagat 2015). Fin dai primi documenti la rappresentazione è convenzionale: sequenze di danzatori di aspetto grottesco, vestiti di un corto chitone senza maniche, con il ventre e i glutei prominenti [Fig. 5], che si muovono con gesti enfatici. In più, fra i danzatori sono presenti zoppi e storpi con una frequenza che lascia quasi stupefatti. Se avessimo bisogno di conferme per la lettura in chiave comica delle rappresentazioni, questo sarebbe l'argomento definitivo (Wannagat 2015, 45-66). È stato persino proposto di considerare il *komos* una sorta di parallelo dei fregi animalistici: la rappresentazione di un mondo immaginario nel quale le regole dell'agire umano lasciano il posto a un sistema di valori lontano e mostruoso (Isler Kerenyi 2007b, 19).



5 | Comasti danzanti. *Aryballos* corinzio attribuito al Pittore dei Comasti di New York. Provenienza ignota, Corinzio Antico, 620-590 a.C. New York, Metropolitan Museum, 06.1021.17 (foto Metropolitan Museum).

Una circostanza è degna di attenzione: la danza dei comasti, pur se grottesca, non ha di solito nulla di osceno. Non che manchino le eccezioni, dato che alla danza si mescolano talora attività sessuali esplicite o molestie più o meno scherzose, ma si tratta di numeri che a confronto con la quantità di rappresentazioni di sola danza risultano piccoli (Visconti 2009-2010,

172-226; Wannagat 2015, 96-117). Ancor più rare sono le rappresentazioni di risse e zuffe, come in una celebre coppa di Onesimos (San Pietroburgo, Hermitage State Museum, B2110 [651]: BAPD 203327, su cui Murray 1990, 185; Cohen 2000, 192). Mancano del tutto, infine, gli atti di vandalismo, che invece dovevano essere frequenti, dato che i comasti passavano facilmente dalla baldoria gioiosa alla violenza. Quando Aristofane mette in scena nelle *Vespe* un gruppo di ateniesi che inseguono Philokleon con l'intenzione di linciarlo, dopo che costui nell'ebbrezza del *komos* aveva saccheggiato le loro proprietà (vv. 1225-1449), ironizzava certamente su una situazione familiare (Pütz 2003, 165-166).

È invece interessante osservare che la trasgressione si manifesta in forme che non ci saremmo aspettati: la necessità di defecare, orinare e vomitare, ovvero con la rappresentazione degli effetti diretti del troppo bere. Questi comportamenti triviali, che in una trentina abbondante di casi si mescolano alla danza ripartiti fra la ceramica corinzia, attica e beotica, non sono stati catalogati e commentati in modo sistematico. La cosa non stupisce: la loro incompatibilità con la nostra idea di decoro, sostanzialmente coprofobica, è un fattore dissuasivo. Eppure esse meritano attenzione per due ragioni. In primo luogo, perché permettono di capire fino a che punto nel contesto rituale del dopo-simposio la moralità cultuale rendesse leciti comportamenti che l'etica quotidiana respingeva decisamente (Angelakis, Koutsoyiannis, Tchobanoglous 2005, 201-211, con analisi della terminologia). In secondo luogo, perché lo spirito comico intrinseco al *komos* offriva agli artigiani l'occasione di enfatizzare anche i comportamenti più disgustosi. Mi riprometto di trattarne in altra sede (Rebaudo *c.s.*), ma alcuni esempi sono necessari per completare il nostro quadro.

La scena più antica è eccezionalmente precoce. Un *aryballos* ancora protocorinzio nello stile (località ignota, collezione privata) mostra un comaste in posizione frontale e a gambe larghe, probabilmente intento a defecare, anche se le dimensioni ridottissime impongono di essere cauti (Isler-Kerényi 1988, 272-273; Isler-Kerényi 2007, 12-13). Il fatto che il soggetto ritorni nei decenni successivi è un indizio a favore dell'interpretazione in chiave coprologica. Nella produzione corinzia successiva la defecazione è richiamata in modo allusivo, come qualcosa che appesantisce dall'interno la tunica ripiegata dei comasti [Fig. 6]. Per quanto poco vistosa, non può sfuggire la trivialità di questa soluzione, dato che il danzatore si porta addosso il poco piacevole fardello lungo tutto il suo percorso di danza, cosa che avrà suscitato il disgusto degli adepti di comportamenti simposiali più moderati.

La tradizione attica è addirittura più esplicita: la defecazione è rappresentata con tanto di dettagli realistici, ovvero di deieizioni che cadono dal corpo del comaste, come su un'*hydria* a figure nere di provenienza ignota della seconda metà del VI secolo (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 50425: BAPD 43377, su cui Dasen 1993, 167, tav. 61.1a-b; Wannagat 2015, 126-127).

L'attenzione dei ceramografi è attratta anche dagli inconvenienti più direttamente correlabili al bere: il vomito e la minzione. Un *kantharos* di produzione beotica del primo quarto del VI secolo, proveniente dalla necropoli di Rhitsona (Tebe, Archaiologikò Moussio Thivòn, inv. 6809:



6 | Comasti che defecano durante la danza. A sinistra: *aryballos* corinzio (particolare). Da Cuma, 580-570 a.C. Londra, British Museu, inv. 1884,1011.48. A destra: *hydria* attica a figure nere (particolare). Provenienza ignota, 520-500 a.C. Non attribuita. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 50425 (da: Wannagat 2015).

BAPD 1012266, Wannagat 2015, 85-87), è probabilmente l'attestazione più antica: un comaste che vomita in mezzo ai compagni danzanti, mentre un altro orina in un'*oinochoe* tenuta in mano da un individuo adulto molto piccolo, probabilmente uno schiavo nano [Fig. 7].

Quasi tutte le rappresentazioni di questo tipo si concentrano in un periodo abbastanza breve, fra la fine del VI e il primo quarto del V secolo, in cui questo tipo di trasgressione coprologica incontrava evidentemente un particolare favore, almeno ad Atene. Non può essere un caso che si tratti degli stessi decenni in cui si affollano le scene più esplicite di ubriachezza nel simposio, come la coppa londinese del Pittore di Brygos che abbiamo già discusso [Figg. 2, 3]. Il compiacimento per la trasgressione rituale sembra toccare in questa fase il punto più alto.

La serie dei comasti che vomitano conta, a mia conoscenza, una quindicina di documenti prodotti dai principali artigiani dell'epoca: il Pittore di Andokides e il Pittore di Nikoxenos (bilingui), il c.d. Proto-Panaetian Group, Onesimos, il Pittore di Brygos, il Pittore della Fonderia, il Pittore della Dokimasia (Rebaudo c.s.). Le scene di minzione sono poco meno numerose: una decina, di cui due hanno come protagonista una donna, certamente un'etera. Una rarità, quest'ultima, cui è stata attribuita una dimensione *voyeuristica*, che potrebbe avere avuto origine nell'officina del Pittore di Dikaios (*kalpìs* Parigi, Musée du Louvre, inv. G 51), un pioniere interessato al tema della presenza femminile (Kilmer 1993, 146; 150-151, cat. R531; Sutton 2000, 193). Non si può non notare che le scene di minzione posseggono un contenuto comi-



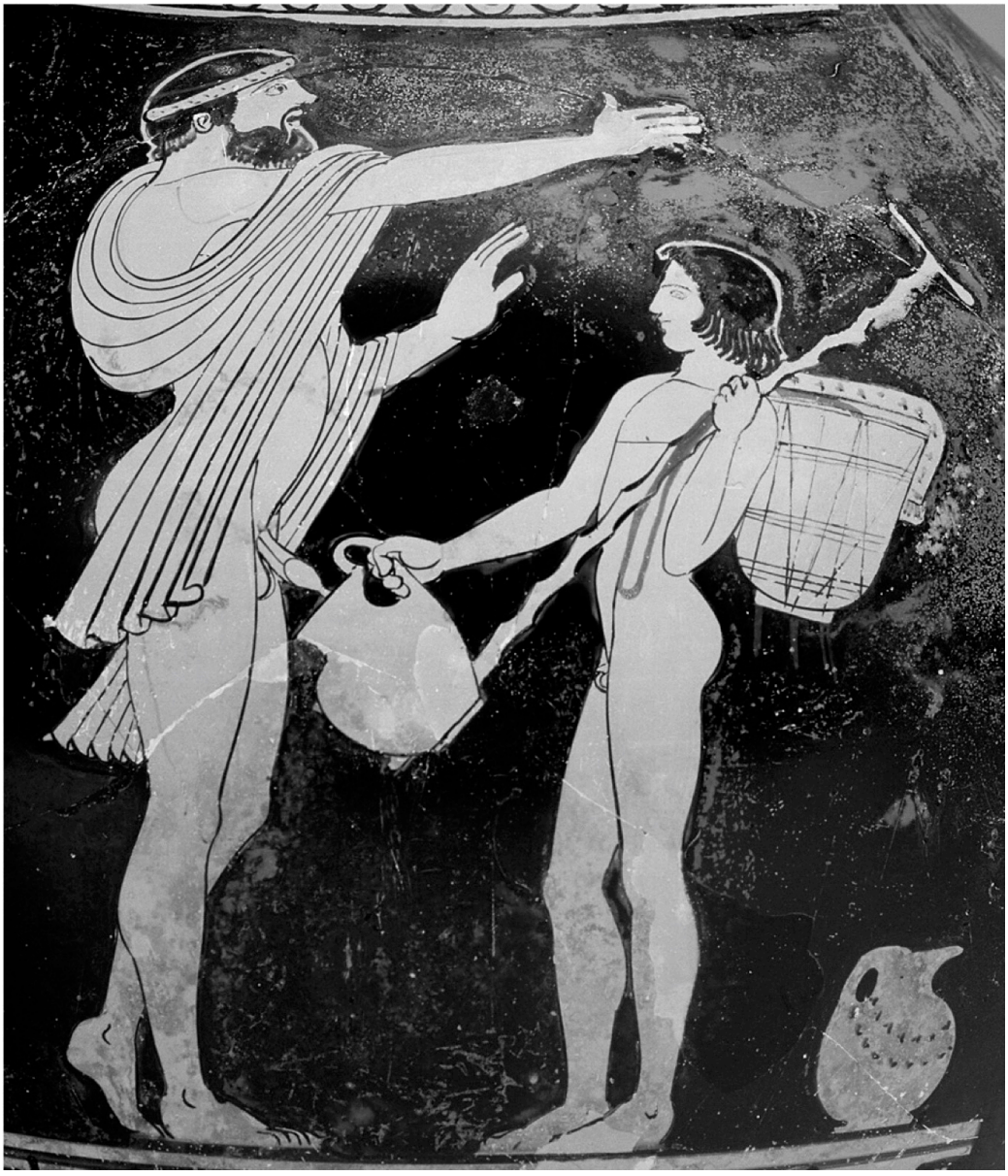
7 | Un comaste vomita reggendosi il capo. *Kantharos* beotico (lato A, particolare). Da Rhitsona (Beozia), 580-570 a.C. Tebe, Archaiologikò Moussio Thivòn, inv. R 86.274 (da Wannagat 2015).

co intrinseco, perché il comaste orina immancabilmente in una *oinochoe*. L'allusione è chiara: il vino torna da dove è venuto, ma la sua sostanza è nel frattempo mutata e di sicuro non è più attraente come prima. Vale ad esempio uno dei vasi più tardi: la magnifica *chous* attribuita al Pittore di Oionoklès proveniente da Atene (Malibu, J.P. Getty Museum, inv. 86: BAPD 10147, su cui Kilmer 1993, 60, 63; Clark, Gaunt 2002, tav. 22a; Bundrick 2009), in cui lo schema è quello più spesso adottato per questo tipo di situazione, quello del giovane schiavo che regge l'*oinochoe* di fronte al comaste ubriaco, in questo caso stranamente itifallico [Fig. 8].

L'attenzione degli artigiani dell'inizio del V secolo per queste forme di incontinenza trasgressiva trova un riflesso nella letteratura comica. Non è il caso di richiamare qui le scene della *Pace*, delle *Vespe* e del *Pluto* di Aristofane, estremamente eloquenti ma troppo recenti rispetto alle immagini vascolari; esse valgono comunque a mostrare che il pubblico ateniese aveva una familiarità di lungo periodo con simili comportamenti. Ma scendere alla fine del secolo non è necessario. Ben prima di Aristofane la commedia allude ad essi in modo riconoscibile. Un frammento di Epicarmo di Kos (fr. 146, *ap.* Athen. II 36 c–d) li inserisce in una serie di eventi legati al bere (Rosenbecker 2015, 88-90):

† ἐκ μὲν θυσίας θοίνα
ἐκ δὲ θοίνας πόσις ἐγένετο. (B) χαρίεν, ὦς γ' ἐμοὶ <δοκεῖ>.
(A) ἐκ δὲ πόσιος κῶμος, ἐκ κώμου δ' ἐγένεθ' ὑανία,
ἐκ δ' ὑανίας δίκα, <'κ δίκας δ' ἐγένετο καταδίκα>,
ἐκ δὲ καταδίκας πέδαι τε καὶ σφαλὸς καὶ ζαμία.

(pers. A) dal sacrificio nasce la festa,
dalla festa nasce il bere [...] (pers. B) Mica male, secondo me!
(A) Dal bere nasce il komos, dal komos la maialeria,
dalla maialeria la denuncia, dalla denuncia la condanna,
dalla condanna le catene, i ceppi, la punizione.



8 | Comaste che orina assistito da un giovane. *Chous* attica a figure rosse (lato principale). Da Atene, ca. 480 a.C. Attribuita al Pittore di Oionoklès. Malibu, California, The J. Paul Getty Museum, inv. 86.AE.237.

L'enumerazione è impostata secondo una *climax* che va dal meglio al peggio, o se vogliamo dalla maggiore alla minore dignità dei comportamenti. Il punto più alto è la celebrazione del sacrificio augurale (θοίνα), il più basso le catene (πέδαι) e i ceppi (σφαλὸς) che attendono il

simposiaste ubriaco. Sacrificare e bere sono cose positive, come sottolinea il personaggio B, ma confluiscono nel *komos*, alla fine del quale c'è il carcere. *Komos* e comportamenti trasgressivi sono strettamente correlati, potremmo quasi dire che coincidono, perché durante il *komos* ha libero sfogo la ὑανία dei simposiasti. Epicarmo non avrebbe potuto usare un termine più eloquente. La ὑανία e il suo equivalente attico ὑηνία, derivate per aferesi di συανία/συηνία (da σῦς*), definiscono il comportamento proprio dei maiali (ingl. s*winishness*) e, metaforicamente, i comportamenti umani indecenti. Aristofane utilizza il termine nello stesso significato nella scena finale della *Pace*, quando il coro degli ateniesi dichiara di voler evitare le "maialerie" di Theogenes durante il *komos* del banchetto nuziale: ἵνα μὴ γένηται Θεογένους ὑηνία (v. 928). Non c'è bisogno di chiedersi in che cosa consista realmente tale ὑηνία: le scene vascolari parlano chiaro. Certo, l'ambito semantico del termine era vasto, e poteva includere le varie forme di intemperanza sessuale e gli atti di vandalismo: quanto meno così ci suggerisce Aristofane. Ma che vi rientri la gamma di ritualità escrementizie e scatologiche che piaceva ai ceramografi è fuori discussione.

Per concludere

Questo lavoro non ha una vera e propria conclusione. Il suo scopo era richiamare l'importanza sugli aspetti meno noti della trasgressione rituale nell'ambito del sistema simposio/*komos* attraverso la loro tradizione iconografica. Ciò che emerge dall'analisi è lo stretto legame con lo spirito dionisiaco, inteso come elemento moralizzante delle azioni trasgressive e con la visione comica del mondo, che fornisce la chiave per la lettura delle immagini.

Riferimenti bibliografici

Studio dei rituali festivi | Analisi antropologica della festa come forma di comportamento: Fu, Altmann 2014; Hayden 2014. Più specificamente sul mondo greco: Lombardo 1988; Węcowski 2014, 27-54; Lissarague 2015 (sintesi che comprende l'età romana). Sui banchetti pubblici in Grecia: Schmitt-Pantel 1992. Sull'archeologia degli spazi della festa: Pollock 2015.

Festa pubblica e festa privata | Differenze fra la festa pubblica, prevalentemente a carattere religioso, e il simposio privato in Grecia: Schmitt-Pantel 1990; Erickson 2011. Lo stesso in altre culture: Twist 2015 (Çatalhöyük, Turchia, Neolitico); Otto 2015 (Tall Bazi, Mesopotamia, Bronzo Recente).

Simposio e preparazione del vino | La bibliografia sul simposio e sulle questioni tecniche relative al vino (preparazione, consumo, lessico) è ovviamente sterminata. Rimando ai testi usati in questo lavoro: Murray 1990; Orfanos, Carrière 2003; Murray 2009; Menghini 2012 (spec. Moscato 2012); Hobden 2013; Węcowski 2014; Dickmann, Heinemann 2015; Węcowski 2017. Sulle diverse ricette di diluizione del vino, in particolare: Mau 1900, coll. 613-614 (ancora fondamentale); Longo 2000, 265-268; Cianferoni 2012, 70; Lissarague 1990b, 23-27.

Ubriachezza e riflessione sull'ubriachezza | Sul tema dell'ubriachezza nel mondo antico lo studio

più organico è Villard 1988a, che mi è risultato inaccessibile; ho consultato Villard 1988b, che ne costituisce un breve sunto. Utili anche Cerri 1991 e i saggi contenuti in Jouanna, Villard 2002. Più recentemente: Itgenshorst 2015, le cui tesi sono discutibili; Anghelina 2017 (sintesi). Sulla riflessione nell'ambito della scuola peripatetica, in generale: Fortenbaugh 1984, 324-335. Abbiamo notizia di un περὶ μέθης (Sull'ubriachezza) di Aristotele (frr. 99-111 Rose; Petrova 2020), che potrebbe essere tutt'uno con il περὶ συμπωσίου (*Sul simposio*) della lista di Diogene Laerzio (Fortenbaugh 2015, 101), a dimostrazione del fatto che le nozioni di simposio e di ubriachezza tendevano a coincidere. Il terzo libro dei *Problemata physica* pseudo-aristotelici contiene 35 discussioni περὶ οἰνοποσίας καὶ μέθης (S*ul bere vino e l'ubriachezza*), ma tratta solo di problemi fisiologici (Cavarra 2002; Fortenbaugh 2015). Nel III secolo a.C. tre esponenti importanti della scuola scrissero ciascuno un περὶ μέθης: Teofrasto (frr. 569-79 FHS&G; Fortenbaugh 2012, 372-374; Fortenbaugh 2015, 101-102), Cameleonte di Eraclea (frr. 9-13 Wehrli; Fortenbaugh 2012, 372-386) e Ieronimo di Rodi (frr. 28-30 White; Fortenbaugh, White 2019, 150-155).

Neaira e la prostituzione delle etere | La vicenda di Neaira è commentata in relazione alla pratica della prostituzione tra la fine del V e il IV secolo a.C.: Hamel 2003, con discussione delle fonti; inoltre: Glazebrook 2005; Müller 2018.

Komos *e tradizione iconografica* | Classificazione delle Coppe dei Comasti: Brijder 1983. In tempi recenti tradizione figurata è stata indagata da T.J. Smith, che ha prodotto due studi fondamentali: Smith 2007, sulle varianti regionali, e Smith 2010, che contiene un catalogo delle rappresentazioni in età arcaica. Della medesima studiosa sono alcuni contributi specifici: Smith 2000 (comasti nello spazio del simposio); Smith 2003 (comasti nella ceramica attica a figure nere all'inizio del V secolo); Smith 2014 (comasti nella ceramica attica a figure rosse); Smith 2020 e Smith 2021 (comasti e danza). Si v. anche: Isler Kerenyi 2007b, 12-14; 17-44; Steiner 2009.

ABV
J.D.Beazley, *Attic black-figure vase painter*s, Oxford 1956.

Alexandridou 2018
A. Alexandridou, *Feasting in Early Iron Age Attika: The Evidence from the Site of the Academy*, in Van den Eijnde, Blok, Strootman 2018, 28-59.

Angelakis, Koutsoyiannis, Tchobanoglous 2005
A.N. Angelakis, D. Koutsoyiannis, G. Tchobanoglous, *Urban wastewater and stormwater technologies in the ancient Greece*, "Water Research" 39, 2005, 210–220.

ARV2
J.D. Beazley, *Attic red-figure vase-painter*s, 2nd ed., 3 voll., Oxford 1963.

Anghelina 2017
C. Anghelina, *The drunken world of Dionysos*, "Trends in Classics" 9, 2017, 113-161.

Attia, Delhaye 2021
A. Attia, A. Delahaye, *Vertiges du banquet. Jeux d'habileté et d'équilibre au Symposion*, "Kentron" 36, 2021, 29-66.

BAPD
Beazley Archive Pottery Database (BAPD).

Bosher 2014
K. Bosher, *Epicharmus and early Sicilian comedy*, in M. Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, New York 2014, 79-94.

Bray 2010
T.L. Bray, *Les manières de table dans le monde gréco-romain. Tables des hommes*, Rennes 2010.

Brijder 1983
H.A.G.Brijder, *Siana cups 1 and komast cups*, Amsterdam 1983.

Bundrick 2009
S.D. Bundrick, *Inside/Outside. Revisiting a Chous in The Metropolitan Museum of Art*, in J.H. Oakley, O. Palagia (edd.), *Athenian potters and painters II*, Oxford 2009, 27-35.

Catoni 2010
M.L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010.

Catoni 2017
M.L. Catoni, V*ino, immagini, canti*, "Engramma" 143, marzo 2017:

Cavarra 2002
B. Cavarra, *Il vino e i suoi effetti nelle fonti ellenistiche, con particolare riferimento a* Problemata *III dello pseudo-Aristotele*, in Jouanna, Villard 2002, 243-257.

Cazzato, Obbinck, Prodi 2016
V. Cazzato, D. Obbinck, E.E. Prodi, T*he Cup of Song. Studies on Poetry and the Symposion*, Oxford 2016.

Cerri 1991
G. Cerri, *Ebbrezza dionisiaca ed ubriachezza scitica nel pensiero greco tra VI e V secolo a.C. Anacreonte ed Erodoto*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, 4 voll., Palermo 1991, I, 121-131.

Christakopoulou 2018
G.O. Christakopoulou, *To die in style. The residential lifestyle of feasting and dying in iron age Stamna, Greece*, Oxford 2018.

Cianferoni 2012
G.C. Cianferoni, *La vite e il vino nel mondo antico. Vine and wine in the ancient world*, in Menghini 2012, 45-59.

Cohen 2000
B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal, Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden, Boston, Köln 2000.

Corner 2011
S. Corner, *Bringing the outside in: the andron as brothel and the symposium's civic sexuality*, in *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean*, ed. by A.M.J. Glazebrook, M.M. Henry, Madison (WI) 2011, 60-85.

Corner 2014
S. Corner, *Symposion*, in Hubbard 2014, 199-213.

Csapo, Miller 2007
E. Csapo, M.Ch. Miller (eds.), *The origins of theater in ancient Greece and beyond. From ritual to drama*, Cambridge, New York 2007.

Dasen 1993
V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford, 1993.

De Siena 2012
S. De Siena, *Il vino nel mondo antico. Archeologia e cultura di una bevanda speciale*, Modena 2012.

Dickmann, Heinemann 2015
J.A. Dickmann, A. Heinemann, *Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch* (Freiburg, Archäologische Sammlung der Universität, 26. Apr. - 28. Jun. 2015), Freiburg 2015.

Dierichs 2008
A. Dierichs, *Erotik in der Kunst Griechenland*s, Mainz 2008.

Dietler, Hayden 2001
M. Dietler, B. Hayden (edd.), *Feasts. Archaeological and Ethnographic Perspectives on Food, Politics, and Power*, Washington (DC) 2001.

Dietler 2001
M. Dietler, *Theorizing the Feast. Rituals of Consumption, Commensal Politics, and Power in African Contexts*, in Dietler, Hayden 2001, 65-114.

Dietler 2018
M. Dietler, *Alcohol as liquid material culture. Feasting in comparative perspective*, in S. Ebbinghaus (ed.), *Animal-shaped vessels from the ancient world. Feasting with gods, heroes, and kings* (Cambridge MA, Harvard Art Museums, Sept. 7, 2018 - Jan. 6, 2019), New Haven 2018, 25-31.

Earle 2019
J.W. Earle, *A memorable feast at late bronze age Phylakopi?*, "Aegaeum" 43, 2019, 145-150.

Erickson 2011
B.L. Erickson, *Public feasts and private symposia in the archaic and classical periods*, in K.T. Glowacki, N.Vogeikoff-Brogan, *Στεγα. The archaeology of houses and households in ancient Crete*, Athens 2011, 381-391.

Ferrara 2019
B. Ferrara, *Il simposio alla greca raccontato nelle immagini dipinte su un vaso dalla Cuma sannitica*, "Atene e Roma" 13, 2019, 407-428.

Fortenbaugh 1984
W. W. Fortenbaugh, *Quellen zur Ethik Theophrast*s, Amsterdam 1984.

Fortenbaugh 2012
W.W. Fortenbaugh, *Chamaeleon on Pleasure and Drunkenne*s, in A. Martano, E. Matelli, D. Mirhady (edd.), *Praxiphanes of Mytilene and Chamaeleon of Heraclea. Text, translation, and discussion*, New York 2012, 359-386.

Fortenbaugh 2015
W.W. Fortenbaugh, *On* Problemata *3: Wine-Drinking and Drunkenness*, in R. Mayhew (ed.), *The Aristotelian* Problemata Physica. *Philosophical and Scientific Investigations*, Leiden and Boston 2015, 100-123.

Fortenbaugh, White 2019
W.W. Fortenbaugh, S.A. White, *Lyco of Troas, Hieronymus of Rhodes. Text Translation, and Discussion*, Leiden and New York 2019.

Fox 2012
R.S. Fox, *Feasting Practices and Changes in Greek Society from the Late Bronze Age to Early Iron Age*, Phd Thesis (Universityof Sheffield, Faculty of Arts, Departmentof Archaeology, 2009), Oxford 2012.

Fu, Altmann 2014
J. Fu, P. Altmann, P., Feasting. *Backgrounds, theoretical perspectives, and introductions*, in: P. Altmann, J. Fu, *Feasting in the archaeology and texts of the Bible and the ancient Near East*, Winona Lake 2014, 1-32.

Gentili 1958
B. B. Gentili, *Anacreon*, Roma 1958.

Georgiadis 2020
M. Georgiadis, *Landscape, feasting, and ancestors in the burial tradition of Mycenaean Rhodes*, in: J.M.A. Murphy (ed.), *Death in the late bronze age Greece. Variations on a theme*, Oxford 2020, 198-213.

Glazebrook 2005
A. Glazebrooek, *The Making of a Prostitute: Apollodoros' Portrait of Neaira'*, "Arethusa" 38, 2005, 161-87.

Gras 1983
M. Gras, *Vin et société à Rome et dans le Latium à l'époque archaïque*, in *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*. Actes du Colloque de Cortone (24-30 mai 1981), Rome 1983, 1067-1075.

Green 2007
J.R. Green, *Let's Hear it for the Fat Man: Padded Dancers and the Prehistory of Drama*, in Csapo Miller 2007, 96-107.

Hamel 2003
D. Hamel, *Trying Neaira. The True Story of a Courtesan's Scandalous Life in Ancient Greece*, New Haven and London 2003.

Hayden 2014
B. Hayden, *The power of feasts. From the prehistory to the present*, New York 2014.

Hobden 2013
F. Hobden, *The Symposion in Ancient Greek Society and Thought*, Cambridge 2013.

Hubbard 2014
T.K. Hubbard (ed.), *A companion to Greek and Roman Sexualities*, Malden 2014.

Hubbard 2014a
T.K. Hubbard, *Peer Homosexuality*, in Hubbard 2014, 128-149.

Iozzo 2012
M. Iozzo, *Il simposio in Grecia. Alcuni aspetti iconografici*, in G.C. Cianferoni (ed.), *Vino fra mito e storia* (Siena, 24 nov. 2012 - 5 mag. 2013), Monteriggioni 2012, 28-33.

Isler-Kerényi 1988
C. Isler-Kerényi, *Dickbäuche, Komasten, dionysische Tänzer? Dionysische Ikonographie I*, in J. Christiansen, T. Melander (eds.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery* (Copenhagen 1987), Copenhagen 1988, 269-277.

Isler Kerényi 2007a
C. Isler Kerenyi, *Komasts, Mythic Imaginary, and Ritual*, in Csapo Miller 2007, 77-95.

Isler Kerenyi 2007b
C. Isler Kerenyi, *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Image*s, Laiden and Boston 2007.

Itgenshorst 2015
T. Itgenshorst, *"Maintenant, que chacun s'enivre et boive par force!" Consommation de vin et transgression comme pratique sociale à l'époque archaïque*, "Pallas" 97, 2015, 69-95.

Jacquet-Rimassa 1995
P. Jacquet-Rimassa, Κότταβος. *Recherches iconographiques. Céramique italiote. 440 - 300 av. J.C.*, "Pallas" 42, 1995, 129-170.

Jouanna, Villard 2002
J. Jouanna, L. Villard (edd.) (2002), *Vin et santé en Grèce ancienne*, Actes du colloque (Rouen et Paris, 28-30 sept. 1998), Athènes 2002.

Kilmer 1993
M.F. Kilmer, *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*, London 1993.

Kistler 2017
E. Kistler, *Feasts, wine and society, eighth - sixth centuries B.C.E.*, in: A. Naso (ed.), *Etruscology*, Berlin 2017, 195-206.

Knauer 1986
E. Knauer, *A Chous by the Oionokles Painter*, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 3*, Malibu 1986, 91-100.

Lissarague 1990a
F. Lissarague, *Around the Kraler: An Aspect of Banquet Imagery*, in Murray 1990, 196-212.

Lissarrague 1990b
F. Lissarrague, *The Aesthetics of the Greek Banquet: Images of Wine and Ritual*, Princeton 1990.

Lissarague 2015
F. Lissarrague, *Art and images. Feasting in ancient Greece and Rome*, in J: Wilkins, R. Nadeau, *A companion to food in the ancient world*, Chichester 2015, 123-131.

Lombardo 1998
M. Lombardo, *Pratiche di commensalità e forme di organizzazione sociale nel mondo greco: symposia e syssitia*, "AnnSNS", ser. III, 18, 1998, 263-286.

Longo 2000
O. Longo, *Acqua nel vino greco*, in O. Longo (ed.), *L'universo dei Greci*, Venezia 2000, 251-268.

Luce 2003
J.-M. Luce, *Le banquet, l'amour et la mort, de l'époque géométrique à l'époque classique*, in Orfanos, Carrière 2003, 55-69.

Lynch 2018
K. Lynch, *The Hellenistic Symposium as Feast*, in Van den Eijnde, Blok, Strootman 2018, 233-256.

Heinemann 2009
A. Heinemann, *Ungleiche Festgenossen. Spätarchaische Gelagegemeinschaften im Medium der Vasenmalerei*, in C. Mann, M. Haake, R. von den Hoff (edd.), *Rollenbilder in der athenischen Demokratie. Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System.* Beiträge zu einem interdisziplinaren Kolloquium (Freiburg i. Br., 24.-25. Nov. 2006, Wiesbaden 2009, 35-70.)

Mau 1900
A. Mau, *Comissatio*, in RE VII.1 (1900), coll. 610-619.

Menghini 2012
S. Menghini (ed.), *Symposion. The culture of wine within the values of historical knowledge and marketing strategies. La cultura del vino nei valori della conoscenza storica e nelle strategie di mercato*, Firenze 2012

Moore 2008
M.B. Moore, T*he Hegesiboulos Cup*, "MetrMusJ" 43, 2008, 11-37.

Morgan 2011
J. Morgan, *Drunken men and modern myths. Re-viewing the classical Andron*, in S.D. Lambert (ed.), *Sociable man. Essays on ancient Greek social behaviour in honour of Nick Fishe*r, Swansea 2011, 267-290.

Moscato 2012
F. Moscato, *Il Simposio. The Symposium*, in Menghini 2012, 61-91.

Müller 2018
C. Müller, *Itinéraires d'une prostituée. Néaira et les espaces de la cité au IVe siècle av. J.-C.*, in C. Moatti, C. Müller (eds.), *Statuts personnels et espaces sociaux. Questions grecques et romaines*, Paris 2018, 243-269.

Murray 1990
O. Murray (ed.), *Sympotica. A Symposion on the Symposion*, ed. by O. Murray 1990.

Murray 2009
O. Murray, *The culture of the Symposium, in A companion to archaic Greece*, ed. by Kurt A. Raaflaub and Hans van Wees, London 2009, 508-528.

Murray 2018
O. Murray, *The symposion: drinking Greek style. Essays on Greek pleasure 1983-2017*, ed. by V. Cazzato, Oxford, New York 2018.

Murray 2018a
O. Murray, *Sympotic drinking rituals. Mixing wine with water, Kalos Vases, and the meaning of* epidexia*,* proposis*, and* philotesia (2015), in Murray 2018, 133-153.

Murray 2018b
O. Murray, *Violence at the Symposion (2016)*, in Murray 2018, 173-182.

Murray 2018c
O. Murray, *Law and the Symposion (1992 and 1990*), in Murray 2018, 183-196.

Musti 2001
D. Musti., *Il simposio nel suo sviluppo storico*, Roma e Bari 2001.

Natale 2008
A. Natale, *Il riso di Hephaistos. All'origine del comico nella poesia e nell'arte dei greci*, Roma 2008.

Orfanos, Carrière 2003
Ch. Orfanos, J.-C. Carrière (edd.), *Symposium. Banquet et représentations en Grèce et à Rome*, "Pallas", 61, 2003

Osborne 2014
R. Osborne, *Intoxication and Sociality*, in Ph. Withington, A. McShane (edd.), *Culture of intoxication*, "The Past and Present" 222, Suppl. 9, 2014, 34-60.

Osborne 2018
R. Osborne, T*he Transformation of Athens. Painted Pottery and the Creation of Classical Greece*, Princeton and Oxford 2018.

Otto 2015
A. Otto, *Defining and Transgressing the Boundaries between Ritual Commensality and Daily Commensal Practices. The Case of Late Bronze Age Tall Ba*zi, in Pollock 2015, 205-224.

Palmisciano 2019
R. Palmisciano, *On Drinking Wine in Anacreon fr. 356 PMG (= 33 Gent.)*, "AION 41, 2019, 17-30.

Papakonstantinou 2012
Z. Papakonstantinou, *"A delight and a burden" (Hes., sc. 400): wine and wine-drinking in Archaic Greece*, "Ancient Society", 42, 2012, 1-32.

Pellizer 2003
E. Pellizer, *Forme di Eros a simposio*, in Orfanos, Carrière 2003, 111-119.

Petrova 2020
M. Petrova, A*ristotle on Wine and Intoxication*, in S. Daub, M. Erler, D. Gall, L. Koenen, C. Zintzen (edd.), *Revisiting Aristotle's Fragments. New Essays on the Fragments of Aristotle's Lost Works*, Berlin and Boston 2020, 83-92.

Pollock 2015
S. Pollock (ed.), *Between Feasts and Daily Meals. Towards an archaeology of commensal spaces*, Berlin 2015.

Pretagostini 1982
R. Pretagostini, *Anacr. 33 Gent. = 356 P.: Due modalità simposiali a confronto*, "QuadUrbin" 10, 1982, 47-55.

Pullen 2017
D.J. Pullen, *Reciprocity and exchange relationships. Exploring the dynamics of Bronze Age social structures through feasting and hospitality*, in C.W. Wiersma, S. Voutsaki (edd.), *Social change in Aegean prehistory*, Oxford 2017, 49-68.

Pütz 2003
B. Pütz, *The Symposium and Komos in Aristophane*s, Stuttgart and Weimar 2003.

Rabinowitz 2009
A. Rabinowitz, *Drinking from the same cup: Sparta and late Archaic commensality*, in S. Hodkinson (ed.), *Sparta. Comparative Approache*s, Swansea 2009, 113-192.

Rebaudo c.s.
L. Rebaudo, Hyanìa. *Comportamenti sconvenienti durante e dopo il simposio*, "Pelargòs" 4, 2023, in corso di stampa.

Robson 2013
J. Robson, *Sex and sexuality in Classical Athens*, Edinburgh 2013.

Rosenbecker 2015
K. Rosenbecker, *"Just desserts": Reversals of fortune, feces, flatus, and food in Aristophanes' "Wealth"*, "Harvard Studies in Classical Philology" 108, 2015, 77-102.

Rostad 2020
A. Rostad, *Human Transgression – Divine Retribution. A study of religious transgressions and punishments in Greek cultic regulation and Lydian-Phrygian propitiatory inscriptions ('confession inscriptions')*, Oxford 2020.

Scarpi 2012
P. Scarpi, *Vino e orizzonte mitico-rituale nel Mediterraneo antico. Wine, Myth and Ritual in ancient Mediterranean*, in Menghini 2012, 5-42.

Schmitt Pantel 1990,
P. Schmitt Pantel, *Sacrificial Meal and Symposion: Two Models of Civic Institutions in the Archaic City?*, in Murray 1990, 14-36.

Schmitt Pantel 1992
P. Schmitt Pantel, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome, 1992.

Smith 2000
T.J. Smith, *Dancing spaces and dining places. Archaic komasts at the symposion*, in G.R. Tsetskhladze, A.J. Prag (eds.), *Periplous. Papers on classical art and archaeology presented to Sir John Boardman*, London 2000, 309-319.

Smith 2003
T.J. Smith, *Black-figure komasts in the age of Red-Figure. Continuity or change?*, in E. Csapo, M.Ch. Miller (eds.), *Griechische Keramik im kulturellen Kontext, Akten des Internationalen Vasen-Symposions* (Kiel, 24-28 Sept. 2001), Münster 2003, 102-104.

Smith 2007
T.J. Smith, *The corpus of Komast vases: from identity to exegesis*, in E. Csapo, M.Ch. Miller (eds.), *The origins of theater in ancient Greece and beyond. From ritual to drama*, Cambridge, New York 2007, 48-76.

Smith 2010
T.J. Smith, *Komast dancers in archaic Greek art*, Oxford 2010.

Smith 2014
T.J. Smith, *Guess Who's Coming to Dinner? Red-figure Komasts and the Performance Culture of Athens*, in J.H. Oakley, H.A. Shapiro, *Athenian potters and painters III*, Oxford 2014, 231-241.

Smith 2020
T.J. Smith, *La céramique comme scène: des liens entre la danse et les vases grecs antiques*, "Perspective. Actualité en histoire de l'art" 2020, nr. 2: Danser, 109-120.

Smith 2021
T.J. Smith, *Heads or tails? Satyrs, komasts, and dance in Black-Figure vase-painting*, in A.P. Antonopoulos, M.M. Christopoulos, G.W. Harrison (eds.), *Reconstructing satyr drama*, Berlin 2021, 637-667.

Steiner 2009
D. Steiner, *Pot bellies. The Komast vases and contemporary song*, in D. Yatromanolakis (ed.), *An archaeology of representations. Ancient Greek vase-painting and contemporary methodologies*, Athens 2009, 240-281.

Sutton 2000
R.F. Sutton Jr., *The Good, the Base, and the Ugly: The Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self*, in Cohen 2000, 180-202.

Twist 2015
K.C. Twist, *The Complexities of Home Cooking. Public Feasts and Private Meals Inside the Çatalhöyük House*, in S. Pollock (ed.), *Between feasts and daily meals: towards an archaeology of commensal spaces*, Berlin 2015, 63-85.

Van den Eijnde 2018
F. van den Eijnde, *Feasting and Polis Institutions: An Introduction*, in Van den Eijnde, Blok, Strootman 2018, 1-27.

Van den Eijnde, Blok, Strootman 2018
F. van den Eijnde, J. H. Blok, R. Strootman (edd.), *Feasting and Polis Institutions*, Leiden and Boston 2018.

Vetta 1983
M. Vetta (ed.), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1983.

Villard 1988a
P. Villard, *Recherches sur l'ivresse dans le monde grec*, Thèse de Doctorat (Université de Provence, Faculté des lettres et sciences humaines, 2 voll., 1988.)

Villard 1988b
P. Villard, *Ivresses dans l'Antiquité classique*, "Histoire, économie & société" 7, 1988, 443-459.

Visconti 2009-2010
G. Visconti, *Intorno al bere. Intrattenimento e ludi da simposio nell'immaginario della Grecia antic*a, Università degli studi di Palermo, Dottorato di Ricerca in storia della Sicilia e del Mediterraneo antico, XXII ciclo, a.a. 2009-2010.

Visconti 2013-2014
G. Visconti, *Il gioco del* kottabos *oltre i confini del simposio. Un'analisi attraverso la ceramica italiota, tra ceramica attica ed etrusca*, "Ostraka" 22-23, 2013-14, 235-253.

Vlachou 2018
V. Vlachou, *Feasting at the Sanctuary of Apollo Hyakinthos at Amykles: The Evidence from the Early Iron Age*, in Van den Eijnde, Blok, Strootman 2018, 93-124.

Wannagat 2015
D. Wannagat, *Archaisches Lachen. Die Entstehung einer komischen Bilderwelt in der korinthischen Vasenmalerei*, Berlin and Boston 2015.

Węcowski 2014
M. Węcowski, *The Rise of the Greek Aristocratic Banque*t, Oxford 2014.

Węcowski 2017
M. Węcowski, *The 'middle-Geometric Attic koine' and the rise of the aristocratic symposion*, in *Material koinai in the Greek early iron age and archaic period*. Acts of an international conference at the Danish Institute at Athens (30 Jan. - 1 Feb. 2015), ed. by ed. S. Handberg, A. Gadolou, Aarhus 2017, 315-322.

Weilhartner 2017
J. Weilhartner, *Working for a feast. Textual evidence for state-organized work feasts in Mycenaean Greece*, "AJA" 121, 2017, 219-236.

White 2019
S. White, *Hieronymus of Rhodes: The Sources, Text and Translation*, in Fortenbaugh, White 2019, 79-276.

English abstract

Between the early sixth and late fifth centuries BCE, Corinthian and Athenian vase painters depicted on their vessels some male individuals (to a much lesser extent feminine) indulging in trivial actions during symposium and *komos*. The scenes are discussed as images of ritual behavior, induced by Dionysian drunkenness and according to Anacreon *anhybrìstos* (licit). It is emphasized that they are among the earliest manifestations of the comic spirit in the Greek pictorial tradition.

keywords | Symposium; *komos;* komasts; drunkenness; defecating; urinating; vomiting; comic spirit.

Filmare la festa

I misteri (2022) di Daniele Greco e Mauro Maugeri

Stefania Rimini

> Ma una festa religiosa – che cosa è una festa religiosa in Sicilia? Sarebbe facile rispondere che è tutto, tranne che una festa religiosa (ma con una grande eccezione, come vedremo). È, innanzi tutto, una esplosione esistenziale; l'esplosione dell'*es* collettivo, in un paese dove la collettività esiste solo a livello dell'es. Poiché è soltanto nella festa che il siciliano esce dalla sua condizione di *uomo solo*, che è poi la condizione del suo vigile e doloroso super-io (stiamo impiegando con approssimazione i termini della psicanalisi), per ritrovarsi parte di un ceto, di una classe, di una città (Sciascia [1965] 1987, 17).

Nell'accompagnare gli scatti di Ferdinando Scianna, Leonardo Sciascia consegna alcune riflessioni destinate a creare scompiglio per la sottolineatura del carattere intimamente 'irreligioso' delle feste sacre isolane, quasi una delegittimazione del cattolicesimo siciliano per alcuni critici. Al di là delle polemiche, innescate da un articolo di Fortunato Pasqualino sulle colonne dell'"Osservatore Romano", quel che più conta rilevare è la forza del 'discorso fotografico' di Scianna, capace di isolare frammenti d'estasi, attimi di feroce pathos rituale, che le parole di Sciascia contribuiscono a ridefinire alla luce della preziosa tassonomia di Polese (vedi Polese, 1912). Le immagini pubblicate si riferiscono infatti a eventi folklorici che lo scrittore rubrica secondo specifiche categorie: "sette su tema liturgico (la Settimana Santa, il venerdì in particolare, a Collesano, San Fratello, Petralia, Prizzi, Ventimiglia, Ciminna ed Enna); tre su tema leggendario e di fondo miracoloso (la Madonna del Monte a Racalmuto, san Rocco a Butera, santa Fortunata a Baucina); due a carattere stagionale (l'Assunta a Bagheria, san Giuseppe a Misilmeri); una di acculturazione etnografica (santa Rosalia a Palermo); una a carattere processionale-espiatorio (sant'Alfio a Trecastagni e a Lentini)" (Sciascia [1965] 1987, 18). Questo fitto elenco consente a chi guarda di ricavare la trama di un itinerario, di disegnare una sorta di atlante di gesti e pose, di immaginare i sentieri di una geografia dell'anima, che in Sicilia continua a infiammarsi grazie alla persistenza di pratiche rituali che risemantizzano gli spazi pubblici attraverso il recupero di segni e simboli del sacro. Contrade, paesi, città e borghi sono ancora il perimetro di processioni durante le quali è facile riconoscere il riverbero di quell'"esplosione esistenziale" annotata da Sciascia, indice di una partecipazione accesa, irruente, in cui devozione e fanatismo si inseguono, si sovrappongono, secondo schemi di rinnovata *agency* collettiva.

Se le foto di Scianna rimangono come cristalli di un tempo immobile, per sempre consegnati a una vibrante scuola dello sguardo, il cinema non fiction prova a 'pedinare' – sulla scorta della lezione demartiniana – le forme di una religiosità festosa, in bilico fra protocolli liturgici ed effervescenze spettacolari. La fitta stagione del documentario italiano del dopoguerra si colora di tinte mitico-sacrali, legate alla rappresentazione di riti culturali, a pratiche e credenze contadine, a tratti di superstizione millenaria. L'obiettivo della macchina da presa ha testimoniato e a suo modo reinventato, attraverso stili di ripresa spesso anarchici, cerimonie e atti performativi carichi di risonanze ancestrali: è il caso di *Stendalì* di Cecilia Mangini, o de *La taranta* di Mingozzi, esempi di poetiche capaci di aderire alla superficie del reale senza rinunciare a un'intensa patina di antico (vedi Rimini, 2021). Si tratta di una produzione variegata, rimasta per lo più ai margini dei circuiti produttivi e della critica, ma ancora in grado di rivelare tutto il mistero di tradizioni ibride, legate a un'idea di Sud atavico, sul quale Ernesto De Martino avrebbe esercitato tutta la sua forza. Immersi in atmosfere sospese, quasi atemporali, questi film costituiscono oggi un patrimonio di storie unico per intensità e calore, poiché restituiscono frammenti di esistenze e riti perduti, lacerti di paesaggi per lo più trasformati dall'azione di un progresso spesso ingiusto, dimentico del respiro del mito.

Al fitto catalogo delle opere etnografiche, che Perniola riconosce nel segno di una forte presenza dell'uomo, come espressione di un "per-turbamento attraverso la percezione che il nostro essere presente [...] riconduce nell'intimo ad una primitività di pensiero" (Perniola 2004, 170), si aggiunge un piccolo esperimento votato alla registrazione di usi e pratiche festive siciliane accomunate proprio dal persistere di una dimensione ancestrale, connessa agli elementi ontologici della natura (acqua, aria, fuoco, terra), che diventano i capitoli di un'inedita *flânerie* visuale. *I misteri* (2022) è un documentario per certi aspetti atipico, scritto e diretto da Daniele Greco e Mauro Maugeri dentro la cornice di *Sicily Folk doc*, un progetto seriale in quattro episodi ricomposti poi in una narrazione unica. La scelta drammaturgica di raccontare la sopravvivenza di feste popolari isolane risponde al bisogno di indagare lo spirito identitario di città e borghi ancora legati alla dialettica fra tempo del lavoro e tempo del rito; l'osservazione diretta delle fasi preparatorie della cerimonia consente ai due autori di recuperare la fatica e l'operosità di intere comunità, restituendo così la paradossale coesistenza di fede ed eccesso, pathos e furore. Alla base del racconto c'è la forza di una ricerca sul campo, di matrice antropologica, ovvero la volontà di ricomporre le traiettorie di celebrazioni spesso poco conosciute, a volte addirittura osteggiate perché ritenute pericolose, nel contesto di una modernità spesso disarmante, vuota. Nell'accostarsi ai ritmi di una sacralità fuori misura, i due documentaristi decidono di combinare l'attenzione al paesaggio, al dato atmosferico, con la minuta messa in scena di corpi e persone nel tentativo di confondersi con le popolazioni locali, di aderire a logiche comunitarie non scritte, che la macchina da presa riesce a documentare quasi senza sforzo, semplicemente confondendosi tra la folla, raschiando i muri, attraversando strade, piazze, distese di campi.

Il riferimento ai quattro elementi cardinali del paesaggio serve a precisare meglio le coordinate diegetiche e a orientare lo sguardo: tutti gli episodi sono ambientati in una località siciliana



1-6 | Fotogrammi da *I misteri*, di D. Greco e M. Maugeri, 2022.

e poggiano sull'intervallo fra essenza del rito e materialità dello spazio. La grammatica compositiva del film appare essenziale e necessaria, ogni piano incide il reale e riscrive il tempo della festa, secondo direzioni di senso spesso enigmatiche. I misteri evocati dal titolo appartengono certamente al registro liturgico ma richiamano altresì la rarefazione del racconto, il rapporto tra la sospensione dell'attività lavorativa e l'esplosione della dimensione carnale dell'evento. L'assenza di apparati retorici (commento in voice over, musica extradiegetica, didascalie) rende la narrazione asciutta, fatale: a prevalere è la plasticità delle forme, l'essenza dei luoghi, la fisicità di gruppi umani colti nel vivo di gesti assoluti, che interrompono l'ordinarietà del quotidiano. L'unico appiglio è l'evidenza della superficie, l'ineluttabile catena di atti che avvicina la comunità al principio della devozione. Dentro questa cornice di esistenze in festa, il reale è la somma di istanti indicibili.

Acqua

Il primo capitolo del film è dedicato all'acqua e viene girato fra Santa Maria la Scala e Acireale; al centro della rappresentazione c'è l'ebbrezza dell'estate, la frenesia dei tuffi a mare, lo svago delle vacanze per ragazzi e ragazze, il rito della pesca per intere famiglie di pescatori. Le comunità raccontate in questo frammento vivono con naturalezza l'affacciarsi della stagione più calda, fra pranzi e momenti di riposo, chiacchiere e abbandoni. Il mare è un campo di battaglie e avventure, lo spazio liquido che accoglie corpi carichi di energia, avidi di giovinezza o segnati dal lavoro. L'occasione è quella della Festa della Madonna della Scala, a cui sono dedicati giorni di febbrile trasporto, fra gare in barca, fuochi serali, processioni e liturgie in Chiesa. Tutti gli angoli di Santa Maria la Scala sono addobbati, bambini, donne e uomini vivono senza riserve gli istanti del rito, lasciando che la macchina da presa isoli gesti e scorci, secondo un'osservazione partecipata ed estatica [Figg. 1-6].

Scanditi da un montaggio chirurgico, i piani del film alternano scene corali, gravide di vita, a inquadrature sghembe, in cui i dettagli del paesaggio o di volti e oggetti descrivono l'anomalia dell'irruzione del sacro nel cerchio dell'esistenza. I pochi fotogrammi raccolti in questo primo

album cristallizzano alcune delle spinte del progetto: si tratta di attimi che descrivono l'intermittenza fra stasi e movimento, pieni e vuoti, persone e cose, in un ritmo che procede a sbalzi, con accelerazioni improvvise e una sostanziale lentezza, sintomo di un atteggiamento contemplativo. Il primo fotogramma incarna proprio lo spirito di una fanciullezza quieta ma impavida, capace di occupare spazi proibiti, senza alcuna esitazione. Il secondo allude alla intensa declinazione di vitalità, estro e senso del proibito, il tutto affidato a un *close up* azzardato, che esalta il talento decorativo delle maestranze locali, la devozione verso i simboli rituali, l'oltranza dello stare in equilibrio fra passato e futuro. Il terzo frame rappresenta invece il culmine di una disposizione orgiastica, carnale, in cui la folla dei fedeli satura i margini del quadro, preme ai bordi e ribalta la vertigine del sacro. Il quarto e il quinto fermo immagine rendono omaggio alla liquidità del mare, al senso della superficie capovolta, regno dei solidi e delle ombre: qui i contorni sfumano, le silhouette si smarginano mentre i riverberi argentati delle luci notturne sembrano disegnare enigmatici solchi, quasi una radiografia del buio. La dimensione propriamente liturgica occupa l'ultimo tratto dell'episodio, con le stradine del paese addobbate e il corteo di devoti che porta in giro il feretro della Madonna, fino a spingersi in acqua, a ribadire l'ontologica necessità di prendere contatto con l'elemento naturale. L'equilibrio dei colori, la simmetria dei piani, la caotica disposizione del corteo ribadiscono il carattere eterodosso delle feste siciliane, segnate dal tripudio di un'energia ludica, a tratti sfrontata, eppure poeticissima.

Aria

Il secondo capitolo dei *Misteri* si apre nel segno di una forte dislocazione spaziale: i vicoli serrati di Santa Maria la Scala cedono il passo alle alture petrose di Randazzo, alle pendici dell'Etna, un paesaggio in cui la terra sembra davvero riuscire a sfiorare il cielo, in una forte spinta verso l'alto. La mutata cornice geografica fa scivolare il racconto nei sentieri della fiaba; qui il rito della Madonna dell'Assunta si compie secondo un protocollo rigorosamente studiato, che vede al centro della scena i bambini del luogo, impegnati in prove e travestimenti, canti e balli, prima di un'azione performata che li vede pericolosamente ancorati a una struttura svettante [Figg. 7-12].

Anche in questo caso la trama si snoda attraverso il rapporto tra la forma della città e la partecipazione degli abitanti: se gli adulti sono impegnati a cucire i vestiti e a mettere in sicurezza la struttura mobile, le bambine e i bambini si preparano a vestire i panni di angeli, soldati e madonne, dando sfogo alla loro naturale vocazione per il 'gioco del teatro'. La dialettica fra sacro e profano si affaccia nuovamente, con toni meno stridenti perché la gaia innocenza dei piccoli trasforma il racconto in una sorta di *reverie*, nella quale capita di vedere le navate della chiesa invase da un'onda di ragazzine in rosa, pronte a cantare con le facce di topolina dipinte sulla maglietta e l'espressione estatica. L'acme dell'episodio si consuma durante la sfilata della torre meccanica, a cui sono legati i piccoli personaggi di questa leggendaria rappresentazione. Nell'accompagnare per le vie questa specie di parete mobile, la macchina da presa sceglie angoli azzardati, insoliti, che sottolineano con forza la verticalità di un'azione quasi acrobatica, capace di togliere il fiato. I fotogrammi che abbiamo scelto come breve atlante del-



7-12| Fotogrammi da *I misteri*, di D. Greco e M. Maugeri, 2022.

la vertigine descrivono proprio la dimensione trasognata del rito, la 'beatitudine' dei piccoli protagonisti, ignari del pericolo e sempre pronti a sorridere e a sorprendere chi li osserva da strade e balconi. La processione è per chi sta in alto, il corteo spezza davvero l'aria del borgo e trasforma un paesino siciliano nella succursale di una specie di giostra celeste, rutilante e ineffabile.

Fuoco

Il passaggio a Tortorici avviene senza strappi, secondo un naturale avvicendarsi di spazi e gruppi umani. Fin dalle prime inquadrature si intuisce che la comunità rinnova il rapporto con la tradizione, riattivando mestieri antichi e dando senso ai ritmi delle stagioni. Il lavoro nei campi e la preparazione del fuochi di artificio sono un rito nel rito, pratiche che eternano regimi di sussistenza premoderni, al riparo dalle sferzate del progresso. Più che nei primi due episodi qui è in ballo la fisicità dello scambio tra fedeli e paradigmi cerimoniali; le processioni a piedi nudi, il salto oltre il falò, i codici vestimentari documentano l'ineluttabilità del sacro, la necessità di compiere azioni sacrificali per meritare una grazia, allontanare le minacce, o semplicemente corrispondere sentimenti di riconoscenza. Anche la Festa di San Sebastiano vede insieme adulti e bambini, in osmotica compartecipazione di energie e rischi; se la torre meccanica presentava qualche insidia, i giochi di fuoco aggiungono al 'sistema' della liturgia un momento di transizione affascinante quanto impervio, che il montaggio serrato restituisce in tutta la sua evidenza. Prima ancora che la colonna si infiammi è la processione a piedi scalzi sulle sponde del fiume a occupare i fedeli, rigorosamente vestiti di bianco, disposti su più livelli, secondo una coreografia geometrica che complica le operazioni di ripresa ma esalta la dimensione propriamente rituale [Figg. 13-18].

Le sei inquadrature scelte come istantanee sottolineano una volta di più la stretta contiguità fra la natura dei luoghi, lo spirito di comunità e la forma della festa: nel rinnovare il tributo al Santo tutti gli abitanti 'performano' il quotidiano, attraversano la soglia liminale propria di ogni iniziazione e raggiungono momenti d'estasi, qui accentuati dalla sfida al fuoco, vissuta con



13-18 | Fotogrammi da *I misteri*, di D. Greco e M. Maugeri, 2022.

furore e una buona dose di incoscienza. Il calore della fiamma rappresenta il *punctum* della cerimonia, il principio di rigenerazione che, insieme al rintocco delle campane, dà avvio a un nuovo inizio.

Terra

L'ultimo capitolo di questo commovente saggio di antropologia visuale è girato a Capizzi in occasione della Festa di San Giacomo. L'incipit richiama anche in questo caso la dimensione agreste del territorio, l'equilibrio fra natura ed economia locale, la simmetrica divaricazione dei ruoli, l'attenzione meticolosa ai preparativi del rito. Il dietro le quinte della festa appare serrato; mentre il formaggio 'quaglia' sotto il vigile controllo di un gruppo di donne, gli uomini sistemano il fercolo, lucidano gli arredi sacri, dirigono coro e orchestra. Il fervore dei cittadini testimonia l'adesione convinta al paradigma festivo, l'urgenza di condividere un'esperienza fuori dall'ordinario, che anche in questo caso – come già per San Sebastiano a Tortorici – comprende tratti di barbarica violenza [Figg. 19-24].

Il clou del rito prevede infatti l'invasione delle stradine del paese da parte di un corteo che preme e pressa, la folla segue il percorso del fercolo, si accalca, in preda a un'eccitazione febbrile. La sequenza centrale di questo episodio documenta ed esalta le riflessioni di Sciascia: l'"esplosione dell'*es* collettivo" è la cifra peculiare del tributo a San Giacomo, la manifestazione di uno scatenamento corale che coincide con il senso vivo dell'appartenenza alla città, e in ultimo alla terra. Le poche immagini rubate al flusso del racconto incarnano lo spirito nativo della comunità e ribadiscono la qualità della regia, l'afflato verso una materia certamente incendiaria.

I due autori chiudono il documentario tornando a mostrare – in un compendio visivo di grande intensità – alcuni piani degli altri episodi nel tentativo, senza dubbio riuscito, di riannodare i fili del racconto, di recuperare il senso di continuità di tutta l'operazione. Quello che emerge è l'attitudine verso i modi di un'osservazione paziente e partecipe: la macchina da presa rimane invisibile ma il suo occhio si muove con sottigliezza, riuscendo a confondersi con spazi e per-



19-24 | Fotogrammi da *I misteri*, di D. Greco e M. Maugeri, 2022.

sone. Al di là del fascino indiscreto dei riti, di cui si esalta la matrice popolare e identitaria, è il lavoro di cucitura del racconto a sorprendere, la misura di uno sguardo responsabile e poetico, sempre dentro le situazioni ma senza mai ingombrare il campo. Distante dagli eccessi del folklore, *I misteri* ci ricorda quanto il cinema, nelle condizioni migliori, sia in grado di costruire "uno spazio autentico, capace di fondersi con l'uomo e di far corpo con il suo vissuto" (Parigi 1991, 15).

Riferimenti bibliografici

Bertozzi 2012
M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Venezia 2012.

Gugg 2012
G. Gugg, *Sciascia, Pasqualino e la religiosità popolare siciliana. Una lettura antropologica*, in C. De Caro, C. Vecce, *L'eredità di Leonardo Sciascia*, Napoli 2012, 143-156.

Perniola 2004
I. Perniola, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma 2004.

Parigi 1991
S. Parigi, *Francesco Maselli*, Firenze 1991.

Polese 1912
F. Polese, *Le feste popolari cristiane in Italia*, Perugia 1912.

Rimini 2021
S. Rimini, *"In questa terra oscura". La ritualità del dolore nei documentari etnografici di Mangini e Mingozzi*, in *De Martino e la letteratura*, a cura di P. Desogus, R. Gasperina Geroni, G.L. Picconi, Roma 2021, 210-221.

Sciascia [1965] 1987
L. Sciascia, *Una candela al santo una al serpente*, in Id., *Feste religiose in Sicilia. Fotografie di Ferdinando Scianna*, Palermo 1987.

English abstract

The time of celebration has been at the center of a successful documentary season which, starting after the Second World War, has investigated the shadowy and light areas of the liturgical traditions of the South. Driven by the desire to explore the permanence of popular traditions, Daniele Greco and Mauro Maugeri film groups of Sicilian communities involved in the preparation of city cerimonies by delivering a work, *I misteri* (2022), which crystallises the uncanny dialectic between the sacred and the profane, identity and landscape.

keywords | Non-fiction cinema; Visual anthropology; Liturgical cerimony; Archives of the South Italy.

Una festa smisurata

L'Art's Birthday, Robert Filliou, Aldo Spinelli

Antonella Sbrilli

Seule la Fête est Permanente

Mentre Engramma fa festa per il numero 200, l'arte celebra i suoi 1.000.060 anni. Un milione e sessanta anni: la cifra, insensatamente precisa, coniuga una lontananza a sei zeri, che sprofonda alle origini dell'evoluzione umana, con una cifra tonda, che ci riporta al 1963. Fu in quell'anno che, dalla fantasia diagonale dell'artista francese Robert Filliou, ebbe origine l'Art's Birthday, il compleanno dell'arte: una festa per celebrare la presenza dell'arte nella vita individuale e collettiva.

Robert Filliou

Filliou era nato a Sauve nel 1926, il 17 gennaio, e la data è importante. Dopo la resistenza, la fine della II guerra mondiale, gli studi di economia politica negli Stati Uniti e soggiorni in diversi paesi che ne fanno un cosmopolita pacifista, Filliou si avvicina al movimento Fluxus. Dall'inizio degli anni Sessanta, Fluxus collega ricerche musicali, poetiche, performative di artisti di tutto il mondo, diffondendosi come una sorta di virus, un coacervo di linguaggi emergenti e sfuggenti al tempo stesso, una forma di creatività effimera e perdurante. Filliou condivide col movimento la capacità di esprimersi con mezzi variegati, performance, poesie, mail art, video, assemblaggi di oggetti da *bricoleur*; condivide l'attitudine al paradosso, all'instabilità, allo humour, alla sorpresa; condivide l'interesse per il gioco e per il caso, con i suoi dadi che su tutte e sei le facce hanno impresso un pallino solo o con il mazzo di carte chiamato *Feel You* (omofono inglese del suo cognome), in cui le carte sono segnate su entrambe le facce e i giocatori bendati. Il suo nome è poi legato alla galleria itinerante contenuta nel suo berretto, al centro di creazione permanente di Villefranche-sur-Mer, gestito con un altro artista Fluxus George Brecht e poi smaterializzatosi in una dimensione aperta e senza luogo, *La Fête Permanente - The Eternal Network* (Filliou 2017). In questo *Eternal Network* le idee di rete e di festività si collegano nella ricerca di un sistema diverso di organizzazione del quotidiano, di una economia poetica, con nuovi valori da assegnare alla pratica reciproca dell'arte (Fondazione Bonotto).

Compleanno

Nel 1963, in una composizione intitolata *L'Histoire chuchotée de l'Art / Whispered Art History* (*La storia sussurrata dell'arte*), che ripercorre in dodici mesi un milione di anni di una storia dell'arte senza nomi, Filliou racconta di come "tutto ebbe inizio il 17 di gennaio di un milione di anni fa. / un uomo prese una spugna asciutta e la intinse in un secchio pieno d'acqua. / non importa chi fu quell'uomo. / egli è morto, ma l'arte è viva. / non c'è bisogno di nomi

in questa storia". La prima traccia della capacità creativa del genere umano, l'affacciarsi di quell'attività, l'arte, "che rende la vita più interessante dell'arte", Filliou la colloca in un tempo remotissimo, fissandola con assurda certezza nella data del suo compleanno (*Whispered Art History* 1963).

Dietro le sue spalle occhieggia il genio di Alfred Jarry (1873-1907), inventore della Patafisica - la scienza delle soluzioni immaginarie - e del prodigioso personaggio teatrale di Ubu, a cui Jarry dedica anche, all'inizio del Novecento, due almanacchi illustrati, dove le festività e i nomi dei santi sono reinterpretati con vena dissacrante e nonsensica: l'8 settembre – giorno della nascita di Jarry – vi è segnato come *Nativité du Père Ubu*. Fatto questo che, nel dopoguerra, avrebbe ispirato i componenti del *College de Pataphisique* a realizzare un Calendario patafisico perpetuo, composto di 13 mesi, il cui capodanno è fissato proprio l'8 settembre (Calendario patafisico in italiano).
La data di nascita dell'artista-genio come misura del tempo segna un apice nella storia culturale del compleanno, una storia che "appartiene alla *lunga durata*", come scrive Jean-Claude Schmitt, individuando nel compleanno di Goethe (il 28 agosto) uno dei primi esempi di festeggiamenti moderni del giorno di nascita (Schmitt [2009] 2012).

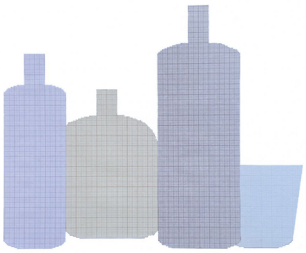
L'Art's Birthday

Evocato nel testo del 1963, il genetliaco dell'arte comincia la sua strada: nel 1973, nella città di Aachen, il 17 gennaio viene festeggiato come un giorno di vacanza e Filliou è ripreso mentre accende una grande torta per il compleanno numero 1.000.010. (l'immagine a questo link: artsbirthday.net/1973/index.html) Una rete auto-organizzata di eventi comincia a manifestarsi in varie città del mondo, con diversi nodi e collegamenti, in sintonia con il pensiero di Filliou, per cui l'attitudine verso l'arte e la festa dovrebbe espandersi in ogni aspetto della vita pubblica e privata, in ogni intervallo e passaggio di tempo. Persone lontane ma connesse da affinità propongono incontri, concerti, messaggi postali e fax, installazioni audio, trasmissioni non stop via radio, incursioni nelle reti telefoniche, telematiche, satellitari e sul web, oltre a feste conviviali e a tutto quello che l'immaginazione e l'attivismo può inventare. Come scrive Anna Friz, i festeggiamenti tornano puntuali ogni 17 gennaio, perché sono un'opportunità di esplorare ancora "these principles of diffused authorship, collaborative creation and generative artworks" (Friz 2007).

La pagina artsbirthday è un punto di riferimento per la cronologia – dichiaratamente incompleta – e per la raccolta degli appuntamenti annuali, che sconfinano da est a ovest anche oltre il 17 gennaio (Artsbirthday).

Aldo Spinelli: anni, numeri, millimetri e disegni

Nel 2019, per l'Art's Birthday numero 1.000.056, entra nella rete Aldo Spinelli, artista concettuale, creatore di giochi, membro dell'Opificio di Letteratura Potenziale (OpLePo) (Spinelli 2008). Spinelli, che di Filliou è anche collezionista e raffinato esperto, si è unito alle celebrazioni con un'opera dal titolo *Storia millimetrata dell'arte*, che è stata presentata al Macro Asilo di Roma per tutta la giornata del 17 gennaio 2019. Un milione e cinquantasei: il progetto di Al-



Aldo Spinelli, tavola della serie La s*toria milimetrata dell'arte*, 2019.

do Spinelli prende spunto dalla pretesa – come egli stesso argomenta - di visualizzare questo numero nella sua vasta estensione, che tuttavia può essere riconducibile a dimensioni umane se l'unità di misura scelta è più o meno contenuta e minuscola. Quanto minuscola? La scelta di Spinelli – nelle cui opere spesso le immagini emergono leggere da calcoli complessi – si è rivolta ai millimetri. Una superficie di poco più di un milione di millimetri quadrati occuperebbe uno spazio ragionevole, 56 millimetri in più di un metro quadro. Ora conviene seguire passo passo il ragionamento dell'artista:

> Scomponendo 1000056 nei suoi fattori primi si ottiene 2 x 2 x 2 x 3 x 41.669 in cui i divisori più piccoli del numero, se moltiplicati tra loro, possono suggerire un'altra idea: 2 x 2 x 2 x 3 = 24 proprio come le ore del giorno. In 24 ore (o in 24 giorni) si possono dunque realizzare altrettante immagini ognuna delle quali ha la superficie di 41.669 millimetri quadrati che, moltiplicati per 24, danno il numero iniziale: 24 x 41.669 = 1.000.056.

Ventiquattro immagini di 41.669 millimetri quadrati ciascuna rappresentano dunque una superficie che corrisponde al numero degli anni dell'arte: l'equivalenza fra misure del tempo e misure dello spazio è fatta. A questo punto Spinelli decide che i 24 disegni su carta millimetrata saranno dedicati ad altrettante icone della storia dell'arte, dalle impronte delle mani dell'uomo primitivo alla piramide, dal cerchio giottesco alle bottiglie di Morandi, dal pattern ortogonale di Mondrian alla pipa di Magritte, con omaggi alla fontana di Duchamp, alle superfici optical, alle forme primarie.

Tali immagini furono prodotte nella Sala Media del Macro Asilo di Roma, in presenza del pubblico che ha potuto così partecipare all'Art's Birthday di quell'anno, tra i fogli e i ritagli di carta millimetrata che racchiudevano, nella loro griglia di familiari quadratini, grandi numeri e misure temporali altrettanto grandi, mentre in audio si sentiva la voce di Robert Filliou sussurrare la sua storia universale e ritornante dell'origine dell'arte.

Seule la Fête est Permanente - The Eternal Network is Everlasting!

Riferimenti

Artsbirthday
www.artsbirthday.net (Introduction; Schedule; Chronology).

Calendario patafisico in italiano
Tania Lorandi (a cura di), *Il Calendario Patafisico Perpetuo in italiano*.

Filliou 2017
Robert Filliou - The Secret of Permanent Creation, mostra a cura di A. Kreuger, Museum of Contemporary Art, Antwerp, 14 October 2016 – 22 January 2017, catalogo M HKA, Mousse Publishing, Editions Lebeer-Hossmann, 2017.

Fondazione Bonotto
https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/filliourobert.

Friz 2007
A. Friz, *Send us your Art's Birthday presence! Traces of Art's Birthday networks at the Western Front 1989 – 2007*.

Schmitt [2009] 2012
J.-C. Schmitt, *L'Invenzione del compleanno* [2009], tr. it. R. Cincotta, Laterza, Roma-Bari 2012.

Spinelli 2008
Aldo Spinelli, *Collezione | Collazione*, Modena 2008.

Whispered History of Art 1963
R. Filliou, *Whispered Art History*, 1963.

English abstract

Art's Birthday is a feast proposed in 1963 by French Fluxus artist Robert Filliou. In the poem L'*histoire chuchotée de l'art (Whispered History of Art)*, Filliou suggested that one million years ago someone invented art with a simple gest, and placed this event on a specific day, the 17th of January (the day of Filliou's birthday). In 1973 the city of Aachen accepted to declare a public holiday to celebrate Art's Birthday. In recent years, varied forms of celebrations take place annually around the world; in 2019, for the 1.000.056th art's birthday, Italian conceptual artist Aldo Spinelli realized a series of drawings on graph papers – whose dimensions cover a surface of 1.000.056 square millimeters - to pay homage to 24 masterpieces of art history.

keywords | Art's Birthday; Robert Filliou; Aldo Spinelli; Fluxus; Measure; Time.

Filarete, la gioia festosa del compimento

Alessandro Scafi

All'inizio di tutto, come riporta il Libro della Genesi, terminati i sei giorni di creazione e prima di riposarsi, Dio "vide quanto aveva fatto, ed ecco, era cosa molto buona" (Genesi 1.31). Nella tradizione ebraica il compimento dell'opera divina viene celebrato ogni sabato dalla festa del riposo, lo *Shabat*. Se gli ebrei ricordano di sabato la creazione divina, nella tradizione cristiana il giorno nel quale si ricorda il compimento della creazione da parte di Dio è anche quello della Resurrezione di suo Figlio, la domenica, cioè il giorno del Signore, un'occasione di gioia e di festa.

Anche per gli umani la creazione di un'opera d'arte e il compimento di un'impresa di valore possono diventare occasione di gioia e di festa, e lo scopo di questo breve contributo è quello di ricordare il senso gioioso e festivo per il compimento di un'opera d'arte o di virtù celebrato da un artista del Rinascimento italiano, l'architetto e scultore fiorentino Antonio di Pietro Averulino, che si era scelto proprio il soprannome umanistico di 'Filarete', cioè di 'amante della virtù'. Il termine greco *ἀρετή*, poi associato alla *virtus*, il valore del *vir*, l'eroe maschio dei latini, indicava la capacità di realizzare in pieno la propria natura. Dopo la realizzazione, tra 1433 e 1445, delle porte bronzee della basilica di San Pietro in Vaticano, il più importante tempio della cristianità latina, l'amante della virtù e dell'eccellenza aveva lasciato la sua firma figurata, scolpita in rilievo sul retro dell'anta sinistra (King 1990). Lo vediamo infatti celebrare a passo di danza con i suoi aiuti la realizzazione dell'opera [fig. 1].

L'atmosfera di festa e soddisfazione è confermata dall'iscrizione latina che si trova sopra le figure degli assistenti: "Per gli altri la ricompensa per la propria opera è l'orgoglio, cioè fumo, per me è la gioia" (Scafi 2012, 144: "*CETERIS OPER[A]E PRETIUM FASTUS [FU]MUS VE MIHI HILARITAS*"). Filarete conduce la danza, tenendo in mano un gigantesco compasso rovesciato, con la vite e il cerchio perfetto che con il compasso si può fare. La scritta ai suoi piedi ci conferma che si tratta di Antonio e dei suoi allievi (Ibid., 147: "*ANTONIUS ET DISCIPULI MEI*"). Filarete, senza grembiule, trascina nel ballo i suoi giovani apprendisti, tutti con il grembiule da lavoro e i loro strumenti. L'ultima parola dell'iscrizione citata qui sopra, *HILARITAS* ("gioia"), sembra quasi uscire dalla bocca del maestro.

Per Filarete creare un'opera d'arte è motivo di festa e di gioia profonda. Nel suo "architettonico libro" (Filarete, a cura di Grassi e Finoli 1972, I, 7), composto nei primi anni Sessanta del Quattrocento, dove è descritta la costruzione di una città ideale – Sforzinda – lo scultore e architetto fiorentino sviluppava il motivo della gioia festosa provata al compimento di un'opera d'arte e di una qualunque impresa di valore. Per Filarete, la gioia per la realizzazione di un



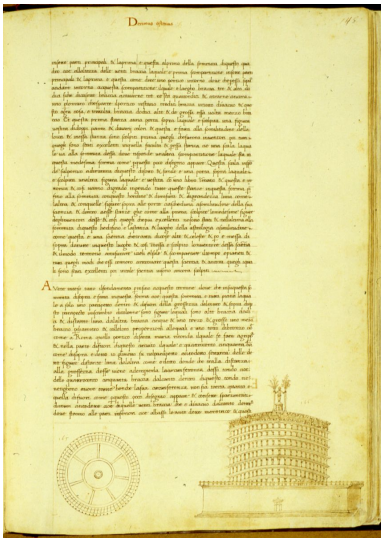
1 | Antonio Averulino (Filarete), Porta bronzea in San Pietro, 1433-1445. Firma figurata, dettaglio con Filarete e due aiuti danzanti e seconda parte dell'iscrizione latina (foto dell'Autore).

progetto e l'edificazione di un'opera architettonica si poteva paragonare a quella per la nascita di un figlio. Esattamente come accade con il corpo umano, secondo l'artista e architetto di Firenze, l'edificio si generava infatti con il contributo di una madre – l'architetto – e di un padre – il Signore committente, un'associazione della costruzione artificiale al processo creativo della natura che è stata interpretata come una conferma della radice alchemica della formazione di Filarete (Sinisi 1971, 13). Dopo che il progetto era stato concepito dai suoi genitori, l'architetto-madre, proprio come una gestante, lo maturava nella sua mente, passando nove mesi a "fantasticare e pensare e rivoltarselo per la memoria in più modi" (Filarete, a cura di Grassi e Finoli 1972, I, 40). Il momento del parto arrivava quando, scegliendo il disegno migliore tra i vari sviluppi del progetto, l'architetto-madre ne faceva "uno disegno piccolo rilevato di legname, misurato e proporzionato come che ha a essere fatto poi" (Ibid.), e mostrava così il 'neonato', cioè il plastico della futura costruzione, al padre-Signore, che lo riconosceva. La madre-architetto lo allevava allora amorevolmente, procurandogli, d'accordo con il padre, "buoni maestri" per crescere. Del resto, secondo Filarete, edificare era come innamorarsi, un piacere e un desiderio al quale l'uomo si dedicava senza risparmio, "un piacere voluntario, come quando l'uomo è innamorato" (Ibid., 41); e, proprio come accade agli innamorati, chi edifica va sempre a rivedere volentieri il suo edificio, "e quanto più lo vede più lo vorrebbe

vedere, e più gli cresce l'animo, e quel tempo passa, e non gli rincresce mai o di ragionarne o di guardarlo, come lo innamorato proprio di ragionare dell'amorosa"(Ibid., 42).

Nel corso della narrazione leggiamo frequenti descrizioni di canti, danze, feste, giostre per celebrare la fondazione della città e le varie fasi della costruzione degli edifici (Ibid., I, 108, 147, 332; II, 472, 487, 527). Alle gioie della produzione artistica è chiamato il giovane figlio del Signore, che, come narrato all'inizio del Libro VII, abbandona i passatempi signorili per dedicarsi all'architettura e aspirare alla gloria della virtù. La gioia e la festa per l'acquisizione della virtù e per l'apprendimento delle scienze sono descritte in particolare nel Libro XVIII del trattato, dove l'architetto illustra il progetto per una Casa della Virtù e del Vizio. In realtà l'arte di tutta la città ideale doveva servire, nelle parole dell'autore, a "incitare gli uomini a seguire virtù e così a fuggire e ischifare il vizio" perché la virtù rende l'uomo felice, in questa vita e nell'altra (Ibid, I, 264; II, 532). Sforzinda doveva funzionare come una macchina collettiva generatrice di virtù (Hub 2020, 397-405).

La Casa della Virtù e del Vizio, da costruire nella città ideale per l'educazione dei cittadini, rielaborava architettonicamente il tradizionale scenario delle due strade da scegliere, il tema di Ercole al bivio (Panofsky 1930, 192). Si trattava di una complessa costruzione cilindrica, posta su una struttura quadrata e coronata da una statua monumentale della Virtù. [fig. 2]



2 | Antonio Averulino (Filarete), *Trattato di architettura*, Libro XVIII, Pianta della struttura centrale e veduta della Casa della Virtù e del Vizio, Milano, c. 1465, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 (Magliabechiano), fol. 145r.

Dalla base quadrata l'edificio circolare si svolgeva in altezza attraverso gallerie concentriche collegate al centro da diaframmi murali radiali, in uno schema ispirato al Colosseo. Il cittadino sarebbe entrato nella Casa attraverso l'ingresso principale, rialzato rispetto al piano terreno, dopo aver salito nove gradini; quindi, attraversato un chiostro, avrebbe incontrato due porte. Ad Ercole erano apparse due bellissime donne: il Vizio, che lo invitava a una vita di piaceri senza dolori, per una strada semplice e piana, e la Virtù, che invece lo esortava a prendere un cammino difficile, ripido e sassoso, ma verso un premio divino. Le donne scomparvero ed Ercole decise di percorrere la via impervia e difficile della Virtù, ed è così che divenne un eroe. Nella città ideale di Sforzinda la scelta di Ercole diventava l'alternativa tra le due porte e i due percorsi che il cittadino poteva scegliere una volta entrato nella Casa della Virtù e del Vizio: il percorso virtuoso passava attraverso la porta Areti, sulla destra, con l'iscrizione "fatica con gaudio", insieme a un'immagine della Virtù e l'avvertimento: "Questa è la via ad andare acquistare la virtù con fatica", mentre la discesa viziosa passava per la più spaziosa porta Cachia, sulla sinistra, con l'iscrizione "piacere con tristizia", insieme a un'immagine del Vizio, con l'aggiunta: "Qui entrate, brigata, che goderete e poi con dispia-

cere il piagnerete" (Filarete, a cura di Grassi e Finoli.1972, II, 535). La scelta era quindi tra un percorso in salita verso le gioie faticose della Virtù – una scala che conduceva all'acquisizione delle arti con lo studio e la disciplina – e una ripida discesa senza gradini verso il basso, a godere dei piaceri distruttivi del Vizio, disperdendo energie in ristoranti e bordelli.

Oltre la soglia della porta Areti, iniziava un percorso di gradini, ponti e archi trionfali. Le scale conducevano ad altre porte e a sette ambienti da attraversare, in sette diversi livelli, ognuno dedicato ad una delle sette arti liberali, dalla Logica e la Retorica fino all'Astrologia, che si trovava più in alto perché è "una scienza che tratta di cose alte e celeste" (Ibid., 540). Al culmine del cilindro centrale, una statua bronzea della Virtù campeggiava su una piccola cupola a forma di diamante, sorretta da nove statue delle Muse, "uno luogo molto ameno e bello e dilettevole" (Ibid.), ma accessibile solo a chi avesse acquisito tutte le scienze e avesse attraversato tutti i passaggi che collegavano il perimetro esterno alla struttura centrale: i sette ponti delle sette virtù, le quattro virtù cardinali e le sette virtù teologali.



3 | Antonio Averulino (Filarete), *Trattato di architettura*, Libro XVIII, Figura allegorica della Virtù, Milano, c. 1465, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 (Magliabechiano), fol. 143r.

Filarete immaginava la complessa procedura di feste e trionfi nella Casa della Virtù in onore di chi si fosse addottorato nelle varie scienze. Quando il cittadino aveva finalmente compiuto il suo itinerario per l'acquisizione della virtù e l'apprendimento delle scienze, veniva incoronato d'alloro e festeggiato "con suoni e strumenti", e accompagnato a casa "con suoni e feste" e "grande onore" (Ibid..II, 545-549). L'alternativa tra virtù e vizio era sottolineata dalla contrapposizione spaziale tra il Teatro della Virtù e il Teatro del Vizio, annessi alla Casa: mentre nel Teatro del Vizio si potevano frequentare taverne e luoghi di prostituzione, nel Teatro della Virtù erano praticate tutte le discipline e tutti i giochi, con giostre, tornei, palii e duelli con ogni arma, premi e onori riservati ai vincitori, e feste regolarmente eseguite nei giorni festivi o in onore di qualche forestiero.

La gloria è il premio della Virtù, come era indicato dalla singola personificazione da scolpire sulla porta Areti, ma che Filarete situava nei luoghi più significativi della sua città ideale:[fig. 3] "una figura a modo d'uno il quale fusse armato, e la sua testa era a similitudine del sole, e la mano destra teneva uno dattero e dalla sinistra teneva uno alloro; e stesse diritta su uno diamante, e di sotto a questo diamante uscisse una fonte d'uno liquore mellifico, e di sopra dalla testa la Fama" (Ibid., II, 533). La Virtù era rappresentata quindi da una figura alata, trionfale e gloriosa, quasi un angelo armato, dal viso risplendente di luce solare, posto su di un diamante, con in mano un alloro e nell'altra una palma, mentre dal diamante scaturiva una sorgente di miele, che attraeva due api. Filarete ricorreva spesso al simbolo delle api, come

modello di virtù e organizzazione (per esempio Ibid., I, 175) e associava la produzione del miele al processo creativo dell'architetto (Sinisi 1971, 28-29, 50). Nell'immagine vediamo in alto una personificazione della Fama che dalla Virtù si diffonde veloce: un putto alato, circondato da quattro occhi, due orecchie, una bocca e un naso, tutti alati, probabilmente un simbolo dei cinque sensi che distillano dall'esperienza il nettare necessario all'acquisizione della conoscenza e alla produzione del dolce miele della virtù (Yocum 1998, 70-71). Il premio della virtù è la gloria; destino dell'artista virtuoso è la felicità (Parlato 2005, 311 e Beltramini 2000, 486); una festa gioiosa attende sempre chi sa affrontare la fatica dell'ascesa.

Riferimenti bibliografici

Beltramini 2000
M. Beltramini, *Antonio Averlino detto Filarete (1400 circa-post 1466). Porta (1433-1445)*, in A. Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano* (Mirabilia Italiae), 4 vol., Modena, 2000, IV, pp. 480-487

Filarete 1972
Filarete (A. Averlino), *Trattato di Architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, 2 vol.

Hub 2020
B. Hub, *Filarete: Der Architekt der Renaissance als Demiurg und Pädagoge*, Weimar 2020.

King 1990
C. King, *Filarete's Portrait Signature on the Bronze Doors of St Peter's and the Dance of Bathykles and his Assistants*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 53, 1990, pp. 296-299.

Panofsky 1930
E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig-Berlin 1930.

Parlato 2005
E. Parlato, *Filarete a Roma*, in F.P. Fiore, A. Nesselrath (a cura di), *La Roma di Leon Battista Alberti: Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Milano - Roma, 2005, pp. 302-313

Scafi 2012
A. Scafi, 'La firma di Filarete sulla porta bronzea di San Pietro: la gioia della creazione artistica', in *La Basilica di San Pietro: Fortuna e immagine*, a cura di G. Morello, Roma 2012, 137-151.

Sinisi 1971
S. Sinisi, *filarete nascosto*, 'Quaderni contemporanei' 5 (s.a. [1971]), 1-54.

Yocum 1998
C. Yocum, *Architecture and the Bee: Virtue and Memory in Filarete's Trattato di Architettura*, MA Thesis, McGill University Montréal, 1998.

English abstract

At the beginning of time, as it is reported in the Bible, God created, reflected, and considered what He made to be good. Humans too can achieve joy and satisfaction through their creations. This short paper takes the case of Antonio Averulino (c. 1400 – c. 1469), known as Filarete, as an example of a Renaissance artist and architectural theorist who saw an opportunity for celebration when a creative process was completed. On the back of one of the bronze central doors for the old St. Peter's Basilica in Rome, completed in 1445, Filarete sculpted himself dancing with his assistants to celebrate the work's completion. Likewise, in his later *Treatise on Architecture* (c. 1460 – 1464), which describes the ideal city of Sforzinda, Filarete presented the realisation of building projects as an occasion of great rejoicing. In particular, with the project for a House of Vice and Virtue – a complex structure with a brothel on the bottom and an academy of learning on the higher levels – he offered an architectural allegory that celebrates the joyous reward for human education and creativity.

keywords | Architecture; Ideal city; Filarete; Virtue.

Feste in Brianza

Le grafiche di Ettore Sottsass e gli eventi nella falegnameria di Renzo Brugola

Marco Scotti



Feste, reading e controcultura

La vita di Ettore Sottsass, architetto, designer, artista e fotografo, è costellata di feste e il suo archivio fotografico ne tiene tutte le tracce, grazie agli scatti realizzati su una barca ad Antibes in compagnia di Gianni Agnelli, nella sua casa di Filicudi, nell'appartamento milanese di Arnaldo Pomodoro oppure a casa dell'editore Feltrinelli. Nella seconda metà degli anni Sessanta però sono ricorrenti feste del tutto particolari, in un luogo apparentemente sorprendente, una falegnameria a Lissone. Momenti di libertà di cui oggi ci rimangono gli inviti, disegnati dallo stesso architetto, e poche immagini, piuttosto difficili da leggere (Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Ettore Sottsass. SOT 411, Italia, Lissone –

festa Forges-Davanzati – reading 21 gennaio 1967). Queste feste del tutto anomale sono tuttavia espressioni uniche di un momento centrale, non solo nel percorso di Sottsass.

Nel 1967 Sottsass e la moglie Fernanda Pivano, traduttrice, scrittrice e giornalista, si erano da poco trasferiti nell'appartamento milanese di via Manzoni 14. I due coniugi diventarono in questi anni tra i principali animatori di una scena culturale legata al movimento Beat e alla controcultura, anche in seguito alla pubblicazione dei volumi di East 128 Publishing. Questa collana editoriale nacque dalla omonima rivista, autoprodotta (Maffei, Tonini 2011, 39-91) durante il ricovero di Sottsass in America per curare una grave nefrite, e dal successivo viaggio di alcuni giorni effettuato una volta dimesso dall'ospedale a San Francisco, a contatto con i protagonisti della Beat generation. Proprio come la rivista, la produzione era assolutamente indipendente, stampata grazie a laboratori di fiducia e distribuita secondo canali non tradizionali: edita tra il 1963 e il 1970, questa serie di 19 volumi viene utilizzata da Sottsass e Pivano per pubblicare volumi legati a mostre, conferenze, omaggi, ma anche testi letterari degli scrittori beat e auguri di Natale.

Da una parte le iniziative editoriali quindi, dall'altro la casa dei due coniugi che, come ricorda Thomé (2014, 189), si configurava come un vero e proprio riferimento per i nascenti movimenti alternativi, uno spazio aperto dalle 18 alle 20 ogni giorno e importante centro per l'antimilitarismo, i giovani anarchici, i beatniks e altri rappresentanti di differenti forme di dissenso e protesta, arrivando ben presto a coinvolgere nelle iniziative organizzate la rete di amici e persone che ruotavano intorno alle differenti attività professionali di Sottsass, come Renzo Brugola.

Brugola è stato amico e collaboratore di Sottsass, praticamente per tutta la durata della sua carriera. L'amicizia tra il designer e questo falegname di Lissone si consolida nella Brera del dopoguerra (Brugola 2018), intorno al bar Jamaica e porta a collaborazioni fondamentali. "Renzo aveva il padre falegname antico ma lui da giovane non voleva fare il falegname; era fanatico di jazz e subito dopo la guerra aveva aperto un negozio con i suoi dischi di jazz in Montenapoleone che naturalmente era fallito subito, così Renzo Brugola era tornato a fare il falegname e non ricordo come siamo diventati amici, e lo siamo ancora dopo cinquanta anni" (Sottsass 2010, 166).

Così Brugola ha realizzato progetti di mobili, prototipi per mostre e interni disegnati dall'architetto per quasi quarant'anni, e ha commissionato sempre a Sottsass il progetto per gli arredi di casa (Studi per casa di Renzo Brugola, 1962, Archivio Ettore Sottsass, CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma; Casa Brugola, 1966 AA, Archivio Ettore Sottsass Jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia), l'immagine coordinata della sua attività (Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Ettore Sottsass. SOT AF 4, Affiche par Ettore Sottsass.- Menuiserie Renzo Brugola, Lissone 1965) e il suo laboratorio (Laboratorio Brugola a Lissone, 1965 AA, Archivio Ettore Sottsass Jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia). Questo era pensato come un open space, con una grande apertura per l'illuminazione al cen-

tro e muri perimetrali portanti: un luogo di lavoro, certo, ma progettato da subito per poter ospitare eventi di ogni tipo.

Tra i faldoni di progetti, ci sono tre testimonianze di quando quello spazio – dove furono prodotti (tra le altre cose), gli arredi per Casa Lana oppure i mobili di Memphis – era diventato uno luogo di festa, una sala da concerti, una galleria espositiva e tanto altro. Tre inviti che raccontano al tempo stesso l'approccio progettuale di Sottsass alla grafica in questi anni.

***Gioco Giardino*, sabato 21 gennaio 1967**

Nell'estate del 1967 Sottsass viaggiò per l'Italia con Allen Ginsberg improvvisando diversi *reading*, ospitati anche nella sede della Poltronova ad Agliana, fino all'arresto per oscenità del poeta americano in occasione del Festival dei due Mondi a Spoleto. Nel dicembre dello stesso anno vide la luce un'altra esperienza editoriale, la rivista "Pianeta Fresco", che rappresenta "la sintesi di diverse esperienze e contributi: l'interesse di Sottsass per il mondo libertario internazionale di quegli anni, che si manifesta anche in una ricerca grafica e artistica innovativa, e l'apporto letterario di Fernanda Pivano, circondata dall'intera generazione dei nuovi scrittori americani" (Maffei & Tonini 2011, 97).

Sabato 21 gennaio 1967 il *reading* del poeta americana fece tappa a Lissone, in occasione di un evento/festa intitolato *Gioco Giardino*, proprio nella bottega di falegnameria di Renzo Brugola, in via Flavio Gioia 11.

Sottsass ne disegna l'invito (*Grafica per "Reading"*, 1967 G, Archivio Ettore Sottsass Jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia), un documento che fa pienamente parte di quella stagione, dal punto di vista tanto dei contenuti quanto dell'approccio al progetto grafico, decisamente di rottura rispetto alle influenze moderniste e pittoriche evidenti in gran parte della produzione grafica precedente dell'architetto. Questo è stampato in bianca e volta in due colori che si invertono fra sfondo e testo/disegno. La bianca presenta lungo la fascia centrale forme simboliche che racchiudono il titolo e la frase "l'invito è personale" contornate da una composizione di sinuosi segni arancioni su fondo giallo ocra. Nella volta altre curve, stavolta giallo ocra su fondo arancione, incorniciano parole disposte liberamente, realizzate in un carattere Cooper Black, riferimento pop utilizzato per numerose locandine e copertine di dischi all'epoca (su tutte *Pet Sounds* dei Beach Boys). Al centro la parola "Poesia" organizza tutta la composizione del testo, dinamicamente disposto a seguire forme organiche e astratte – un negativo quasi esatto di quelle sull'altro lato – e riportante i nomi dei partecipanti al *reading* e le informazioni essenziali in ordine sparso.

Alla stessa stagione appartiene l'invito per un evento "gemello" organizzato al Tantra 179 di Roma, stampato solo in bianca, che parte da una impostazione simile, declinata in maniera differente: un disegno a mano libera di una spessa e irregolare spirale nera su fondo bianco, generata al centro dal simbolo della pace, che guida e orienta il testo. Realizzato sempre in Cooper Black, questo risulta però di difficile leggibilità, in quanto segue anch'esso traiettorie spiraliformi riportando le informazioni con differenti dimensioni del carattere, maiuscolo

o minuscolo, e altrettanto irregolari spaziature, rompendo così le tradizionali convenzioni tipografiche e trasformando le parole in puro segno grafico. I termini "Pace" e "Poesia" sono ripetuti e in evidenza, le informazioni essenziali – luogo, ora, data – sono inserite all'interno di un continuo flusso, costituito dai nomi dei partecipanti. Tra questi si riconoscono, oltre a Sottsass e alla Pivano, Antonio Mariani detto Anto di Monza, che aveva fondato il Beatnik Clan, Poppi Ranchetti e numerosi altri futuri collaboratori nell'esperienza di "Pianeta Fresco".

***La gente bene*, 28 febbraio 1968**

Un anno più tardi Ettore Sottsass si ritrovò coinvolto in una nuova festa a Lissone. Un ballo in maschera, per la precisione, ironicamente intitolato *La gente bene* e organizzato da Nanda Vigo negli spazi della falegnameria di Renzo Brugola.

Il rapporto di stima e amicizia tra Sottsass e Nanda Vigo, architetto, designer e artista, è senza dubbio riconducibile a interessi e frequentazioni comuni, in primis Gio Ponti e Lucio Fontana. Già durante gli anni Cinquanta Sottsass aveva condiviso con lei l'esperienza in Arredoluce, invitati entrambi a collaborare con l'azienda dal fondatore Angelo Lelii al pari dello stesso Ponti, Achille e Pier Giacomo Castiglioni e Mario Tedeschi, mentre nel 1965 e nel 1969 vengono pubblicati sulla rivista "Domus" due articoli scritti da Sottsass, in cui il lavoro della Vigo è presentato con grande entusiasmo e da un punto di vista molto personale, accompagnato da fotografie di Ugo Mulas e Rainer Fichel e da un servizio dedicato alla sua casa e al suo studio. In queste due recensioni appassionate e quasi affettuose emergono diversi dettagli ed esperienze condivise, dalle visite alla Biennale di Venezia al fatto che Nanda Vigo fu uno dei pochi architetti a visitare Sottsass durante il suo ricovero californiano a causa di una grave malattia.

A Sottsass viene commissionata così una grafica (*Invito per una festa di Nanda Vigo*, 1968 G, Archivio Ettore Sottsass Jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia) che avrà la funzione di invito, piuttosto semplice, con un'impostazione verticale e la metà inferiore dedicata funzionalmente a una mappa disegnata a mano – soluzione già utilizzata da Sottsass (*Pieghevole pubblicitario sulla Valchiusella*, 1956 G, Archivio Ettore Sottsass Jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia) – utile a raggiungere il luogo. La parte superiore riporta invece tutte le informazioni in un'insolita calligrafia cancelleresca, riferimento stilistico che rimanda ironicamente al titolo. L'invito è realizzato in due varianti, con scritte nere su fondo bianco e in negativo.

***Un Giorno di Pace*, 18 gennaio 1969**

Una stampa serigrafica in formato A4 (*Manifesto festa a Lissone*, 1969 G, Archivio Ettore Sottsass Jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia) annunciava l'ultimo, almeno tra quelli di cui abbiamo conservato traccia, di questi eventi in Brianza. Al tempo stesso invito e manifesto, questa grafica per la giornata di festa a Lissone *Un Giorno di Pace*, organizzata come già il *reading* del 1967 e la festa di Nanda Vigo dell'anno precedente all'interno della falegnameria di Brugola, è assolutamente in linea con simili progetti di Sottsass contemporanei.

Il titolo, di chiara ispirazione pacifista, è descritto all'interno del poster con un testo in corsivo scritto a mano, impaginato e disposto liberamente dentro la figura di una farfalla. Oltre alle

informazioni essenziali – titolo, data, orario di inizio e una mappa per raggiungere la bottega – sono riportate nel dettaglio, con alcune divagazioni volutamente surreali, le attività e gli ospiti della giornata. Tra questi troviamo protagonisti delle avanguardie radicali come Gianni Pettena o gli Archizoom, architetti come Lorenzo Forges Davanzati, musicisti che rimandano alla passione di Renzo Brugola per il jazz (Sottsass 2010, p.184) – in particolare un quartetto di free jazz di Detroit, la Banda di Lissone e il Quartetto con l'artista Davide Mosconi al piano, Enzo Gardenghi al sax alto, Carioca Lassiter (nome probabilmente di fantasia accreditato al posto dell'usuale Marco Cristofolini) alla batteria e Gustavo Bonora al violoncello – e protagonisti della controcultura contemporanea, dediti a "vendere Pianeta Fresco" oppure a "predire il futuro in una tenda". Brugola ovviamente "fa i mobili" mentre lo stesso Ettore "fa il turista" e la Pivano "come al solito non fa niente" (uno scherzo privato che ricorre spesso nella corrispondenza tra i due coniugi fin dagli anni Quaranta). Sulla busta originale è poi riportata come annotazione la frase "fatto da Mario", un riferimento allo stampatore Arcaini, collaboratore storico e figura centrale della vita artistica e culturale milanese.

Tra happening e gioco linguistico, richiami ai fuochi d'artificio, alle composizioni improvvisate e allo zucchero filato, questo manifesto in bianco e nero è uno degli esiti paradigmatici dell'attività grafica e editoriale legata al salotto di Sottsass e Pivano. La libertà linguistica è totale, con soluzioni volutamente di rottura verso qualsiasi forma di razionalismo e l'utilizzo – in maniera continua e assolutamente senza ordine o gerarchie – di disegni, scrittura a mano, simboli e iconografie appartenenti al movimento beat come a quello pacifista, anarchico e, in generale, alle forme di protesta che si aggregavano intorno a queste differenti controculture. L'invito ad una festa che contiene un mondo dentro di sé.

Riferimenti bibliografici

Brugola 2018
B. Brugola, *Renzo and Ettore: Property from the Collection of Renzo Brugola, Memphis Co-Founder*, "Phillips" (2018).

Ciaponi 2007
F. Ciaponi, *Underground. Ascesa e declino di un'altra editoria*, Milano 2007.

Echaurren, Salaris 1999
P. Echaurren, C. Salaris, *Controcultura in Italia 1966-77. Viaggio nell'underground*, Torino 1999.

Maffei, Peterlini 2005
G. Maffei, P. Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia: esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Milano 2005.

Maffei, Tonini 2011
G. Maffei, B. Tonini (a cura di), *I Libri di Ettore Sottsass*, Mantova 2011.

Nanda Vigo controluce 1965
Nanda Vigo controluce, "Domus" 432 (1965), 38-42.

Nanda Vigo 1969
Nanda Vigo, “Domus” 470 (1969), 42-45.

Pivano 2003
F. Pivano, *C’era una volta un beat. 10 anni di ricerca alternativa*, Milano 2003.

Sottsass 2010
E. Sottsass Jr., *Scritto di notte*, Milano 2010.

Thomé 2014
P. Thomé, *Sottsass*, London-New York 2014.

Vigo 2019
N. Vigo, *Giovani e rivoluzionari. Un’autobiografia dentro l’arte degli anni Sessanta*, Milano 2019.

English abstract

Within the design career of Ettore Sottsass, in the second half of the Sixties, it is possible to find three apparently surprising projects: three invitations for as many parties, organized in the carpentry shop of one of his collaborators and friends, Renzo Brugola. This article aims to reconstruct the context of these works and the respective parties, starting from the designer’s archives, to try to focus on their importance with respect to the pacifist cultural scene called “beat” and the counterculture of which Sottsass and his wife Fernanda Pivano were entertainers.

keywords | Ettore Sottsass; Renzo Brugola; Beat generation.

“Il mormorare insieme”

Filologia della traduzione tra Othello di Shakespeare e Otello di Boito-Verdi

Massimo Stella

Perché io, il Signore, sono il tuo Dio, un Dio geloso
ἐγὼ γάρ εἰμι κύριος ὁ θεός σου θεὸς ζηλωτὴς
Esodo, 20, 2

I, that am cruel am yet merciful
Othello, 5.2, 89

1. *Causeless* ovvero ‘per magia’: la Cosa oscura

Tradurre è pensare. Quando traduciamo, un’altra lingua ci attraversa – altri scenari della langue, altre demiurgie della parole, un altro ritmo, un’altra *phone* insorgono dentro di noi: intorno ad un’altra lingua, tutto torna a muoversi diversamente. Riascoltare, ricantare, rimodulare il suono, nuovamente e altrimenti, significa, appunto, tornare a pensare (Steiner 1975). Nel meditare il passaggio traduttivo dall’*Otello* di Shakespeare a quello di Boito-Verdi, la questione che mi sono posta – o meglio che mi si è imposta – è questa: il come dell’amore.

L’*Otello* shakespeariano è un’opera oscura – e lo dico non per metafora, ma alla lettera: *Otello* è l’opera shakespeariana di cui, per eccellenza, non si vede l’oggetto. Questo dramma è un intreccio di *blind will*s, di “cieche volontà” che “lavorano/influiscono” (*wrought*, I, 3, 125; V, 2, 381; V, 2, 405) l’una sull’altra oltre la coscienza. La presenza della magia nell’*Otello* – il fazzoletto stregato e l’aura di sortilegio che, più in generale, circonda il Moro – non è certo un segno residuale ovvero un tratto arcaico, una memoria ancestrale spenta o, se preferiamo, un fossile culturale: al contrario, la magia è segno attivo che addita un gioco di energie incomprensibile secondo ragione o secondo *common sense*, un gioco imprevedibile e sconcertante – *preposterous*, direbbe l’inglese. Non a caso, proprio per il fatto che l’azione del dramma è *cause-less* (privo di causa), la parola-sintomo nella lingua dell’*Otello* e di Otello risulta essere *cause,*“causa”: “It is the cause, it is the cause, my soul” (*Othello*, V, 2, 1), dice il protagonista entrando nella camera da letto per uccidere la dormiente Desdemona: “Il motivo c’è, il motivo c’è, anima mia”, come se Otello stesse cercando di convincere se stesso (e noi) che ha una ragione per uccidere la sposa; e il termine *cause* evoca altresì la ‘cosa in causa’ nel procedimento giuridico, “la cosa in causa” dibattuta nell’aula del tribunale e quindi anche “il crimine”, “la colpa” di cui Otello si sente il giudice e il giustiziere… ma, appunto, qual è la “cosa in causa” nell’*Otello*, se la ‘fedeltà’ di Desdemona non lo è? Non c’è *cause*, eppure c’è una Cosa

indeterminata, ignota, invisibile, impenetrabile, 'oscura' dicevamo, che muove l'intera azione – in latino i termini *causa* e *res* (causa e cosa) sono spesso usati sinonimicamente soprattutto nell'oratoria giudiziaria, come i giuristi dell'età elisabettiana ben sapevano (Fusini 2010, 2021; Vescovo 2023).

La Cosa dell'Otello è l'essenza del legame di desiderio tra Desdemona e Otello, essenza 'messa in causa', subito in apertura, non solo da Brabanzio, padre di Desdemona, ma dallo stesso dramma, visto il suo esito. Come hanno potuto innamorarsi Otello e Desdemona? Secondo Brabanzio, Desdemona, nel darsi a Otello, è stata sedotta dalle arti magiche ed è corsa verso la paura, non verso il piacere:

> O thou foul thief, where hast thou stow'd my daughter?/ Damn'd as thou art, thou hast enchanted her;/ For I'll refer me to all things of sense,/ If she in chains of magic were not bound,/ Whether a maid so tender, fair and happy,/ So opposite to marriage that she shunned/ The wealthy curled darlings of our nation,/ Would ever have, to incur a general mock,/ Run from her guardage to the sooty bosom/ Of such a thing as thou, to fear, not to delight./ Judge me the world, if 'tis not gross in sense/ That thou hast practised on her with foul charms,/ Abused her delicate youth with drugs or minerals/ That weaken motion: I'll have't disputed on;/ 'Tis probable and palpable to thinking./ I therefore apprehend and do attach thee/ For an abuser of the world, a practiser/ Of arts inhibited and out of warrant./(I, 2, 62-80).
>
> She is abused, stolen from me, and corrupted/ by spells and medicines bought of mountebanks; for nature so preposterously to err,/ being not deficient, blind, or lame of sense,/ sans witchcraft (I, 3, 59-64).
>
> A maiden never bold,/ Of spirit so still and quiet that her motion/ Blushed at herself. And she, in spite of nature,/ Of years, of country, credit, everything,/ To fall in love with what she feared to look on?/ It is a judgment maimed and most imperfect/ That will confess perfection so could err./ Against all rules of nature, and must be driven/ To find out practices of cunning hell/ Why this should be. I therefore vouch again/ That with some mixtures powerful oer the blood/ Or with some dram, conjured to this effect,/ He wrought upon her. (I, 3, 94-105).
>
> Sporco ladro! Dove hai nascosto mia figlia? Dannato, l'hai stregata. Mi appello al buon senso: se lei non fosse stata legata con le catene della magia, perché mai una ragazza così tenera, così bella, così felice, così contraria al matrimonio da rifiutare i più ricchi e raffinati rampolli della nostra città, avrebbe dovuto offrirsi al generale scherno e correre tra le tue braccia fuliginose, da quella cosa che tu sei, per consegnarsi alla paura, non al piacere? Giudichi il mondo se non è evidente che tu hai agito su di lei con dei turpi incantesimi, hai sedotto la sua delicata giovinezza con droghe e sostanze che indeboliscono la volontà: porterò la cosa in giudizio. È evidente e si può provare. E allora io ti faccio arrestare e ti accuso di essere un frodatore e uno stregone che pratica arti proibite e fuori legge.
>
> Lei è stata sedotta, mi è stata rubata e corrotta con incantesimi e droghe comprate dai ciarlatani; perché che una natura non stupida, non cieca, integra nei sensi possa deviare così assurdamente, non è possibile se non per stregoneria.
>
> Una ragazza mite, dall'animo così quieto e stabile che al solo muoversi arrossiva. E una ragazza così, in spregio alla natura, ai suoi anni, al suo paese, alla reputazione, a tutto, ha potuto inna-



Otello nel Cortile di Palazzo Ducale a Venezia, luglio 2013; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino, direttore Myung-Whun Chun, orchestra e coro del Teatro La Fenice. Fotografia di Michele Crosera.

> morarsi di qualcosa che le faceva paura solo a guardarla? Corrotto e difettoso è il giudizio di chi ammettesse che la perfezione può sbagliare così. È contro tutte le regole della natura e quindi bisogna trovare le ragioni di come questo possa avvenire nelle astuzie delle pratiche diaboliche. Per cui io affermo di nuovo che costui ha agito su di lei e sul suo sangue con qualche pozione potente o con qualche droga.

La magia, dunque, e la paura, *fear*. Che ruolo ha avuto "la paura" nel come di quell'amore? E dell'amore di Otello per lei, poi, che dire?

2. La ricordanza, tra Boito e Shakespeare. Il racconto diventa dialogo

Ma andiamo per ordine. Nella mia esperienza di lettura dell'*Otello*, l'intervento traduttivo di Arrigo Boito e Giuseppe Verdi. sul testo shakespeariano ha costituito un passaggio fondamentale del lavoro d'interpretazione. Dico 'intervento traduttivo' di Boito-Verdi e intendo: non dobbiamo pensare all'*Otello* di Boito-Verdi come a un '*Otello* in musica', che, per altro, non sembrerebbe aver molto da spartire con la drammaturgia di Shakespeare (cfr. *contra* Degrada 1979; Coronato 2017). Al contrario, l'*Otello* di Boito-Verdi è ancora 'opera shakespeariana', perché si muove dentro il cerchio problematico tracciato da Shakespeare. In altri termini, l'*Otello* di Boito-Verdi è una traduzione e quindi un'interpretazione. Non sempre, certo, e non in ogni luogo: ad esempio, non lo è più quando Verdi-Boito 'rifanno' Iago. Lo Iago di Boito

e Verdi perde la vera qualità dello Iago shakespeariano: quel suo essere null'altro se non lo specchio assorbente e riflettente dell'altrui *will* (desiderio-volontà) e del conflitto tra gli altrui *wills*, gioco specifico della lingua shakespeariana, è destinato a restare un intraducibile assoluto. È pur vero che Boito coglie, nella drammaturgia di Shakespeare, quello snodo cruciale del dialogo tra Otello e Iago in cui il generale esclama: *By heaven, thou echo'st me*, (III, 3, 109) "Accidenti, sei la mia eco!", e così ce lo restituisce:

OTELLO
Di' il tuo pensiero, Jago.

IAGO
Vi confidaste a Cassio?

OTELLO
Spesso un mio dono o un cenno portava alla mia sposa.

IAGO
Dassenno?

OTELLO
Sì, dassenno. No 'l credi onesto?

IAGO
Onesto?

OTELLO
Che ascondi nel tuo core?

IAGO
Che ascondo in cor, signore?

OTELLO
"Che ascondo in cor, signore?" Pe 'l cielo, tu sei l'eco dei detti miei, nel chiostro
Dell'anima ricetti qualche terribil mostro.

Ciò che, invece, Boito traduce da Shakespeare per Verdi e Verdi traduce quindi in linguaggio musicale è l'enigma della coppia Otello-Desdemona e, specificamente, l'enigma dell'innamoramento che l'ha legata.

Sulla scena dell'*Otello* di Shakespeare non assistiamo alla storia di un amore: non vediamo nascere e maturare un amore. Constatiamo, piuttosto, la sua rapidissima, immediata e clamorosa rovina. Come quelle due volontà, di Desdemona e di Otello, si siano fatalmente intrecciate nell'innamoramento è cosa confinata da Shakespeare fuori scena. Mentre, in scena, esso vive soltanto nella dimensione del ricordo. Rammenteremo infatti noi tutti come, di fronte allo sconcerto generale di Venezia per quell'amore imprevedibile che finisce 'in causa' ovvero sotto processo, davanti al Senato della Serenissima riunito in consiglio di guerra, Otel-

lo racconti il modo in cui lui e Desdemona sono giunti ad amarsi. Il come dell'amore luccica – senza per questo illuminarsi o illuminare – dall'interno di una cornice memoriale che vela, che lascia intravedere, ma al contempo offusca: Desdemona s'è innamorata dell'aura di pericolo (*dangers*) che circonda la vita di Otello e Otello della pietà (*that she did piety them*) che Desdemona ha provato per quella sua vita di pericolo: almeno così narra lo stesso Otello.

> Her father loved me; oft invited me;/ Still question'd me the story of my life,/ From year to year, the battles, sieges, fortunes, That I have passed./ I ran it through, even from my boyish days,/ To the very moment that he bade me tell it;/ Wherein I spake of most disastrous chances,/ Of moving accidents by flood and field/ Of hair-breadth scapes i' the imminent deadly breach,/ Of being taken by the insolent foe/ And sold to slavery, of my redemption thence/ And portance in my travels' history:/ Wherein of antres vast and deserts idle,/ Rough quarries, rocks and hills whose heads touch heaven/ It was my hint to speak, – such was the process;/ And of the Cannibals that each other eat,/ The Anthropophagi and men whose heads/ Do grow beneath their shoulders. This to hear/ Would Desdemona seriously incline:/ But still the house-affairs would draw her thence:/ Which ever as she could with haste dispatch,/ She'd come again, and with a greedy ear/ Devour up my discourse: which I observing,/ Took once a pliant hour, and found good means/ To draw from her a prayer of earnest heart/ That I would all my pilgrimage dilate,/ Whereof by parcels she had something heard,/ But not intentively: I did consent,/ And often did beguile her of her tears,/ When I did speak of some distressful stroke/ That my youth suffer'd. My story being done,/ She gave me for my pains a world of sighs:/ She swore, in faith, twas strange, 'twas passing strange,/ 'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful:/ She wish'd she had not heard it, yet she wish'd/ That heaven had made her such a man: she thank'd me,/ And bade me, if I had a friend that loved her,/ I should but teach him how to tell my story./ And that would woo her. Upon this hint I spake:/ She loved me for the dangers I had pass'd,/ And I loved her that she did pity them./ This only is the witchcraft I have used (I, 3, 127-168).

> Suo padre mi amava. Mi invitava spesso. E mi chiedeva sempre la storia della mia vita, di anno in anno, le battaglie, gli assedi, le avventure che avevo vissuto. E io raccontavo, dai miei giorni di ragazzo fin a quando mi chiedeva di raccontare: parlavo allora dei casi più disastrosi, delle più emozionanti avventure per mare e per terra, di ritirate per un capello appena prima di una breccia mortale, di quando caddi nelle mani del nemico insolente e fui venduto come schiavo e del mio riscatto e di come vissi le mie travagliate vicende. Parlai di vasti antri e desolati deserti, di grotte pietrose, di rocce e montagne la cui cima tocca il cielo – era la mia occasione di parlare e così condussi il racconto. E poi dei cannibali che si divorano l'un l'altro e degli antropofagi e di quegli uomini cui cresce la testa dietro le spalle. Desdemona era tutta intenta ad ascoltare il racconto: ma le faccende di casa la distoglievano. Eppure, non appena le aveva sbrigate, tornava e con orecchi avidi divorava il mio racconto. Lo notai e allora colsi il momento favorevole per strapparle l'appassionata preghiera di narrarle tutto il mio pellegrinaggio, di cui aveva ascoltato frammenti, ma non l'intero: e io acconsentii. Le strappai spesso lacrime quando parlai di qualche colpo terribile che soffrii nella giovinezza. Finita la mia storia ricompensò le mie pene con un mondo di sospiri: e lei giurò che era strana, che era più che strana, che meritava pietà, più che pietà: avrebbe voluto non averla sentita, e tuttavia avrebbe voluto in nome del cielo essere lei quell'uomo; mi ringraziò e mi chiese, se un mio amico si fosse innamorato di lei, di insegnargli a raccontare la mia storia. Questo l'avrebbe conquistata. Colsi l'occasione e parlai: lei si innamorò

di me per i pericoli che io vissi e io mi innamorai di lei perché ne ebbe pietà. Questa è l'unica stregoneria cui ho fatto ricorso.

Proprio qui, su questo *récit* di Otello, Boito interviene, cogliendo come la reticenza shakespeariana sia strutturalmente giocata sulla rimembranza, la quale poi informa a sé anche la canzone del salice e il motivo del bacio. Decide, allora, Boito di costruire intorno al dispositivo del ricordo tutto il movimento della drammaturgia per musica. Ma in che modo?

Siamo certi che Boito leggeva il testo inglese – abbiamo gli esemplari boitiani dell'*Othello* di Shakespeare, con numerosi passi sottolineati, conservati alla Biblioteca Palatina di Parma. Sappiamo anche, però, che Boito leggeva soprattutto la traduzione francese dell'*Otello*, nell'edizione del 1860, uscita dalla mano di François-Victor Hugo (ne abbiamo la copia densamente sottolineata e annotata al Museo della Scala di Milano; mentre le altre due edizioni del 1868 e del 1871 si trovano alla Biblioteca Palatina di Parma). Dopodiché, Boito si riferiva anche alle traduzioni italiane, quella di Andrea Maffei soprattutto (del 1869), ma anche di Giulio Carcano e di Carlo Rusconi (tra gli anni '30 e gli anni '50) (Hepokoski 1987, 1988, 1990; Budden 1988; Pieri 1994; Arena 2006).
La situazione è, dunque, quella di un trilinguismo in cui spicca non la lingua di partenza, l'inglese, o d'arrivo, l'italiano, ma la lingua-*medium*, il francese. Dentro questo trilinguismo si muove, poi, la lingua poetica di Boito che è tutta giocata, come sappiamo, sulla sovversione dei codici tradizionali: al modo del poeta comico, Boito è un parodiatore che lavora di controcanto rispetto a tutte le regolarità della tradizione. L'*Otello* di Boito cresce, dunque, da un guazzabuglio linguistico, ma il guazzabuglio è funzionale allo scavo traduttivo e interpretativo della drammaturgia di Shakespeare.

Come sappiamo, Boito taglia tutto il primo atto veneziano dell'*Otello*: salva soltanto il racconto di Otello, rievocato sopra, e lo fonde, quindi, con la scena in cui i due sposi novelli si ritrovano a Cipro, dopo la tempesta che, in mare, li ha separati.
Ma dobbiamo prestare attenzione a un dettaglio: del I atto veneziano, Boito mantiene, oltre al racconto del Moro, un solo altro verso di Desdemona: *I saw Othello's visage in his mind*, che poi è l'unico, epigrafico accenno di Desdemona al proprio innamoramento per Otello – laddove, invece, questi si dilunga in un monologo narrativo di 42 versi, tra prolissità e enfasi, caratteristiche tipiche del modo di parlare d'Otello.

That I did love the Moor to live with him,/ My downright violence and storm of fortunes/ May trumpet to the world: my heart's subdued/ Even to the very quality of my lord:/ I saw Othello's visage in his mind,/ And to his honour and his valiant parts/ Did I my soul and fortunes consecrate. (I, III, 245-252).

Che io abbia amato il Moro per vivere con lui, lo annunciano al mondo con squilli di tromba la mia aperta ribellione e la tempesta di casi e coincidenze in cui mi sono trovata. Il mio cuore è sottomesso alla natura del mio signore: ho visto il volto di Otello nella sua anima. E ho consacrato al suo onore e alle sue splendide doti la mia anima e le mie fortune.

Il nuovo montaggio di Boito è molto interessante: il racconto di Otello del primo atto viene dialogizzato tra Otello e Desdemona e quindi fuso con la scena del ricongiungimento a Cipro nel secondo atto, sicché la rimembranza diventa azione drammatica sotto i nostri occhi. In altri termini: Otello e Desdemona si rammentano a vicenda il "come" del loro innamoramento. Ma il vero motore di tutto questo movimento è Desdemona: è lei a suscitare la ricordanza, perché a lei Boito attribuisce le battute che in Shakespeare appartengono al generale. Riporto qui di seguito il testo di Boito e, in interlinea, i versi shakespeariani cui quelli di Boito si ispirano:

DESDEMONA

Mio superbo guerrier!

OTHELLO (to Desdemona): Oh, My fair warrior! (II, 1, 176)

quanti tormenti,
quanti mesti sospiri e quanta speme

OTHELLO: She gave me for may pains a world of sighs/… 'Twas pitiful, 'Twas wondrous pitiful (I, 3, 159-160)

ci condusse ai soavi abbracciamenti!
Oh! Com'è dolce il mormorare insieme:
te ne rammenti!

3. Il *Tagtraum* di Desdemona: l'angelo ribelle e il dio geloso

"Te ne rammenti", dice, dunque, Desdemona. Ma si noti anche il verso: "Oh, Com'è dolce il mormorare insieme". Sembra una mera invenzione di Boito – non c'è in nessun modo, questa frase, in Shakespeare. Eppure, forse, non si tratta d'invenzione. Si tratta piuttosto di allusione. L'idea mi è nata, dopo molto tempo che il verso mi risuonava nell'orecchio, quando ho ricordato il peccato paolino della mormorazione.
"Non mormorate tra di voi", dice Cristo ai Giudei (G*iovanni*, 6). Ma soprattutto importa il passo paolino della I *Lettera ai Corinzi*:

> Non abbandoniamoci alla fornicazione, come vi si abbandonarono alcuni di essi [i padri] e ne caddero in un solo giorno ventitremila. Non mettiamo alla prova il Signore, come fecero alcuni di essi, e caddero vittime dei serpenti. Non mormorate, come mormorarono alcuni di essi, e caddero vittime dello sterminatore (10, 8-10).
>
> μηδὲ πορνεύωμεν, καθώς τινες αὐτῶν ἐπόρνευσαν, καὶ ἔπεσαν μιᾷ ἡμέρᾳ εἴκοσι τρεῖς χιλιάδες. μηδὲ ἐκπειράζωμεν τὸν Χριστόν, καθώς τινες αὐτῶν ἐπείρασαν, καὶ ὑπὸ τῶν ὄφεων ἀπώλλυντο. μηδὲ γογγύζετε, καθάπερ τινὲς αὐτῶν ἐγόγγυσαν, καὶ ἀπώλοντο ὑπὸ τοῦ ὀλοθρευτοῦ.



Otello nel Cortile di Palazzo Ducale a Venezia, luglio 2013; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino, direttore Myung-Whun Chun; orchestra e coro del Teatro La Fenice. Nella fotografia: Gregory Kunde, Otello; Carmela Remigio, Desdemona. Fotografia di Michele Crosera.

μηδὲ πορνεύωμεν, “non abbandoniamoci alla fornicazione”, μηδὲ γογγύζετε “non mormorate”: fornicazione e mormorazione (contro dio) sono strettamente legate nell’ammonimento di Paolo. Memoria boitiana di ascolti liturgici? O di precise letture liturgiche (Boito è pur sempre autore del *Mefistofele*)? Certo, non dobbiamo confondere: nell’*Otello* si tratta di mormorazione amorosa, non empia… Eppure, Desdemona ha commesso – come liberamente e coraggiosamente ella stessa confessa – un eclatante gesto di violenza e di ribellione (*my downright violence and storm of fortunes may trumpet to the world*) (Fusini 2005). Eppure,

Desdemona chiama Otello il suo *Lord*, il suo Signore; per poi dire, ad Emilia, che non ha più *Lord*, quando intuisce che lui ha in serbo qualcosa di tremendo (IV, 2, 99-102); e quindi morire esclamando tre volte: *O Lord, Lord, Lord!* (V, 2, 86). Shakespeare gioca, soprattutto nel IV atto, sulla sovrapposizione tra signore-marito (*lord*) e signore-dio (*Lord*)… un signore-dio terribile, come il dio geloso veterotestamentario. C'è una filigrana metafisica nel testo shakespeariano: una metafisica nera, intendo, la metafisica tutta solo umana dell'errore, la metafisica disperata dell'abbaglio fatale: *we must think men are not gods* (III, 4, 144), dice ancora Desdemona a se stessa come a rimproverarsi qualcosa per il suo amore assoluto verso Otello, dopo la prima scena di gelosia. Certo, se Otello è il dio Desdemona… non è 'eresia'? non è folle tutto ciò? non è, come diceva Brabanzio, *preposterous*? Ah, come è dolce il mormorare insieme: potrebbe essere questa la frase di un 'angelo ribelle'?

Desdemona, l'Angelo, il *Daimon*: perché Desdemona porta questa parola nel suo nome, daimon, anzi, l'infelice *daimon – dysdaimon* (Vescovo 2023, p. 96). È tale 'infelicità' conseguenza della 'ribellione'? Nella traduzione di Boito, Desdemona, l'angelo infelice, insuffla in Otello il ricordo del desiderio e della mormorazione erotica, seducendo e seducendosi. Ripercorriamo il duetto (scena III dell'Atto I) e il suo gioco di echi con il testo shakespeariano:

DESDEMONA
Quando narravi l'esule tua vita
e i fieri eventi e i lunghi tuoi dolor,
ed io t'udia coll'anima rapita

OTHELLO And with a greedy ear/devour up my discourse (I, 3, 148-149)

in quei spaventi e coll'estasi in cor.

OTELLO
Pingea dell'armi il fremito, la pugna
e il vol gagliardo alla breccia mortal,

OTHELLO Of hair-breadth scapes i'th'imminent deadly breach (I, 3, 13)

L'assalto, orribil edera, coll'ugna
al baluardo e il sibilante stral.

DESDEMONA
Poi mi guidavi ai fulgidi deserti,
all'arse arene, al tuo materno suol;
narravi allor gli spasimi sofferti
e le catene e dello schiavo il duol.

OTHELLO And sold to slavery… /Where in of antres vast and deserts idle (I, 3, 137-138)

OTELLO
Ingentilia di lagrime la storia
il tuo bel viso e il labbro di sospir;

OTHELLO And often did beguile her of her tears (I, 3, 155)

scendean sulle mie tenebre la gloria,
il paradiso e gli astri a benedir.

DESDEMONA
Ed io vedea fra le tue tempie oscure
splender del genio l'eterea beltà.

DESDEMONA I saw Othello's visage in his mind/ And to his honours and his valiant parts/
Did I my soul and fortunes consacrate (I, 3, 249-251)

Dopo la rievocazione delle avventure di Otello sollecitata da Desdemona e ripartita, quasi a responsorio, tra i due sposi, giunge, nella riformulazione di Boito, quella frase di cui prima parlavamo: Ed io vedea tra le tue tempie oscure splender del genio l'eterea beltà, ovvero, nel dettato shakespeariano, *I saw his visage in his mind*. Come arriva Boito a questa traduzione e perché? Che senso ha? Ora, l'affermazione di Desdemona *I saw his visage in his mind* è fulmineamente efficace… ma è trasparente? Che vuol dire "Vedevo/Vidi il suo viso nella sua… mente? Anima? Spirito?" ("spirito", traduce, ad esempio, Agostino Lombardo; mentre Alessandro Serpieri opta per "animo"). François-Victor Hugo rende: *C'est dans le génie d'Othello que j'ai vu son visage*. *Mind*, in francese, può dirsi in due modi: *esprit* o *génie*. Hugo sceglie *génie*, perché *génie*, mantenendo le sue ascendenze magico-soprannaturali, designa il *talent naturel* della persona. E Boito, proprio attraverso il francese, sceglie genio, che è parola perfettamente suggestiva: "e io vedea tra le tue tempie oscure scender del genio l'eterea beltà", evitando sia il termine "anima", sia il termine "cuore", adottati da Giulio Carcano (Vidi nell'alma sua d'Otello il viso), da Carlo Rusconi (Guardando Otello non veggo che la sua anima) e da Andrea Maffei (Mirai nel suo volto il suo core). Ma scompare, nella ricreazione boitiana, il termine "viso", che è sostituito da "tempie oscure", un''oscura fronte', per così dire, 'un oscuro luogo', 'uno spazio d'ombra' nel quale si manifesta un' "eterea beltà", qualcosa di magico, di splendente, di superno: non si tratta di una sorta d'allucinazione? L'innamoramento di Desdemona per Otello è dunque delirio ad occhi aperti, *Tagtraum*? Non vi è dubbio che Boito con la sua ricreazione dell'originale shakespeariano abbia voluto enfatizzare il carattere epifanico della visione di Desdemona: non si è trattato di una percezione sensoriale, né tantomeno di un atto intellettuale e volontario, quel *free will* che Desdemona stessa sembra rivendicare, ma di un'esperienza fantasmatica.

Vorrei che ci soffermassimo, a questo proposito, su un punto ulteriore. *I saw his visage in his mind* è, retoricamente, un *hysteron proteron*; il che fa pensare a quanto dice Brabanzio: l'attrazione di Desdemona per Otello è *pre-posterous*, cioè, alla lettera, effetto di un assurda inversione del prima col poi o del diritto col rovescio. *Visage* (che voglia dire "viso" o più



Otello al Teatro La Fenice di Venezia, novembre 2012; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino, direttore Myung-Whun Chun; orchestra e coro del Teatro La Fenice. Nella fotografia: Gregory Kunde, Otello; Leah Crocetto, Desdemona, nel duetto "Già nella notte fonda". Fotografia di Michele Crosera.

estensivamente "aspetto") è cosa esteriore, che si percepisce con gli occhi, mentre *mind* è cosa interiore e invisibile. Nel miraggio in cui Desdemona è caduta, per effetto di un *hysteron proteron*, l'interiore contiene l'esteriore: la "mente" contiene "il viso/l'aspetto". L'esterno è risucchiato nell'interno. E una simile inversione rievoca il meccanismo del sogno, che è *par excellence* – ci insegna Freud – il luogo del desiderio: nel sogno la mente e la coscienza si ritirano dal mondo e lo riproiettano trasformato per effetto della rielaborazione involontaria. Rimembranza, allucinazione, sogno: non sto dicendo che l'allucinazione, il sogno e la rimembranza non sono 'verità'. Allucinazioni e sogni sono avvenimenti veridici proprio perché costituiscono fenomeni psichici – come l'immemoriale tradizione magica, così presente nell'*Otello*, ci avverte ben prima della psicoanalisi. Ma allora che cosa ha "visto" Desdemona? Che "genio" luminoso ha scorto splendere tra quelle "tempie oscure"? Che "luce" era? Di che "bellezza" si trattava? Desdemona si è innamorata del proprio fantasma interiore: il fantasma dell'oggetto del desiderio ha allungato su di lei la sua ombra. Come direbbe il Freud di *Melancolia e lutto*: "l'ombra dell'oggetto è caduta sul soggetto" (Freud [1917] 1976).

4. Otello: il lutto, la gelosia, l'odio e il bene perduto

E Otello? Nel duetto della rimembranza, Otello non ha una parte attiva. Risponde alle sollecitazioni di Desdemona e, come a comando, gioca il ruolo del ruvido guerriero: "pingea dell'armi il fremito… l'assalto, orribil edera…" Rammenta poi le lacrime e i sospiri di Desdemona ("in-

gentilia di lacrime la storia il tuo bel viso e il labbro di sospir" – *a world of sigh*s…), che lei stessa ha già rievocato subito prima; ma, soprattutto, in questo duetto, così strategicamente collocato all'avvio dell'azione drammatica, Otello concentra su di sé, fin da subito e al contempo, l'intera energia libidica e tutta la volontà di morte che spirano nel seguito della tragedia. Il che è perfettamente rispettoso del dettato shakespeariano: nel dialogo con Desdemona a Cipro del secondo atto, Otello si lascia andare a fantasie di morte che Boito, invece, senza por tempo in mezzo, anticipa al principio del dramma: l'Otello di Boito è un Otello da subito fragile e sensualissimo, paventante la perdita del bene libidico (la gioia – *joy*), materiale e fantasmatico, rappresentato per lui da Desdemona – meglio la morte piuttosto che smarrire quel bene o anche soltanto non goderne più, l'attimo seguente, con la stessa intensità dell'attimo precedente:

OTELLO
Venga la morte! e mi colga nell'estasi
di quest'amplesso
il momento supremo!

OTHELLO If it were now to die,/'twere now to be most happy (II, 1, 183-184)

Tale è il gaudio dell'anima che temo,
temo che più non mi sarà concesso
quest'attimo divino
nell'ignoto avvenir del mio destino.
Ah! la gioia m'inonda
sì fieramente… che ansante mi giacio…
Un bacio…

OTHELLO I cannot speak enough to this content/ It stops me here; it is too much of joy./ (They kiss) And this, and this the greatest discords be/ That e'er our hearts shall make (II, 1, 190-192).

A Otello non importa più ormai della vita in sé, non gli importa più ormai di consumare i giorni vivendo: più della vita, gli preme di quella donna, di quella fanciulla che ha avuto compassione di lui e, attraverso la compassione, di lui si è innamorata. Desdemona è quella gioia che mi fa vivo – dice Otello della sua sposa nella celebre aria "Dio mi potevi scagliar tutti i mali" dell'atto III. Perdere lei significa perdere la vita. E si coglie proprio in questo specifico punto l'innesco della gelosia. Nella sua *Etica* (Prop. 35, schol.), Spinoza scriveva: "*Hoc odium erga rem amatam invidiae junctum zelotypia vocatur*", "Questo odio, congiunto all'invidia, contro l'oggetto amato è chiamato gelosia". Melanie Klein ci rivelerà poi che la prima radice della gelosia e dell'invidia è l'odio che si prova nei confronti dell'oggetto amato per il fatto che si ha paura di perderlo (Klein [1957] 2012; [1940] 1978). La paura diventa cieca aggressività distruttiva (Serpieri 1980; Beltrametti 2021).

Ecco la coppia, dunque: un angelo sedotto dal suo stesso oscuro fantasma e la *materia peccans* d'un uomo che vive la vita "al di là del principio di piacere", nella nostalgia della morte, perché in Otello opera profondamente, e più potentemente di ogni altro desiderio, la pulsione a ritornare cosa inanimata e inerte, quello stato 'paradisiaco' in cui, non essendoci più energia, non c'è più movimento e, dunque, né godimento, né dolore (Freud [1920] 1977). Per Otello, Desdemona è il pericoloso richiamo alla vita che riscatena l'angoscia della perdita. E giungiamo così alla formula che racchiude l'amore di Otello e Desdemona – se mai possiamo chiamarlo amore: "e tu m'amavi per le mie sventure e io t'amavo per la tua pietà". Notiamo il "per" che corrisponde all'inglese *for* e *that*. Otello – giacché è lui a pronunciare quella formula – ci vuol fornire una *causa*, *cause* – parola fatale, già lo ricordavamo, nella drammaturgia di Shakespeare, fino al culmine del monologo che precede l'uxoricidio: *it is the cause, it is the cause*; una causa che contiene il perché e il come dell'innamoramento. Ma tale "causa" resta molto misteriosa: dietro quella "pietà" e quei "pericoli", quelle "sventure" (*dangers*), si cela un movimento dell'emozione e della mente destinato a rimanere sostanzialmente indeterminato, enigmatico, perché del tutto sottratto alla coscienza. Certo, una cosa è evidente: la propulsione dell'amore sta soprattutto in Desdemona, perché sue sono tanto l'attrazione per il pericolo – o per la paura, *fear* diceva Brabanzio – quanto l'appassionata pietà. E altrettanto risulta evidente, a ben pensare, che le 'nozze' tra "pietà" e "paura", tra *eleos* e *phobos* direbbe il greco, costituiscono la formula perfettamente aristotelica della tragedia (*Poetica*, 1452a1-5) (Beltrametti 2022): potremmo affermare che quello tra Desdemona e Otello è amore tragico per definizione e già nell'atto stesso della sua nascita perché è contenuto profeticamente nel gioco della lingua. Shakespeare, come Boito (e forse Boito anche più nitidamente di Shakespeare), avevano senz'altro nell'orecchio la celebre definizione di Aristotele. E se Desdemona corre tra le braccia della paura perché è attratta dall' "al di là del principio di piacere", la cifra più tipica di Otello è la disperazione, il vivere senza "una causa" che non sia il desiderio di tornare all'inerzia della morte – d'altra parte, non vive forse Otello per uccidere? Non vive che uccidendo?

Vive, la volontà di morte, a sua volta, tutta nel motivo del bacio: in inglese to kiss to kill funziona, come automaticamente, nella phone, nel significante, quasi fosse un semplice venire a galla delle cose dalle parole (e come non ricordare, per altro verso, il küsse-bisse, "baciare-sbranare", che affiora sulle labbra della *Pentesilea* di Von Kleist?): *I kissed thee, ere I killed thee: no way but this, killing myself, to die upon a kiss* (V, 2, 354-355). Quanto era già in principio si rivela alla fine, con un tempismo fatale: bastava risvegliare gli equivoci della lingua e lasciarli agire (un po' al modo di Iago, a dire il vero…). In italiano ciò non è possibile. Intendo: Boito, che comprende a fondo il *wordplay*, traduce, nella celeberrima aria finale "Niun mi tema", pressoché letteralmente: pria d'ucciderti, sposa, ti baciai. Or morendo… un bacio". Ma sa, Boito, che non può più avvenire nella lettera della lingua italiana il 'vero' atto del tradurre: in un caso come quello di *to kiss to kill*, dove la lingua si fa pura *phone*, puro suono, e poi musica – perché la *phone*, al pari della musica, è movimento del pensiero oltre la parola – solo alla musica si può rinviare il compito del transfert linguistico; alla musica di Verdi che in-

tona un motivo ritornante, un *leitmotiv*, il *leitmotiv* del bacio, in cui *to kiss-to kill*, echeggiando l'uno nell'altra come in assonanza, "mormorano", tragicamente, insieme. Ah, com'è dolce il mormorare insieme: chissà se Boito, trascegliendo questa parola, mormorare, parola ecoica e onomatopeica, voleva ricreare per l'orecchio italiano, senza troppo esporlo, il vertiginoso pun sul nome del Moro, Moor, che percorre l'intera tragedia shakespeariana: *Moor, more, amo(u)r, mors, morus, sycamore* (Parker 2002). Mormorare d'amore e morire...

Riferimenti bibliografici

Edizioni di riferimento

W. Shakespeare, *Othello*, ed. by M. Neil, The Oxford Shakespeare, Oxford 2006.

Otello, Dramma lirico in quattro atti, Versi di Arrigo Boito, Musica di Giuseppe Verdi, Ricordi, Milano, 1887.

Traduzioni

Otello, in *Teatro completo di Shakespeare*, tradotto dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi, Padova, Minerva, 1838, tomo I, pp. 119-156.

Otello, *Il Moro di Venezia*, tragedia di Guglielmo Shakespeare, traduzione di Giulio Carcano, Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, 1852.

La tragédie d'Othello, *le More de Venise*, Traduction par François-Victor Hugo, in *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Pagnerre, 1868, tome 5, pp. 237-397.

Otello e la Tempesta di Guglielmo Shakspeare. *Arminio e Dorotea* di Wolfango Goethe, Traduzioni di Andrea Maffei, Firenze, LeMonnier, 1869.

W. Shakespeare, *Otello*, tr. it. di A. Lombardo, Milano, 1996.

W. Shakespeare, *Otello*, tr. it. di A. Serpieri, a c. di S. Bassi, Venezia, 2009.

Saggi

Aragona 2006
L. Aragona, *Shakespeare-Boito-Verdi: Otello*, in *L'opera prima dell'opera*. *Fonti, libretti, intertestualità*, a c. di A. Grilli, Pisa 2006, 91-110.

Beltrametti 2021
A. Beltrametti, *La più intelligente e la più stolta delle emozion*i: la paura. *Paure antiche e nuove paure*, Pistoia 2021.

Beltrametti 2022
A. Beltrametti, *Il piacere proprio della tragedia: in quale rapporto sta con il piacere proprio delle recite rapsodiche? Emozioni, tecniche e intenzioni: un'impasse aristotelica*, in *Filosofia, storia, immaginario mitologico. Nuovi approcci/Philosophie, histoire, imaginaire mythologique. Nouvelles approche*s, E. Berardi, M. P. Castiglioni, M.-L. Desclos, P. Dolcetti (a c. di), Alessandria 2022, 57-73.

Budden [1978] 1986
J. Budden, *Le opere di Verdi*, vol. 3, *Da Don Carlos a Falstaff*, Torino [1978] 1986.

Coronato 2017
R. Coronato, *Sublime shakespeariano e sublimazione freudiana nell'Otello di Verdi-Boito*, in "SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo", I (2017), 305-325.

Degrada 1979
F. Degrada,'*Otello': da Boito a Verdi,* in Id. *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole 1979, 155-166.

Freud [1917] 1976
S. Freud, *Lutto e melanconia* (1917), in *Opere* di Sigmund Freud, vol. 8, tr. it., Torino [1917] 1976, 102-118.

Freud [1920] 1977
S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in *Opere* di Sigmund Freud, vol. 9, *L'Io e l'Es e altri scritti*. 1917-1923, tr. it., Torino [1920] 1977, 187-249.

Fusini 2005
N. Fusini, *Donne fatali*, Roma 2005.

Fusini 2010
N. Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni in Shakespeare*, Milano 2010.

Fusini 2021
N. Fusini, *Maestre d'amore. Giulietta, Ofelia, Desdemona e le altre*, Torino 2021.

Hepokoski 1987
J. Hepokoski, *Giuseppe Verdi. 'Otello'*, Cambridge 1987.

Hepokoski 1988
J. Hepokoski, Boito and F.-V. Hugo's *"Magnificent Translation": A Study in the Genesis of the Otello Libretto*, in A. Groos e R. Parker, ed. by, *Reading Opera*, Princeton, 1988, 34-59.

Hepokoski-Viale Ferrero1990
J. Hepokoski, M. Viale Ferrero (a c. di), *Otello di Giuseppe Verdi*, Milano 1990.

Klein [1957] 2012
M. Klein, *Invidia e gratitudine*, tr. it., Firenze 2012.

Klein [1940] 1978
M. Klein, *Il lutto e la sua connessione con gli stati maniaco-depressivi*, in *Scritti* 1921-1958, tr. it., Torino [1957] 2012.

Parker 2002
P. Parker, *What's in a name and more*, in "Revista de la Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses", 11 (2002), 101-150.

Pieri 1994
M. Pieri, *Le faville dell'opera. Boito traduce Shakespeare,* in *Arrigo Boito, Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito*, a c. di G. Morelli, Firenze, 1994, 145-211.

Serpieri 1980
A. Serpieri, *L'eros negato. Psicoanalisi di una proiezione distruttiva*, Roma 1980.

Steiner 1975
G. Steiner, *After Babel*, Oxford 1975.

Vescovo 2023
P. Vescovo, *"Nei decreti di Venezia": legge tragica e giurisprudenza comica in Shakespeare*, Venezia 2023.

English abstract

This "inter artes" analysis explores the most controversial points of the translation process from Shakespeare's *Othello* to Boito-Verdi's *Otello*. In particular, I focus my attention on the rendering of Desdemona's

famous line "I saw Othello's visage in his mind" with "ed io vedea tra le tue tempie oscure scender del genio l'eterea beltà", which presupposes a complex play of memories and cultural mediations. A further central problem is constituted by another verse sung by Verdi's Desdemona and not present in the Shakespearian text: "Ah, com'è dolce il mormorare insieme", a verse in which the entire sense of the Boito-Verdi translation is condensed. The overall thesis of the essay is that the Boito-Verdi translation helps to illuminate the hidden structure of Shakespeare's dramaturgy of *Othello*, namely how Othello and Desdemona fell in love.

keywords | Shakespeare; Giuseppe Verdi; Arrigo Boito; Othello; Desdemona; Translation.

The Naples Hypsipyle crater re-visited

Oliver Taplin

Substantial portions of Euripides' long and variegated tragedy *Hypsipyle* (put on soon after 412) were published in 1908 as *Oxyrhynchus Papyrus* 852 – enough to occupy some 60 pages in Richard Kannicht's monumental edition. Interpretation and appreciation have, however, been seriously inhibited by uncertainties about the placement of some fragments, and this scholarly tangle has been aggravated by the conventional system of numeration which makes citation absurdly cumbersome. Fortunately Martin Cropp has presented a continuous line numbering, and I gladly follow this (Cropp 2004).[1]



1 | The Hypsipyle crater, Apulian production, attributed to Darius Painter, 330 BC. Kept in the National Archaeological Museum of Naples, from Ruvo di Puglia (inv. n. 81934).

It emerges clearly enough from the papyrus that the prologue and the final scenes were about the reunion of Hypsipyle with her two long-lost sons. She is now a slave at Nemea (in the hills some 20 kms north of Argos), but had once been a princess on Lemnos, where she had borne the sons to Jason when the Argonauts cohabited with the women of the island. They are eventually recognised after participating in the first ever Nemean Games. The construction of Euripides' plot hinges on the simultaneous arrival at Nemea of the great expeditionary force of the "Seven" on their march between Argos and Thebes. The main body of the play between the scenes with the sons, some 1400 lines, told how Hypsipyle was caught up in the establishment of the Games in honour of Opheltes, the infant son of the priest of Zeus at Nemea and his wife Eurydike. Hypsipyle, who had been trafficked and sold by pirates, has become the child's nurse. When she shows the doomed warrior-seer Amphiaraos to the local spring, she put the baby down – with fatal consequences since there was a venomous snake which lurked there. Amphiaraos has to defend Hypsipyle from the child's bereaved mother who demands the nurse's death. He dissuades her by explaining what happened, dwelling on human mortality, and consoling her by undertaking to establish contests in her son's honour, re-naming him Archemoros ("Doom-beginner").

So *Hypsipyle* was a tragedy that combined two stories that both pre-existed Euripides. The institution of the Games, usually attributed to Adrastos, king of Argos and co-ordinator of the

Seven, probably went back to the epic *Thebais*, and is referred to as familiar in Simonides, Pindar, and most fully in Bacchylides 9. There were also much-told stories of how the women of Lemnos killed their husbands, and how they had children with the Argonauts, including Jason and Hypsipyles' son Euneos, named twice in the Iliad as ruler of Lemnos. There is no trace before Euripides, though, of Hypsipyle being separated from her son(s), nor of their being separated from their mother, nor of her exile, let alone being kidnapped by pirates. It is widely accepted that bringing Hypsipyle and her sons together at Nemea was a characteristic invention contrived by Euripides. And Martin Cropp has, in my opinion, argued that so thoroughly that it should be accepted as highly probable[2].

The convergence of the two stories is very clearly to be seen on the amazing vase in Naples (Taplin 2007, 211-214, n. 79 and 287, notes 131-140) [Fig. 1]. I am much indebted to the editorial team of *engramma* for providing far better photographs than the one in that book. This huge volute-crater, standing more than 1.4 meters high was pieced together from many broken sherds excavated at Ruvo di Puglia in 1834 (inv. n. 81934); it has been attributed to the prolific Darius Painter, and dated to the 330s. The main mythological composition is nearly all preserved, arranged on three levels with the identities of most of the figures inscribed. At the bottom is the mourning and funeral preparations for Archemoros. The middle level has young heroes: Euneos and Thoas (missing) on the left, Parthenopaios and Kapaneus, two of "the Seven", to the right. And the top level has (from left to right) a missing divinity, Dionysos, Zeus and Nemea. But, taking up the centre of both the middle and top levels, the composition foregrounds an unusual "double size" centrepiece of three humans who stand in a kind of portico: they are identified as Hypsipyle, Eurydike, Amphiaraos.

In *Pots & Plays* I said merely "This is not 'simply the story', but Euripides' dramatisation of the story" (Taplin 2007, 213). I should have emphasised this more, because it is a standard trope of those who wish to divorce all representation of myth in the visual arts from any literary or dramatic telling that the artists have their own autonomous narratives, their own means of telling "the story". But this is a specific story, one created by Euripides in the theatre, and it would not make much sense to a viewer who has no knowledge of the particular tragedy. Furthermore the centrality of the three figures would be inexplicable to someone who had no knowledge at all of the Euripides. Fortunately one of the best preserved passages of the papyrus covers much of this very episode, which proves to be also the centrepiece of the play (lines 800-949 = fr. 757). Hypsipyle has been accused by Eurydike of deliberately killing her son, and she intends to have her put to death, rejecting the slave's eloquent plea in her defence. In desperation Hypsipyle calls out to Amphiaraos to come to defend her since he knows what actually happened to the baby. At the last minute, as she is about to be taken off to execution, he arrives and the three-party scene ensues, as on the vase [Fig. 2]. Hypsipyle waits in suspense; Eurydike has to reach her decision; Amphiaraos makes his great speech (lines 886-943). In the part fully preserved he tells of the snake and the child's death: and then, as the following line-beginnings show, his case included the child's new name, Archemoros, arrangements for his burial, and reference to contests and victory garlands at Nemea.



2 | The Hypsipyle crater, detail: Hypsipyle, Eurydice and Amphiaraus.

While I should have given more emphasis in *Pots & Plays* to the centrality of this scene on both the vase and in Euripides' play, there are two further points that I overlooked, one an absence, the other a presence. First, Adrastus. In all the standard versions of the myth he is the central figure, the leader of the whole expedition and founder of the Games, so it is significant that, while there are the two token representatives of the Seven on the Naples crater, there is no Adrastus. There is no reason to think that he appeared on stage; his name does crop up three times in the papyrus text, but not with any direct involvement. When the chorus first enter they excitedly tell their friend Hypsipyle of the glamourous army that has arrived, naming Adrastos as the one who has summoned the force. Secondly in a scrap of choral ode they recall the famous story of how both Tydeus and Polyneikes turned up as exiles in Argos, fitting an oracle that Adrastos should marry his daughters to two animals that fight. Thirdly when Amphiaraos is explaining in his great speech to Eurydike that the child's new name is to be Archemoros, he foretells that the leaders of the Seven shall die at Thebes, with the exception of Adrastus. So far as can be told, then, Adrastus is kept rather at the edge of Euripides' *Hypsipyle*, presumably because the key Argive here is not him but Amphiaraos. I suggest that his absence from



3 | The Hypsipyle crater, detail: Zeus and Nemea.

the Naples crater is a reflection of this particular telling of the myth (and, again, not just of "the story").

So the absence in both the painting and the tragedy is Adrastus: the presence is Nemea. She is personified as a sitting nymph in conversation with Zeus at the top right-hand side, and her name is inscribed [Fig. 3]. While there may (or may not) be many unnamed figures representing localities in Greek vase-paintings, those that are specifically named are few and far between. In such cases the painter probably thought the inscribed name had some significance for the viewer. Since any viewer who knew anything of Opheltes/Archemoros will have known that the location was Nemea, why emphasise this? In *Hypsipyle* Nemea must have been introduced as the setting in the prologue, and probably in Hypsipyle's initial dialogue with her sons as well, but, whatever was already said there, it is notable how much attention is paid to the topography of Nemea in the surviving fragments.

It is clearly brought out that this tragedy is not set in a city but close by an isolated temple of Zeus in open countryside; also that the background building is not a royal palace but the house of the priest of this temple. When the chorus first arrive they report that the huge Argi-



4 | The Hypsipyle crater, detail: main scene distributed over three registers.

ve army has arrived at the "Nemean meadow" (*leimōn*, implying grassy grazing fields). Then, most importantly, the setting is "mapped" with unusual detail in the following scene when Amphiaraos arrives, namely lines ~ 319-346 = fr. 752h, 10-37. When the chorus first see him approaching they call on Zeus, "god of this grove of Nemea" (and it is called "the grove of Nemea" again later in the play). On entry he complains about how unpleasant it is to travel through empty, sparcely-inhabited countryside without a clear sense of direction. He says how, in such a situation himself, he was glad to see "this house in the meadow sacred to Zeus in Nemean country". He then asks Hypsipyle, "who is this sheep-rearing farmhouse in the territory of Phleious held to belong to?". She replies that it is the fortunate home of Lykourgos, the man selected from the whole area of Asopia to be the priest of the local cult of Zeus. Phleious was the city nearest west from Nemea, and the area was named from the river Asopus that flowed through it. Amphiaraos then asks where he can find pure running water for libations because the army has churned up the watery patches of ground. She will in due course guide him to the spring where the fatal snake will kill the baby in her care. This whole passage conveys an unusual interest in the detailed lie of the land with an almost cartographic localisation. Euripides also takes trouble to portray Nemea as it was before it became a celebrated cult-site with the fine buildings that it had in his day. It is imagined as an isolated grove and temple in a marshy meadow.

Nemea is given a place on the Naples crater, I suggest, because Nemea is given significant attention in Euripides' play. The painting will have meant more to a viewer who knew the tragedy, possibly through reading but much more likely through having seen it in a theatre. I am not claiming that everyone who saw the vase would have appreciated this connection, especially not in Peucetian Ruvo. But it makes it plausible to suppose that the wealthy elite family who commissioned this expensive art-work knew the play; also that the artist knew and appreciated it [Fig. 4]. Far from it being the case that the actors who played in Magna Graecia and the ceramic artists who painted there operated in what has been called "parallel worlds", they worked with a kind of creative symbiosis.

Notes

[1] The definitive modern text is R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 5.2, Göttingen 2004, 736-797. This does, however, maintain the deterrent convention of numbering all tragic papyri by sticking to Nauck's 1889 numeration with the addition of small roman letters. For *Hypsipyle* this means the entire play is organised under fragments 752 to 759 followed by innumerable letters each with their own separate line-numbers. While it is not easy to devise an alternative, I hope that one day there will be a wholescale renumbering of all the tragic fragments. The continuous line-numbering is adopted by Cropp 2008, 250-321. This starts from the occasional marginal indications in the papyrus, and, where the calculations are approximate this is signalled by putting a *tilde* (~) before the line-number.

[2] This is in the valuable and user-friendly text with commentary in Cropp, 2004 169-258. A brief discussion of Euripidean innovation in the myth is to be found there on p. 177-8, with references to his fuller discussion in Csapo, Miller 2003, 129-145. Finally I should add that I am pleased to see another scholar, Chiara Lampugnani, who has recently found the Amphiaraos arrival scene especially interesting (Lampugnani 2019).

Bibliographical references

Csapo, Miller 2003
E. Csapo, M.C. Miller (edd.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*, Oxford 2003.

Cropp 2004
M. Cropp, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, C. Collard, M.J. Cropp and J. Gibert (edd.), vol. 2, Oxford 2004, 169-258.

Cropp 2008
M. Cropp, *Euripides VIII. Fragments: Oedipus–Chrysippus, Other Fragments*, C. Collard, M. Cropp (edd., trans.), Cambridge, MA and London 2008, 250-321.

Kannicht 2004
R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 5.2., Göttingen 2004.

Lampugnani 2019
C. Lampugnani, *Il primo episodio dell'Ipsipile di Euripide*, “Frammenti sulla scena (online)”, 2019, 102-123.

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

English abstract

An Apulian crater conserved in Naples depicts the myth of Hypsipyle which Euripides dramatizes in his homonymous tragedy. The Darius Painter chooses to represent the sacred precinct of Nemea with his personification: a nymph in conversation with Zeus. The painter gives great importance to Nemea following the same choices of the playwright who offers a detailed description of the locality in an almost cartographic way before it becomes a place of worship and venue for the Nemean games, celebrated in memory of Archemoros, son of Eurydice. Once again the theater and the art of potters seem to operate in creative symbiosis.

keywords | Hypsipyle; Euripides; Greek tragedy; Nemea; Apulian pottery.

Una “festa” in gemma di Antonio Berini (?) al Civico Museo d’Antichità Winckelmann di Trieste

Gabriella Tassinari



1 | Antonio Berini (?). Corteo bacchico. Ubicazione ignota. Calco. Trieste, Civico Museo d’Antichità J.J. Winckelmann. © Civico Museo d’Antichità J.J. Winckelmann, Trieste. Foto cortesia del Museo.

Nella cospicua collezione di più di 100 impronte di intagli e cammei del celebre incisore Antonio Berini, custodita al Civico Museo d’Antichità J.J. Winckelmann di Trieste, attira l’attenzione il calco di un complesso corteo bacchico. Esso si rivela significativo e stimolante sia per illustrare e meglio definire la fisionomia di un artista sia per indagare sui modelli glittici e riflettere sulle relative modalità di diffusione, ricezione, interpretazione, adattamento, alterazione. Il calco ovale in gesso, di colore bianco-grigio-beige (altezza 2,1 cm, larghezza 2,6 cm, spessore 0.5 cm), delimitato da un bordo un po’ rilevato, raffigura un corteo bacchico [Fig. 1]. Sileno nudo, barbato, ebbro, con le gambe di profilo e il busto di tre/quarti, piegato all’indietro, siede a dorso di un asino bardato, con la testa bassa; appoggia un braccio sull’animale, solleva l’altro sopra la testa tenendo un ramo di vite con foglie e un grappolo. Nell’estrema destra, dietro di lui, un putto stante, nudo, col corpo di prospetto e il viso di profilo, alza lo sguardo e il braccio come per prendere il grappolo. Procedendo verso sinistra due menadi con il tirso: una in primo piano incedente, il viso di profilo, ben delineato, i capelli raccolti, il busto in parte nudo, in parte coperto da una veste panneggiata, nella mano alzata solleva una coppa traboccante di rami di vite con foglie e grappoli (?); sullo sfondo il viso di tre/quarti, parte del busto e del braccio dell’altra baccante. Segue un fauno di profilo, di cui si vede tutto il busto nudo, il volto con corna e barba, che suona il doppio flauto, mentre davanti a lui una figura femminile inginocchiata, accovacciata, coperta in parte da una veste, beve da una coppa tenuta in mano. Alla testa del corteo, un altro fauno nudo, dal viso e zampe caprine, di profilo stringe una baccante nuda che protende il braccio con un vaso. Sullo sfondo il viso di prospetto e il busto di un’altra baccante, coronata d’edera, con il braccio piegato, e solo il viso di profilo di una figura che suona (?). Linea di terreno.

Vediamo di inquadrare il calco nel suo contesto.
L’interesse rivestito dall’insieme triestino è notevole e molteplice. Esso è sostanzialmente

inedito; è stato menzionato (Tassinari 2005, 372, 374; Tassinari 2006, 32; Tassinari 2012, 333-334, n. IX/17), presentato, descrivendolo e analizzando le peculiarità; qualche impronta è stata pubblicata (Tassinari 2009; Tassinari 2006-2010; Tassinari 2021, 105-107, figg. 17, 20-21); quella in esame si individua in una vecchia fotografia d'insieme (Barberio 1916, 53).
I calchi sono sciolti, attualmente non incollati sul fondo, privi di spiegazioni; sul retro di ognuno è stato scritto un numero corrispondente ad una schedina manoscritta, dove sono segnate le dimensioni, la forma, la firma, se c'è; viene indicato se esistono altri esemplari; le spiegazioni sono brevi e piuttosto generiche; a volte si identifica il personaggio o la raffigurazione. Lo stato di conservazione è in generale buono. Quasi tutte le impronte fanno parte del legato a Trieste di Filippo Zamboni (Trieste, 1826-Vienna, 1910), letterato militante, prolifico, e misconosciuto, cosmopolita, sensibile ed ingenuo filantropo, acceso anticlericale, patriota, profugo a Vienna come insegnante di lettere italiane (Tassinari 2009, 83-86; Tassinari 2006-2010, 451-452, 454-456).
La collezione triestina si rivela un ausilio prezioso e insostituibile, un riferimento imprescindibile per studiare l'opera del Berini: ne è di gran lunga la più consistente documentazione; la maggior parte dei calchi, che verosimilmente risalgono agli anni milanesi dell'artista, sono l'unica testimonianza di opere perdute o disperse dell'incisore. Essa non si colloca in quel circuito commerciale della fabbricazione su vasta scala delle serie di calchi tratti dalle pietre incise, corredati da spiegazioni, serie decisive per illustrare e divulgare (e popolarizzare) le opere degli incisori. Infatti queste impronte furono donate dal Berini allo Zamboni – nell'ambito del loro rapporto di stretta familiarità –, che le serbò come 'reliquie'. Dunque, uno strumento di lavoro dell'artista, con impronte talvolta doppie, triple, quadruple e quelle di opere di altri incisori che godono grande reputazione, come Nathaniel Marchant, Filippo Rega e Teresa Talani.

Antonio Berini (Roma, 1770-Milano, 1861) (da ultimo, Tassinari 2017, 20; Tassinari 2018a, 80-82; Tassinari 2018b, 191; Tassinari 2021, 104-107, dove precedente bibliografia), allievo di Giovanni Pichler, il più celebre incisore della seconda metà del XVIII secolo, tra il 1802 e il 1804 lasciò Roma e si stabilì a Milano, forte polo di attrazione in epoca napoleonica. Elogiato come uno dei migliori artisti, con una lunga e intensa attività, Berini lavorò per committenti insigni, potenti. Determinante per la sua carriera un *patron* straordinario, quale il ricco conte lombardo Giovanni Battista Sommariva (1760-1826), che impiegò vari famosi incisori per riprodurre in pietra dura le opere delle sue splendide raccolte, in modo da non separarsene mai (da ultimo, Pirzio Biroli Stefanelli 2022, dove bibliografia precedente). L'eccezionale dattilioteca è andata sostanzialmente dispersa, e quindi anche gli intagli e i cammei eseguiti dal Berini, insieme alle opere poste in vendita nel 1839, in un'asta di cui rimane il catalogo; non vi è il tiaso dionisiaco del calco triestino.
Ovviamente numerosi soggetti trattati dal Berini si allineano con il repertorio degli incisori del periodo: motivi più o meno consueti e frequenti, apprezzati dal pubblico, come le iconografie legate al mondo antico. Un ramo consistente – e nettamente predominante nella raccolta zamboniana – della produzione del Berini è costituito da teste e busti di personaggi

storici (antichi o contemporanei), mitologici, pagani e religiosi, gli Uomini Illustri, e ritratti di contemporanei. Se difficilmente si identificano varie effigi, altre sono ritratti di personalità "impegnative", come i cammei e gli intagli con Napoleone (vari ritratti), l'imperatrice Giuseppina, il viceré Eugenio di Behauarnais solo o con la moglie Augusta-Amalia, l'imperatore Francesco I d'Austria, lo zar Nicola I, o illustri, come la contessa Confalonieri, Giuseppe Bossi, Vincenzo Monti, Bertel Thorvaldsen. Commissioni queste di particolare rilievo che dimostrano la bravura (e il successo) dell'artista nei ritratti, idealizzati o realistici, spesso suggestivi e splendidi.

Rispetto alla feconda produzione del Berini, sono pochi gli originali preservati e ancor meno gli editi. Sorte questa condivisa con altri incisori post-classici: la documentazione è prevalentemente affidata alle grandi raccolte ottocentesche di calchi, prodotte specialmente dalle manifatture romane. Attraverso cammei e intagli conservati, impronte, testimonianze scritte, si possono schematizzare le caratteristiche stilistiche dei lavori del Berini, in genere di qualità alta. Si ammira l'accurato trattamento della pietra, il sapiente utilizzo degli strati della pietra, la capacità di rendere i diversi passaggi di piano, di evidenziare le forme dei corpi e le pieghe delle vesti, l'esecuzione attenta alle capigliature e ai dettagli, lo stile corporeo, il modellato talvolta assai sporgente. Le dimensioni notevoli, la prominenza con solchi profondi, la ricerca dell'effetto coloristico, risentono di quel gusto del periodo per i grandi cammei a forte contrasto di colori e a rilievo molto alto.

Particolarmente interessante, piuttosto anomala e isolata la scena bacchica del calco in esame, nell'ambito di un repertorio, come quello del Berini, palesemente orientato verso busti e teste. Così l'indagine si fa più complessa e ricca di spunti, ponendo vari quesiti.
L'assenza di firma non consente un'attribuzione sicura; senza questo fondamentale strumento di identificazione possono sorgere dubbi di paternità. Infatti non solo molte delle opere del Berini sono firmate, ma la fisionomia della raccolta zamboniana, che contiene impronte di opere di altri incisori, inducono a grande cautela. Dunque affrontiamo un esame volto a cercare di ricostruire la temperie artistica e culturale in cui si colloca questo soggetto, e a gettare luce sulla gemma. Innanzi tutto non rimane traccia dell'opera – del tutto probabilmente un intaglio – e l'impronta relativa non figura in nessuna delle collezioni di calchi note: è dunque un *unicum*. Per inciso, ancora una volta è questa una conferma di come in numerosi casi ricorrere ai calchi rimanga l'unico modo possibile per studiare le opere degli incisori post-classici.
Analizziamo brevemente questa scena nell'ambito del repertorio glittico del periodo.

Tra i soggetti favoriti dagli incisori del XVIII-XIX secolo, spesso con gemme appariscenti, vi è la testa / busto di Baccante, con varianti, commistioni, libere rielaborazioni; meno frequente il busto di Dioniso / Bacco. Un tipo iconografico conosciuto e replicato in antico e nel XVIII-XIX secolo, perché ascritto al famoso incisore antico *Dioskurides*, sebbene non sia firmato, e disperso, è costituito da un bell'intaglio con Dioniso ebbro, incedente, con il tirso appoggiato alla spalla (Tassinari 2013, 72-74, fig. 39).
Invece non sono comuni le composizioni affollate di figure come nel calco triestino. Se ne offre

uno scarno elenco senza pretese di esaustività, premettendo che dall'universo così ricco e diversificato dei cortei bacchici si estrapola e si considera solo questo tipo di scena con Sileno ebbro sull'asino.

L'approccio qui scelto esime dall'entrare nel merito di un'analisi specifica riguardo al clima culturale e ideologico sotteso al folto *corpus* di gemme antiche, o presunte tali, con un ampio spettro di varianti iconografiche e stilistiche, raffiguranti il *thiasos* dionisiaco. Inoltre nei secoli quei significati, quei simbolismi, quei codici espressivi possono essersi ridotti o persi: in che misura il Berini e i suoi contemporanei erano consapevoli dei messaggi insiti (e trasmessi) nel soggetto glittico di Sileno ubriaco su di un asino? Richiamiamo solo che lo stato di ubriachezza di Sileno, satiro "anziano", frequente nel *kòmos* di Dioniso, riconduce al vino, alla musica, alla danza, al mondo festoso del simposio, ma anche a quel comportamento che oltrepassa il limite consentito. I satiri, esseri ibridi nell'anatomia, liminari tra l'uomo e l'animale, sono contraddistinti da energia, specie sessuale, inesauribile, esuberante, esagerata. Per soddisfare il loro implacabile appetito sessuale i satiri si uniscono a tutto ciò che vive, e perfino a ciò che è inanimato. L'asino è l'animale dionisiaco per eccellenza, il partner privilegiato dei satiri per la sua anatomia e lubricità, l'eccesso e l'indecenza. La vicinanza dei satiri agli asini testimonia una impudenza, una spudoratezza che non è dell'uomo libero, e dell'ideale classico: l'universo immaginario e selvaggio dei satiri gioca come un contro-modello. La glittica antica riflette il rilievo e la diffusione del culto dionisiaco, i profondi significati e valori iniziatici, grazie a sue componenti, quali l'energia vitalistica, l'edonismo, la natura irrazionale, l'egualitarismo (per uno sguardo sui satiri / sileni, e le figurazioni glittiche antiche, da ultimo Tassinari 2019, 85-86, dove bibliografia).

Ammirato, celebrato dai contemporanei, anche con scritti autorevoli, l'unico baccanale del quale abbiamo indicazioni tali da consentire una conoscenza precisa: l'intaglio di Giovanni Beltrami (1770-1854). In giacinto guarnaccino, realizzato nel 1832 per i fratelli Bartolomeo e Ferdinando Turina, di Casalbuttano (CR), facoltosi committenti e proprietari di varie gemme dell'artista, l'intaglio rappresenta Mercurio che consegna Bacco fanciullo alle Ninfe dell'antro Niseo, di Antonio Canova.

> Nè il Beltrami si stette contento al mostrarsi imitatore, sebben l'imitare di questo modo raggiunga il merito della creazione. Egli ha voluto mostrarsi anche inventore, ed al suggetto che tolse a Canova, ne ha posto sotto un altro al primo allusivo, ed è un Baccanale, composto di ventiquattro figurine così leggiadramente aggruppate in piccolissimo spazio, e così distinte di forme e di azione, che l'occhio ne comprende ad un tempo l'assieme e tutti i divisamenti (Colla 1833, 189-190).

E la parte descrittiva della scena tratta dal Canova nell'articolo dedicato a questo intaglio dal professore Colla viene riportata dallo stesso Beltrami, in un suo prezioso libricino manoscritto (inedito; Archivio di Stato di Cremona, Ms 352), destinato a Bartolomeo Turina (16 aprile 1834), dove l'artista analizza le opere da lui eseguite per il mecenate, specificando fonti iconografiche e letterarie, difficoltà di realizzazione, sottintendendo la propria abilità. Infatti il Beltrami conclude rimandando al resto dell'articolo, se si desidera conoscere le difficoltà su-

perate e i pregi dell'opera: meriti che all'incisore non compete affermare. Questo baccanale vanta l'onore di esser illustrato nel suddetto contributo, di una lettera altamente elogiativa, per l'originalità e "l'ardimento", del conte Leopoldo Cicognara, e viene esaltato dal biografo entusiasta per l'esattezza del disegno, i gruppi delle figure, la grazia delle mosse (Meneghelli 1839, 15). E il contributo del Colla e il baccanale vengono menzionati da Defendente Sacchi, critico d'arte, giornalista e narratore, pubblicando un manoscritto autobiografico, che il Beltrami gli aveva mandato (Sacchi 1834, 251).

Il fatto che il baccanale sia una composizione di invenzione del Beltrami acquista un particolare valore, poiché le iconografie inventate costituiscono di solito una percentuale minima nel repertorio di un incisore: possono dunque essere motivo di orgoglio.
Nel numero esiguo di originali rimasti, in confronto alla copiosissima produzione del Beltrami, non rientra l'intaglio in esame, documentato solo nelle raccolte di calchi (Pirzio Biroli Stefanelli 2012, 320-321, n. 514; Genovese 2016, 170-171, n. 12). Perciò non si può pienamente apprezzarne il livello artistico; comunque la maestria dell'incisore è evidente nel raffigurare un soggetto complicato, nel riuscire a incidere in piccolo spazio numerose figure minute – tra le quali alcune analoghe a quelle del Berini, come Sileno (più giovane) a cavallo dell'asino o il fauno e la baccante nudi e abbracciati –, rendendo con abilità e precisione anche i dettagli.
Unicamente da un'impronta nella collezione conservata al Museo Civico Ala Ponzone di Cremona, la più cospicua e preziosa di opere del Beltrami, priva di spiegazioni e essenzialmente inedita, è attestato un altro baccanale dell'artista. Dioniso fanciullo nudo, semisdraiato, alza una coppa nella quale una menade nuda versa del liquido; in secondo piano un fauno e una baccante nudi e abbracciati; ai loro lati un fauno che tocca la spalla del compagno e un altro fauno che suona; chiude la scena un putto con un cesto sulla testa.

Non sono assolutamente paragonabili alla messe di informazioni esaminate per il Beltrami le situazioni che riguardano gli altri incisori. Nemmeno nel caso felice dell'orefice, incisore di pietre dure e di medaglie, Louis Siriès (circa 1686 - 1762), che scrisse un catalogo dei suoi lavori (*Catalogue* 1757), però privo di immagini. Dunque Siriès realizzò varie opere con soggetti dionisiaci: Bacco, e baccanti (figure intere e teste), due trionfi di Bacco (*Catalogue* 1757, 16, n. IX, 31, n. XLV), del primo dei quali Siriès sottolinea che è degno di esser evidenziato, perché lo zaffiro orientale su cui è inciso è una pietra dura e "ingrata" da lavorare, e le più di cinquanta figure della scena sono piccolissime ma assai distinte, realizzate con esattezza. Infatti le opere del Siriès erano ammirate per le composizioni affollate di personaggi microscopici e per l'abilità di incidere pietre tanto difficili da esser spesso rifiutate dagli incisori, come il lapislazzuli (per gli elogi nei confronti di Siriès che ha superato gli inconvenienti del lapislazzuli, Tassinari 2022a, 148). Proprio in lapislazzuli di grande qualità, con una placca in oro applicata al di sotto, Siriès eseguì il trionfo di Sileno, circondato da una corona di viti con grappoli (*Catalogue* 1757, 46, n. II). Anche nell'altro trionfo di Sileno spicca l'abilità tecnica dell'incisore: un cammeo in onice di tre colori lavorato a forma di tazza. Nel primo strato è inciso il trionfo di Sileno accompagnato da baccanti e animali; negli altri strati due vigne cariche di uva partono dalla bocca di un mascherone e si estendono tutto intorno alla tazza per

riunirsi all'estremità opposta (*Catalogue* 1757, 34, n. VIII).
Nella collezione di migliaia di calchi e paste di vetro colorate dei famosi inglesi James e William Tassie, catalogata da Rudolf Erich Raspe, è presente il calco di una scena di processione con al centro Sileno in groppa all'asino, firmato da Siriès, del 1752, con le consuete piccole figure, che però non sembra corrispondere a nessuno dei suddetti trionfi di Sileno (Raspe 1791, 278, n. 4417).

Giovanni Antonio Santarelli (1758, 1759 o 1761-1826) illustre incisore, ceroplasta e medaglista, in un intaglio non rintracciato, apponendo la sua firma (Pirzio Biroli Stefanelli 2012, 129, n. 72), riproduce un altro intaglio inserito tra le opere del XVI secolo nella raccolta di calchi e matrici vitree dei Paoletti (Pirzio Biroli Stefanelli 2007, 321, n. 592). Questa scena presenta varie analogie con la nostra, quali Sileno a dorso dell'asino, la figura inginocchiata, maschile, che tiene una coppa in mano, figure stanti e incedenti, tra cui un fauno, con strumenti musicali e un tirso.

Un altro famoso incisore, Luigi Pichler (1773-1854), raffigura in un intaglio in sarda (51 mm), sotto le fronde di un albero, Sileno cavalcante ubriaco sull'asino, sorretto da un personaggio barbato, dal braccio alzato con un serto vegetale, accompagnato da altre figure: due satiri di cui si vede solo il busto, uno dei quali beve da una coppa nella mano e regge nell'altra una fiaccola, una baccante danzante con lira e tirso, e la consueta figura maschile inginocchiata, che versa liquido da un otre in una coppa tenuta in mano; nell'esergo brocca, tirso, *pedum*. L'intaglio è conservato al Metropolitan Museum di New York (inv. 20.80.1; https://www.metmuseum.org/art/collection/search/194606); è edita l'impronta (Lippold 1922, 183, tav. 112, 4) e nella relativa spiegazione della collezione Cades (libro 71, n. 745) viene data un'informazione basilare: copia di gemma antica.
Un intaglio in corniola (27 x 37 x 4,5 mm) con Sileno ubriaco sull'asino, satiri e baccanti con lire, flauti e timpani, firmato ΠΙΧΛΕΡ, e attribuito a Luigi Pichler, è conservato a Bucarest, al Gabinetto Numismatico dell'Accademia Rumena (Gramatopol 1974, 98, n. 787, tav. XXXVII). Però rimane il dubbio che sia un'opera del Pichler, come del resto già giustamente notato (Gasparri 1977, 33, nota 20).

Forse va inteso come un'allusione al conflitto tra amore carnale e virtuoso il gioiello realizzato da Nicola Morelli (1771-1838), inciso da entrambi i lati: da una parte un cammeo in corniola con Eros che guida un carro di leoni e dall'altra un intaglio con Cupido con tirso e strumento musicale, che conduce un asino su cui è Sileno che tiene nella mano alzata una coppa. La scena semplificata è chiaramente incentrata sul potere dell'amore (*Multum in parvo* 2019, 130-131, n. 73).
Anche sull'intaglio eseguito da Bartolomeo Paoletti (?) (1757-1834) il baccanale è ridotto a quattro figure: Sileno su un capro tirato da un satiro con *pedum*, una menade e un fauno che tiene un'anfora (Pirzio Biroli Stefanelli 2012, 318, n. 482).

Disperante, come sempre sottolineato e ripetuto, il preciso inquadramento cronologico nella glittica post-classica anonima, vastissima, articolata, pochissimo studiata ed edita, e persino

talvolta non identificata. Scarsissimi i punti di riferimento sicuri, vaghe le datazioni; disponiamo di rari consolidati presupposti per un'adeguata collocazione delle gemme; non sono delineati i confini tra la produzione dei secoli XVI-XVII e quella dei secoli seguenti. Eloquente esempio le gemme qui presentate: quando datate, esse vengono in genere inserite tra le opere del XVI secolo. E si osserva che questo tema, e dunque tale tipo di composizione, incontra particolare fortuna nella glittica rinascimentale. Ma si tratta quasi di un luogo comune, un'affermazione ricorrente, presupposta, ma non suffragata da criteri ben determinati. Ciò premesso non va escluso che molte (?) di queste gemme siano davvero da collocare nel XVI secolo. Senza dubbio la glittica antica predilige del *thiasos* dionisiaco immagini del dio, di satiri e menadi singole o con due personaggi e animali.

Paradigmatico esempio degli interrogativi irrisolti il famoso, bellissimo intaglio in diaspro sanguigno, dove è rappresentato Sileno ebbro di vino, sostenuto per le spalle e per le gambe da due satiri e un fanciullo, accompagnato da vari personaggi, tra cui Baccanti che suonano; sullo sfondo un alberello, in basso capra, maschera e anfora. Conservato a Parigi (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles), da una notevole collezione, quella di Pierre Antoine Rascas de Bagarris, antiquario e cimeliarca del re di Francia Enrico IV, diffuso nelle raccolte di calchi, gode di una fortuna dimostrata da intagli, disegni e placchette (Caylus s.d., tav. 161; Dolce 1772, 26, 02; Raspe 1791, 277, n. 4410; Chabouillet 1858, 323-324, n. 2338; Burns, Collareta, Gasparotto 2000, 244-245, 358, 521, n. 154; Pirzio Biroli Stefanelli 2007, 245-246, n. 548 (bibliografia essenziale)). Noto fin dal 1605, pubblicato e spiegato anche da Rascas de Bagarris, l'intaglio era creduto antico fin quando lo Chabouillet lo inserì tra gli intagli moderni imitanti l'antico. Un grande studioso – Ernst Kris – lo attribuì a Valerio Belli, detto Valerio Vicentino (circa 1468-1546), una personalità di primo piano, abilissimo incisore, orefice, medaglista (Kris 1929, 164, tav. 49, 210). Tuttavia la paternità del Belli resta congetturale, poiché l'intaglio si discosta dalle composizioni note dell'artista; i modelli antichi di riferimento possono aver svolto un ruolo vincolante.
Concludendo, di proposito si è preferito rinunciare ad addentrarsi in questioni non qui risolvibili, riportando solo la datazione del testo, quando presente.

Viene ritenuto uno dei pezzi più belli della collezione del Museo Correr, a Venezia, per la composizione armonica e l'esecuzione raffinata, il cammeo in onice (17 x 31 mm), datato al XVI secolo, con Sileno ubriaco sull'asino, sorretto da una menade, preceduto da un satiro che gli mette una corona sul capo e regge un corno, e da un faunetto che solleva un tamburello, e seguito da un altro satiro danzante con brocca in mano (Dorigato 1974, 32, 60, n. 100).
Invece al XVIII secolo è ascritto un intaglio in granato (11 x 13 mm), nello stesso Museo, con il corteo: Sileno sull'asino, una menade con cornucopia, un satiro che suona, un fauno che incorona Sileno (Dorigato 1974, 35, 63, n. 113).

Un superbo intaglio in onice della dattilioteca dei Medici, nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze, raffigura Sileno ubriaco sopra l'asino, con coppa in una mano e l'altra sulle spalle di un satiro con tirso, che lo sostiene reggendogli il ventre e poggia il piede su un *kantharos*;

un'altra figura maschile barbata con un corno (o cornucopia) inghirlandato di edera, lo precede e si volge per incoronarlo; segue un altro giovane danzante con in mano un vaso e nell'altra la fiaccola (Tondo, Vanni 1990, 173, 206, n. 88).

Una gemma di una collezione prestigiosa come la medicea, diffusa nei testi (Lippold 1922, 183, tav. 111, 1) e nelle raccolte di calchi (ad esempio, Raspe 1791, 277, n. 4412; Pirzio Biroli Stefanelli 2007, 243, n. 509), si pone come modello di riferimento: così viene copiata, con qualche lieve variazione, in un intaglio in corniola (18 x 14 mm), assegnato al XVII-XVIII secolo, dalla famosa collezione Bessborough, passato in quella altrettanto famosa Marlborough, ora al Walters Art Museum di Baltimora (*Marlborough Gems* 2009, 181, n. 406). Va ricordato che l'eccellente e versatile incisore Lorenz Natter (1705 - 1763) descrisse e disegnò questo intaglio nel *Museum Britannicum*, una grande *survey* dei *cabinets* glittici britannici (Boardman, Kagan, Wagner 2017, 97, n. 160).
È lecito rimanga il dubbio sia l'intaglio fiorentino, malamente compreso e /o disegnato e riprodotto, o piuttosto un altro, il pezzo edito privo di indicazioni nel *Recueil* di Michel Philippe Lévesque de Gravelle, autore drammatico, amatore d'arte, disegnatore, incisore (Lévesque de Gravelle 1732, 21-22, n. L). Salomon Reinach lo ripubblica con le tavole del *Recueil*, fornisce le misure (26 x 22 mm), sospetta dell'antichità (Reinach 1895, 76, tav. 76, n. 50).

Viene pubblicato tra i post-classici l'intaglio in sardonice (20,3 x 25,2 mm) della collezione Sommerville, all'University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, a Philadelphia, dove Sileno con tirso e corpo quasi reclinato sull'asino, è accompagnato da due satiri (di cui uno suona) e un fauno (Berges 2011, 188, n. 45, 191, fig. 97).
La figura accovacciata che tiene una coppa in mano, la menade che solleva una patera colma, del calco triestino, compaiono nella processione con Sileno in groppa all'asino, un'altra menade e un fanciullo in un intaglio in corniola (45 x 26,5 x 2,5 mm), del XVI-XVIII secolo, dalla collezione Wellcome, al Fitzwilliam Museum, Cambridge (Nicholls 1983, 48-49, n. 216).
Cortei bacchici sono 'semplificati' con tre-quattro figure essenziali quali Sileno ebbro, a dorso d'asino, fauni che suonano e baccante danzante, in un cammeo in agata (30 x 43,6 x 5 mm), datato al XIX secolo, in collezione privata (Vitellozzi 2017, 99, n. 47), e un altro in sardonice (27 x 34 x 6,8 mm), a Monaco, Staatliche Münzsammlung, ascritto intorno al 1800 (Weber 1995, 107, n. 115).

La collezione di calchi dei Tassie fornisce una serie numerosa di esemplari con questo tipo di *thiasos* dionisiaco con Sileno ebbro sull'asino, circondato dal suo corteggio, con una varietà e variabilità di personaggi maschili e femminili (e animali), di atti, pose, combinazioni, oggetti, attributi. Senza dubbio testimoniano l'ampio favore goduto dal soggetto, e la sua intensa circolazione.
Se tutti i calchi hanno come *terminus post quem non* il 1791, data di pubblicazione del relativo catalogo del Raspe, non si hanno 'prove' per fissare una cronologia circoscritta; non abbiamo molte informazioni e alcuni calchi sono del tutto privi di dati (Raspe 1791, 272, 276-277, nn. 4363, 4396-4397, 4399-4409, 4413, 781, nn. 15258-15259). È sembrato inu-

tile disperdersi nel descrivere e commentare tale gamma di figurazioni; invece se ne sono selezionate alcune sulle quali concentrarsi. Va premesso che l'esattezza nella ricerca e nelle affermazioni è pesantemente menomata dalla situazione, giudicando unicamente in base a fotografie non sempre di qualità: talvolta rimane incerto riconoscere le gemme e identificare particolari e varianti.

Il primo caso da prendere in considerazione riguarda un intaglio in lapislazzuli, già della collezione Macgowan, ora di ignota ubicazione, con Sileno e vari personaggi incedenti, anche in atto di danzare e suonare, tra i quali la figura inginocchiata come nell'impronta triestina, scena che Raspe non considera antica e specifica trattata malamente (Raspe 1791, 272, n. 4363). L'esemplare appartiene alla cosiddetta "produzione dei lapislazzuli", da manifatture probabilmente localizzate a Venezia e/o a Milano, del XVI-XVII secolo (per uno studio specifico, Tassinari 2010). Si tratta di una produzione vasta e molto copiosa, spesso di ordinaria esecuzione, da giustificare il commento di Raspe, sebbene dall'impronta non risulti assolutamente così scadente. Nell'ambito della produzione dei lapislazzuli si distinguono vari gruppi, a livello iconografico e stilistico, definibili come "insiemi", "filoni", con stretti scambi e influssi tra loro. L'intaglio Macgowan appartiene al gruppo classicistico, antichizzante, composto da pezzi che riecheggiano più o meno fedelmente, nella tematica e nello stile, modelli antichi o rinascimentali. Tra i soggetti classici, "all'antica", pagani e religiosi, vi sono appunto le raffigurazioni bacchiche. Risultato interessante: l'esemplare costituisce uno dei pochi appigli cronologici sicuri e si può ascrivere ad una produzione studiata.



2 | Corteo bacchico. Ubicazione ignota. Calco. Collezione privata Nissardi. Foto di Miriam Napolitano, su gentile concessione degli eredi Nissardi.

Il miglior modello di riferimento, che Berini aveva a disposizione facilmente attraverso calchi e repliche, si individua in un intaglio in corniola, di cui si ignora l'attuale ubicazione. La somiglianza è così forte nell'impostazione generale e nelle singole figure che a prima vista si potrebbe ritenere siano lo stesso esemplare. Vediamo le principali differenze. I partecipanti sono di meno; mancano le due menadi a bassissimo rilievo sullo sfondo dell'impronta triestina; a destra chiude la scena Eros, con le ali ben distinte, che poggia una mano sulla spalla del Sileno; più giovane, e senza corna e barba, il viso del satiro che abbraccia la baccante; il muso dell'asino è più distante da terra, il piatto con i rami di vite è meno ricco. Il calco è diffuso e presente in tutte le più note raccolte (Dolce 1772, 26-27, 07; Raspe 1791, 277, n. 4409 (che la definisce una buona incisione); Pirzio Biroli Stefanelli 2007, 67, n. 550) [Fig. 2].

Nel processo di popolarità che determina la produzione di serie di esemplari questa formula figurativa può presentarsi in ripetizioni fedeli dello stesso "archetipo", oppure modificate da aggiunte, soppressioni, semplificazioni, completamenti, riduzioni nella qualità, rielaborazioni: repliche che partecipano della circolazione di tali schemi iconografici, diventandone veicolo.

La composizione suddetta è rappresentata in un intaglio in calcedonio che deve la sua fama al fatto di appartenere al *cabinet* del re di Francia, e di esser incluso nell'opera che aveva intenzione di pubblicare, con le gemme della collezione reale, un personaggio chiave come il versatile Anne-Claude-Philippe de Tubières, conte di Caylus, archeologo, collezionista, teorico, esperto di gemme, mecenate, e anche fecondo incisore che eseguì all'acquaforte numerosi soggetti. Per una serie di travagliate vicissitudini l'opera è incompleta, senza testo, con le tavole che recano il titolo del soggetto aggiunto dall'editore, in questo caso "*Silene*" (Caylus s.d., tav. 171). L'intaglio, attestato nelle collezioni di impronte (Dolce 1772, 26, 03; Raspe 1791, 277, n. 4397), definito dal Raspe una bella incisione, presenta la stessa scena, ma invertita e con sei personaggi sotto una vite: Eros incedente, Sileno sull'asino alza il braccio reggendo un drappo a conchiglia, la menade, il satiro che suona il doppio flauto, la donna accovacciata che beve dalla coppa, e un personaggio rivolto verso il centro della scena.

Ricalca, con qualche modifica, questo intaglio un altro in corniola, proprietà del Conte Mnizech, al quale Raspe dedica un insolito lungo commento, osservando che è una bella incisione (Raspe 1791, 276-277, n. 4396). Dopo aver spiegato il soggetto, lo studioso si sofferma sul fatto che la baccante ha un serpente nella mano, richiamando che ce n'era uno d'oro nella cista mistica di Bacco e, in accordo alle fonti, ai Baccanalia le macedoni erano coronate con edera, e anche serpenti d'oro intrecciati nei capelli. Molto probabilmente è di questo intaglio la matrice vitrea Paoletti inserita tra le opere del XVI secolo nella raccolta (Pirzio Biroli Stefanelli 2007, 67, n. 552).
La stessa scena, ma senza il personaggio volto verso il centro, figura in un intaglio in sardonice che si distingue nel panorama per il nome di spicco del suo proprietario (Raspe 1791, 781, n. 15258). Si tratta dell'inglese John Stuart, terzo conte di Bute (1713 - 1792), *tutor* e mentore del re Giorgio III, primo ministro, insignito di numerosi titoli e cariche, ricco e influente collezionista, di ampi interessi, un *leader* nel promuovere la vita intellettuale e artistica. Il nobile compì il suo *tour* in Italia nel 1768-71, acquistando quadri, statue, libri, vasi di pietra dura, disegni, nonché *set* di calchi di gemme, cammei in conchiglia e soprattutto opere di Giovanni Pichler (Tassinari 2015, 101-106).
Rispetto all'intaglio del re di Francia cambiano alcuni particolari – mancano la vite ed Eros; la baccante tiene un serpente in mano – in un intaglio in diaspro variegato della raccolta fiorentina, edito da una figura primaria, il fiorentino Anton Francesco Gori, erudito e antiquario, autore di opere - pietre miliari, anche per gli studi glittici (Raspe 1791, 277, n. 4399; Reinach 1895, 46, tav. 43, n. 91,1).
Replicano, con qualche variante, l'intaglio fiorentino due lavori di cui restano i calchi nella collezione del Tassie; del primo Raspe specifica che è un'eccellente incisione, del secondo la pietra, una corniola (Raspe 1791, 277, nn. 4400-4401).
È sempre la stessa scena ridotta a cinque personaggi con alcune modifiche, come lo strumento suonato dal fauno e l'oggetto tenuto dalla menade, in un intaglio in sardonice, documentato da un calco tra i lavori del '500; assai significativa l'aggiunta della firma con il nome di un famoso incisore antico, *Gnaios* (Cades, libro 61, n. 51).

Presumibilmente all'interno di gruppi omogenei nella collezione del Tassie di calchi del tutto simili o diversificati per varianti più o meno lievi, i "capofila" vanno localizzati nei pezzi più rilevanti e diffusi. Comunque non disdegnano queste scene glittiche personaggi illustri, come il terzo conte di Bute; e talvolta esse godono dell'attribuzione ad un maestro come Valerio Belli.

Il filo conduttore di quanto sinteticamente presentato attesta ciò che è già noto, ma non sempre tenuto abbastanza presente quando si sostengono facili conclusioni sulla paternità delle gemme, loro esecuzione, datazione e ambiente. Non è agevole districarsi nella trasmissione dei motivi iconografici, nell'intreccio delle interrelazioni tra gemme antiche, non antiche, copie, imitazioni, repliche, nuove creazioni: spesso è impossibile (e scorretta) una demarcazione netta. Possono servire di modello, fonte di ispirazione, perfino assunte come prototipi, gemme di incisori che hanno rivestito somma importanza, un ruolo chiave nel formarsi e diffondersi di iconografie e stili, come il Belli e l'emulo e rivale, figura altrettanto decisiva, Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1494-1553), incisore, orefice, medaglista. La reputazione, l'influsso esercitato, l'impatto delle loro opere, determinano una proliferazione di impronte e placchette, che le riproducono, copie e repliche: esse continuano a circolare, l'eco perdura nel tempo e nello spazio (sull'argomento, da ultimo Tassinari 2022b).
E accenniamo appena che il calco Cades con la firma di *Gnaios* testimonia un aspetto essenziale della frode del XVIII secolo: la gemma (falsamente) firmata aumentava di merito, valore e prezzo. Tra l'altro, questo sarebbe un buon indizio per ancorarla a quel secolo.

Tornando al calco triestino, si può specificare sia un promemoria figurativo, per facilitare al Berini l'esecuzione, sulla sua falsariga, di un proprio lavoro con un corteo bacchico con Sileno? Oppure è un modello divulgato, leggermente modificato dall'incisore, che realizza a sua volta un contributo nuovo?
Al fine di valutare l'attendibilità dell'attribuzione al Berini, sintetizziamo il suo rapporto con "l'antico". Senza ripercorrere quanto risaputo, richiamiamo solo che egli è un protagonista in quella rigogliosa stagione per la glittica, quando gli incisori, nella competizione con gli antichi, si vantano di essere capaci di imitarli alla perfezione, produrre gemme credute antiche, e anche spacciarle come tali ad altissimo costo, rendendo tuttora non agevole discernere i veri pezzi classici. Nella vasta casistica del fenomeno dell'antico, da recepire, imitare, vivere, interpretare, trasformare, sono labili i confini tra ispirazione, dipendenza, copia, falso.
Portiamo solo un esempio emblematico. Pressoché tutti gli incisori del XVIII - prima parte del XIX secolo riprodussero il famosissimo intaglio comunemente noto come Medusa Strozzi, con la firma di Solone (ma alcuni studiosi la ritengono un'aggiunta settecentesca), diffusissimo attraverso pubblicazioni, calchi, paste vitree, ora al British Museum (Tassinari 2009, 86-89, dove repliche moderne e bibliografia). Nella raccolta triestina vi è un calco della Medusa Strozzi con firma ΣΟΛΩΝΟC (Tassinari 2009, 86-87, fig. 1), classica dimostrazione dell'ambiguità: è impossibile stabilire se esso sia tratto dall'intaglio originale o da una delle impronte circolanti oppure sia un'opera del Berini che, come altri incisori, lascia il nome di Solone e non vi appone il proprio. In tal caso Berini, in linea con tanti altri incisori, avrebbe consentito che le sue opere fossero scambiate per antiche.

E difatti, con un complimento sempre ripetuto per i migliori incisori, le fonti paragonano le gemme del Berini alle più belle antiche, tanto da essere credute antiche e trarre in errore anche gli intenditori. Lo stesso Zamboni fornisce convincente testimonianza: "Spesso il Berini, avendo inciso una gemma e trovata eccellente questa sua fattura (...) v'ebbe inciso un nome di antico artefice greco. E passava per greca" (Zamboni 1912, 252). E ancora: "Mostravami spesso impronte di antiche gemme greche, ovvero paste storiate, copie di gemme perdute, con minutissime figurine" (Zamboni 1912, 266). In tale prospettiva perfettamente rientra il calco in esame: l'iconografia è "antica", in senso lato, rinvia ad un soggetto diffuso, che persiste nel tempo.
Comunque, non vi sono accuse né documentazione di alcun tipo che Berini abbia sfruttato a fini commerciali la sua abilità e sia stato responsabile o coinvolto in quelle lucrose truffe.

Quanto all'*imagerie* dionisiaca, entra più volte nel repertorio del Berini, seppur non sia altrimenti attestata una scena dall'impostazione così dinamica, fitta di creature legate al *thiasos* dionisiaco, dalla larvata connotazione erotica e dalla chiara manifestazione della bestialità dei satiri.
Un bellissimo busto di baccante, ad alto rilievo, firmato, è inciso su un cammeo in agata (2,9 x 2,1 mm), conservato a Vienna, al Kunsthistorisches Museum (Eichler, Kris 1927, 217, tav. 78, n. 618).
Invece dispersi sono un intaglio con Sileno calvo, barbato, nudo, seduto in riposo su una roccia (Cades Milano, contenitore n. 60, n. 972), una Baccante in groppa ad una leonessa (Cades Milano, contenitore n. 60, n. 985; Pirzio Biroli Stefanelli 2012, 308, n. 335; Tassinari 2018a, 81, fig. 14) e una figura femminile di profilo incedente con ampio panneggio velificante, diversamente chiamata ballerina (Cades Milano, contenitore n. 60, n. 973) o baccante, definizione più appropriata (Pirzio Biroli Stefanelli 2012, 288, n. 46).
Per meglio delineare quel quadro glittico milanese, in cui agisce il Berini, e senza forzare connessioni, non è fuor di luogo richiamare un elemento interessante riguardo ad un protagonista sulla scena lombarda: il versatile Giuseppe Bossi, che se ne intende di gemme, le commissiona, acquista, dona, vende, impiega come sigilli nelle lettere; è bene informato, come attestano anche fondamentali testi glittici nella sua eccezionale biblioteca. Nella sua consistente ed eterogenea collezione di gemme, antiche e moderne, totalmente dispersa, ricomposta virtualmente, sono elencati due Baccanali: in onice (probabilmente un cammeo) e in corniola (un intaglio), che dovrebbero datarsi al XVI secolo. E Bossi, in relazione con famosi incisori di pietre dure, mostra una certa dimestichezza con il Berini: sceglie di impiegarlo per eternare le proprie fattezze, sembra possedere più opere dell'incisore, si interessa di procurargli commissioni (Tassinari 2018a, 74, 79-82).

Alla luce di quanto esposto, è doverosa una posizione che lascia purtroppo insoluta la domanda della paternità del calco triestino. Se il Berini si è appoggiato ad un prestito "antico" per eseguire la sua opera, gli va comunque riconosciuta maestria e capacità inventiva, modificando il modello e creando un contributo nuovo, incisivo, che costituisce indubbiamente un apporto al repertorio glittico. Se invece il calco triestino testimonia una gemma dispersa, ve-

rosimilmente da collocare nel *floruit* di queste figurazioni, attesta una circolazione in periodi ben successivi alla sua creazione, nonché palesa predilezioni, gusto, scelte del Berini.
E in ultimo, va ancora e sempre ribadito che la complessa, poliedrica e problematica realtà glittica deve esser affrontata e studiata da una pluralità di prospettive, decifrata, ricomposta – talvolta solo parzialmente! –, senza l'illusione di poterla pienamente comprendere, né la pretesa di risolvere questioni. La chiave di lettura corretta non deve esser dettata da risposte azzardate, semplicistiche, assiomatiche, bensì unicamente a partire da un approccio prudente, che talvolta conduce a esegesi solo postulate, e non risolutive.

Ringraziamenti

Desidero esprimere i miei più vivi ringraziamenti per l'autorizzazione a pubblicare il calco del Berini, e per la costante disponibilità, a Marzia Vidulli, funzionario direttivo culturale, conservatore del Civico Museo d'Antichità J.J. Winckelmann di Trieste. Sono grata a Sveta Kokareva (Conservatore, Museo Statale dell'Ermitage, San Pietroburgo) per le sue informazioni sempre utilissime. Devo alla collaborazione e all'amicizia di Miriam Napolitano (Università degli Studi, Cagliari) la foto del calco [Fig. 2] dalla collezione di impronte di gemme, antiche e moderne, appartenuta all'archeologo sardo Filippo Nissardi (1852-1922), oggi custodita dagli eredi in Sardegna. La raccolta, inedita, è stata oggetto del dottorato di Miriam Napolitano: *Dattilioteca Nissardi: Impronte di gemme nella collezione di Filippo Nissardi* (Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2017-2020).

Riferimenti bibliografici

Barberio 1916
F. Barberio, *Un grande incisore di pietre preziose: Antonio Berini*, "Emporium" XLIV, n. 259 (luglio 1916), 52-56.

Berges 2011
D. Berges, *Höchste Schönheit und einfache Grazie. Klassizistische Gemmen und Kameen der Sammlung Maxwell Sommerville im University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia PA*, Rahden 2011.

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.

Burns, Collareta, Gasparotto 2000
H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto (a cura di), *Valerio Belli Vicentino 1468 c.-1546* (Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio), Vicenza 2000.

Cades
Cades, *Descrizione di una Collezione di N. 8131 Impronte in smalto possedute in Roma da Tommaso Cades…*, presso l'Istituto Archeologico Germanico, Roma e relativo manoscritto.

Cades Milano
Cades Milano, *Descrizione di una Collezione di N. 8131 Impronte in smalto possedute in Roma da*

Tommaso Cades…, presso il Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco di Milano.

Catalogue 1757
Catalogue des Pierres Gravées par Louis Siriès, orfèvre du roi de France, présentement directeur des ouvrages en pierre dure de la galerie de S. M. Imperiale a Florence, Florence 1757.

Caylus s.d.
A.C.P. Caylus, *Recueil de trois cents têtes et sujets de composition gravés par Mr. le Comte de Caylus d'aprés les pierres gravées antiques du Cabinet du Roi*, Paris, s.d.

Chabouillet 1858
A. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, Paris 1858.

Colla 1833
C.E. Colla, *Bacco fanciullo consegnato da Mercurio alle Ninfe dell'Antro Niseo. Opera glitografica di Giovanni Beltrami Cremonese*, "Il Nuovo Ricoglitore ossia Archivi d'ogni letteratura antica e moderna con rassegna e notizie di libri nuovi e nuove edizioni", anno IX, marzo (1833), 187-190.

Descrizione Istorica 1772
Descrizione Istorica del Museo di Cristiano Denh dedicata alla Regia Società degli Antiquari di Londra per l'Abate Francesco Maria Dolce, dottore dell'una, e dell'altra Legge, e Pastore Arcade con il nome di Delco Erimantio, Roma 1772.

Dorigato 1974
A. Dorigato, *Gemme e Cammei del Museo Correr*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", XIX, nn. 1-2 (1974), 3-76.

Gasparri 1977
C. Gasparri, *Gemme antiche in età neoclassica. Egmagmata, Gazofilaci, Dactyliothecae*, "Prospettiva", 8 (1977), 25-35.

Genovese 2016
A.L. Genovese, *Giovanni Beltrami*, in V. Tiberia*, La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*, Catalogo a cura di A. Capriotti, P. Castellani, Subiaco 2016, 167-173.

Gramatopol 1974
M. Gramatopol, *Les pierres gravées du Cabinet Numismatique de l'Académie Roumaine* (Collection Latomus, 138), Bruxelles 1974.

Eichler, Kris 1927
F. Eichler, E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum* (Publikationen aus den Kunsthistorischen Sammlungen Wien, II), Wien 1927.

Kris 1929
E. Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der Italienischen Reinassance*, I-II, Wien 1929.

Lévesque de Gravelle 1732
M.P. Lévesque de Gravelle, *Recueil de pierres gravées antique*s, vol. 1, Paris 1732.

Lippold 1922
G. Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart 1922.

Marlborough Gems 2009
J. Boardman with D. Scarisbrick, C. Wagner, E. Zwierlein-Diehl, *The Marlborough Gems formerly at Blenheim Palace, Oxfordshire,* Oxford 2009.

Meneghelli 1839
A. Meneghelli, *Dello insigne glittografo Giovanni Beltram*i, Padova 1839.

Multum in parvo 2019
Multum in parvo. *A Collection of Engraved Gems*, 1st-7th October 2019, London 2019.

Nicholls 1983
R. Nicholls, *The Wellcome Gems. A Fitzwilliam Museum Catalogue*, Cambridge 1983.

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.

Pirzio Biroli Stefanelli 2022
L. Pirzio Biroli Stefanelli, *Inediti intagli e cammei dalla collezione del conte Giovanni Battista Sommariva*, in B. Chadour-Sampson, S. Hindman, C. van de Puttelaar, with the assistance of G. Grizzi (edited by), *Liber amicorum in honour of Diana Scarisbrick. A Life in Jewel*s, London 2022, 134-141.

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 al sito: http://www.beazley.ox.ac.uk/ gems).

Reinach 1895
S. Reinach, *Pierres gravées des Collections Marlborough et d'Orléans, des Recueils d'Eckhel, Gori, Lévesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch…*, Paris 1895.

Sacchi 1834
D. Sacchi, *Il glitografo Giovanni Beltrami*, "Indicatore ossia Raccolta periodica di scelti articoli tolti dai più accreditati giornali italiani, tedeschi, francesi, inglesi, ecc. intorno alle scienze fisiche, alla letteratura, alle belle arti", aprile-maggio, serie III, tomo II (1834), 247-252.

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

Tassinari 2006
G. Tassinari, *Incisori in pietre dure e collezionisti a Milano nel primo Ottocento: il caso di Antonio Berini e Giovanni Battista Sommariva*, in M. Buora (a cura di), *Le gemme incise nel Settecento e Ottocento. Continuità della tradizione classica*, Atti del Convegno di studio, Udine, 26 settembre 1998 (Cataloghi e Monografie Archeologiche dei Civici Musei di Udine, 7), Roma 2006, 27-49.

Tassinari 2009
G. Tassinari, *Iconografie "antiche" nella collezione di calchi di intagli e cammei di Antonio Berini ai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, "Lanx. Rivista elettronica della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Milano" (http://riviste.unimi.it/index.php/lanx/index), 2 (2009), 78-115.

Tassinari 2006-2010
G. Tassinari, *La collezione di calchi di intagli e cammei di Antonio Berini ai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", 22 (2006-2010), 449-474.

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

Tassinari 2012
G. Tassinari, *Cammei, intagli, gemme vitree e paste vitree*, in A.B. Spada, E. Lucchesi Ragni (a cura di), *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e Storia di Brescia*, San Zeno Naviglio 2012, 309-339.

Tassinari 2013
G. Tassinari, *Un incisore di gemme nella Venezia della metà del XVIII secolo: Giammaria Fabi*, "Symbolae Antiqvariae", 6 (2013), 25-100.

Tassinari 2015
G. Tassinari, *I viaggiatori del Grand Tour e le gemme di Giovanni Pichler* (Biblioteca del Viaggio in Italia, Bibliothèque du Voyage en Italie. Studi, Études 115), Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, Moncalieri 2015.

Tassinari 2017
G. Tassinari, *Gli incisori fra Settecento e Ottocento*, in *Tesori* 2017, 19-49.

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

Tassinari 2018b
G. Tassinari, *Giacomo Raffaelli e la glittica: una breve nota*, in A.M. Massinelli, *Giacomo Raffaelli (1753-1836). Maestro di stile e di mosaico*, con contributi di M. Alfieri, L. Biancini, G. Tassinari, E.A.Yakovleva, Firenze 2018, 190-193, 196-197.

Tassinari 2019
G. Tassinari, *Uno sguardo prezioso sulle necropoli romane del territorio varesino: le gemme*, in M. Mentasti e M. Palazzi (a cura di), *Madri silenziose. I segreti dell'antica bellezza per una nuova valorizzazione della donna*, Gallarate 2019, 64-97.

Tassinari 2021
G. Tassinari, *Napoleone nella glittica: uno sguardo*, in F.M. Vanni (a cura di), *Studi per il bicentenario della morte di Napoleone*, San Giuliano Terme 2021, 99-120.

Tassinari 2022a
G. Tassinari, *Collezionisti, committenti e incisori di pietre dure a Venezia nel Settecento*, in A. Gariboldi (a cura di), *Collezionisti e collezioni di antichità e di numismatica a Venezia nel Settecento*, Atti del convegno del 6-7 dicembre 2019 (Polymnia. Numismatica antica e medievale. Studi, 15), Trieste 2022, 99-211.

Tassinari 2022b
G. Tassinari, *Figure femminili all'antica: la vestale Tuccia*, in S. Perea Yébenes (editor), *Diosas, mujeres, y símbolos femeninos en la glíptica antigua. Goddesses, Women, and Feminine Symbols in Ancient Glyptic* (Γλυπτός – Glyptós 3), Madrid-Salamanca 2022, 245-283.

Tesori 2017
P. Vitellozzi, con contributi di A. D'Ottone Rambach, G. Tassinari, P. Venturelli, *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli,* objets de vertu, Perugia 2017.

Tondo, Vanni 1990
L. Tondo, F.M. Vanni, *Le gemme dei Medici e dei Lorena nel Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 1990.

Vitellozzi 2017
P. Vitellozzi, *Catalogo*, in *Tesori* 2017, 54-356.

Weber 1995
I.S. Weber, *Geschnittene Steine des 18. bis 20. Jahrhunderts. Vergessene Kostbarkeiten in der Staatlichen Münzsammlung München*, München 1995.

Zamboni 1912
F. Zamboni, *Il bacio nella luna. Pandemonio. Ricordi e bizzarrie*, a cura della vedova Emilia Zamboni, nata Dagnen de Fichtenhain, Roma 1912.

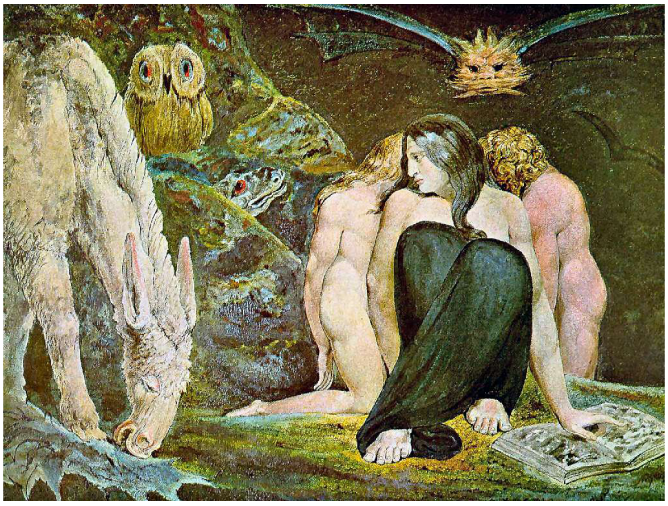
English abstract

The glyptic context in which a *unicum* is placed is reconstructed: the cast of a dispersed gem, with a complex Bacchanalian procession representing Silenus drunk, seated on his ass, followed by Bacchants, Fauns and other figures, in the outstanding collection of impressions, without explanations, of intaglios and cameos of the famous engraver Antonio Berini (Rome, 1770 - Milan, 1861), kept at the Winckelmann Civic Museum of Antiquities in Trieste. The absence of a signature does not allow for a secure attribution to Berini, since this collection is a "work tool" of the artist, also with casts of gems by other engravers, and this Bacchic scene is rather anomalous and isolated in the ambit of Berini's repertoire. Is it a model that Berini had at his disposal to facilitate the execution of his own work? Or is it one of his gems?
The glyptic is a very complicated, multifaceted reality, in an endless intertwining of relationships and transmission of iconographies, which circulate, in faithful replicas, or compositions diversified for more or less slight variations.

keywords | Antonio Berini; Intaglios; Cameos; Impressions; Bacchanalian; Trieste.

Ecate, o l'anarchia come festa

Gregorio Tenti



William Blake, *Hecate, or The Night of Enitharmon's Joy*, penna e acquarello su carta, 1795, London, Tate Gallery.

Due non bastano per una festa – una festa si fa sempre in tre. C'è una figura mitologica, sconosciuta a Omero ma non a Esiodo, che è sempre in tre: la titanessa Ecate, figlia di Asteria e del titano Perse. Protettrice delle maghe, scortata da una muta urlante, la sua triplicità indica l'appartenenza terrestre, lunare e ctonia, dunque la capacità di attraversare e manipolare le soglie dei mondi di sopra, di sotto e di mezzo. Anche durante il dominio degli dèi Olimpi Ecate mantenne i propri poteri, associati ai fantasmi, ai demoni, alla stregoneria e alla negromanzia. Un sabba si fa sempre in tre.

Nonostante la sua importanza nel mondo antico, Ecate fu raramente rappresentata; la sua presenza è tanto più forte perché latente. Come pura potenza mitica, Ecate stessa non è altro che le sue maschere. È lei Baba Jaga, la strega triforme della mitologia slava; è lei a rendere equivalenti le Moire, le Parche e le Norme norrene; è lei a infestare invisibilmente l'immaginario gotico attraverso le *three witches* del *Macbeth*, raffigurate poi da Füssli. La sua triplicità non rimanda al tre pitagorico, in cui il terzo discende dal primo e dal secondo (il grande tre del pensiero dialettico), ma a un tre molto meno umano, in cui il terzo si aggiunge al primo e al secondo senza motivo. Anziché distillare una soluzione come sintesi ideale, materializza un altro corpo; anziché compiere sublimi operazioni verso il sopra e verso il sotto, ne svela le segrete popolazioni. È la proliferazione contraddittoria, la deduzione materiale non esaustiva, la

dialettica impazzita che non risolve la serie ma ne inaugura la detumescenza. Genesi segreta e cosmogonia senza principio, è la notte da cui Pallade, come la Francesca di Pound, incede (Artaud [1934] 1991, 120).

William Blake tiene conto di tutto questo – di questa latenza iconografica e di questa potenza mitica – quando rappresenta Ecate in *The Night of Enitharmon's Joy* (1795). Enitharmon, nella profetica blakeana, non è che un'altra maschera della strega triforme. Enitharmon è tutto ciò di cui l'immaginazione creante non può appropriarsi, la notte della materia che resiste alla visione; una delle derivazioni del suo nome è proprio "anarithmon" (Foster Damon 1988, 234), senza misura. Nel suo gotico michelangiolesco, Blake la ritrae attraverso la spiacevolezza delle grandi masse e dei grandi neri, circondata da allegorie della demenza e del vizio. I piedi destro e sinistro sono invertiti come nel *Noli me tangere* del Beato Angelico. Per molti versi, è un'immagine che resiste alla vista. Blake sta mettendo in scena una commistione di reami, un raduno fuor di natura: una festa.

La festa mobilita l'umano tutto intero: dolore, paura, violenza, diffidenza, stupidità. E attrae l'inumano: l'asino, il cardo, il sasso, la notte, il mostro. Non è leggerezza e gioia, ma estasi – strana gioia di ciò che cade, come dice Rilke. La festa è dismisura che sperpera la propria ragione e la propria origine. Il mito fa lo stesso: non spiega nulla, ma continua a ripetere un etimo perduto che eccede ogni volta il proprio cerchio istituente. E lo stesso fa il rito, che non celebra più di quanto non festeggi. La festa, dunque, non ha a che fare con il gioco (apoteosi della regola), ma con l'anarchia: anarchia che sa festeggiare e non sa officiare, che intende il funzionamento della moltitudine e dell'individuazione. (Due è già uno Stato, tre una cospirazione, recita un vecchio adagio thelemita).

Riferimenti bibliografici

Artaud [1934] 1991
A. Artaud, *Eliogabalo. O l'anarchico incoronato*, trad. di A. Galvano, Milano 1991.

Foster Damon 1988
S. Foster Damon, *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*, Hanover 1988.

English abstract

The Titaness Hecate is the subject of a subterranean iconography culminating in William Blake's The Night of Enitharmon's Joy (1795). This contribution takes its cue from Blake's image in order to reflect on Hecate as an iconographic potency linked with ontological proliferation, dark joy, and festive disorder.

keywords | Mythology; Anarchy; William Blake; Hecate.

La clausura dell'infinito

Lo spettacolo come paradigma nel Seicento italiano

Stefano Tomassini

Vede, vorrei farne una sorta di racconto, non un sermone.
Sherwood Anderson (a Gertrude Stein)

Ancora per Diderot l'attore è un *prédicateur laïque*.
Hans Urs von Balthasar

[Forse, questa volta, non si tratta tanto di teatro sulle scene].
Antonin Artaud (à Jean-Louis Barrault)

Sfondata ogni porta,
abbattute le mura,
è il cosidetto Infinito
la nostra vera clausura?...
Giorgio Caproni, *Tre interrogativi, senza data*, 3

Un regno d'ingranaggi

Il Seicento non fu proprio il secolo dei saraceni, anche se non mancarono, e anzi vi corsero a gran numero, infinti Solimani e gagliardissime Cleopatre, con future nomee di *belle Hélène*. Nato all'ombra di Cupido, e di pastori mascherati, indiziabili *en travesti*, il secolo dello Spettacolo aprirà senza sorprese (ché le sorprese montarono di già in Trento) sui corpi denudati e irresistibili degli Angeli, e sulle inarrestabili emergenze dell'Anima. E quanto già il secolo precedente fu guerresco e misurato con freddo e splendido distacco, il nuovo si mostrava, come per legno e stucchi del quasi-mai utilizzato Teatro Farnese (Parma, 1628), tutto una dismisura: "differenziandosi, di fondo, nel concreto materico – corporale (e morale) – dell'opera" (Pieri 1995, X).



Ludovico Ottavio Burnacini, Disegni per costumi da giardinieri, seconda metà del XVII secolo, Wien, Theatermuseum.

Se del termine Barocco dovesse urgere un'ultima definizione (la reclamava già Rosenzweig nel 1908, nei suoi appunti diaristici: "Il Barocco è invece sostanzialmente ancora privo di una definizione" [Rosenzweig 2022, 35]), non è dato di rintracciare, credo, nella critica meno sa-

lottiera o curiale una più bella memoria poetica dell'universo barbaro e civilissimo del nostro Barocco più australe, in traccia di quello stesso "Meridione barocco" in una recente antologia dei disastri (Perrone 2021), di quella che si è avuta in poesia con Vittorio Bodini (1914-1970), ispanista fra i più appassionati, e poeta ermetizzante fra i meno compiaciuti, specie in una sua lirica, titolata e dedicata alla città di *Lecce*:

> Biancamente dorato
> è il cielo dove sui cornicioni corrono
> angeli dalle dolci mammelle,
> guerrieri saraceni e asini dotti
> con le ricche gorgiere.
>
> Un frenetico gioco
> dell'anima che ha paura
> del tempo,
> moltiplica figure,
> si difende
> da un cielo troppo chiaro.
>
> Un'aria d'oro
> mite e senza fretta
> s'intrattiene in quel regno
> d'ingranaggi inservibili fra cui
> il seme della noia
> schiude i suoi fiori arcignamente arguti
> e come per scommessa
> un carnevale di pietra
> simula in mille guise l'infinito.

In questa iniziale dissolvenza in chiaro, nella luce accecante di un cielo incorniciato dal marmo, si ritrova una materia ossessiva che fa paura tanto quanto la ragione: lavorato e decorato per troppo gioco, è la topografia ideale di una congiunzione che ha i piedi ben saldi nel Barocco più smodato e cristiano, alla cui "paura | del tempo" sùbito si oppone l'inscenata mimesi di un'anima morsa dal "seme della noia". In questa proliferazione di immagini silenti, "d'ingranaggi inservibili", la scena dello spettacolo è "un carnevale di pietra" che "simula l'infinito" (Bodini 1996, 53-54, 139).

"A dir Barocco si preferisce l'idea della Macchina", insinua paziente Marzio Pieri, ma di "armonìe del mondo" in perdita, proprio come quegli "ingranaggi inservibili" a decoro dei cornicioni delle chiese leccesi, come una clausura che subentra lo sconfinamento, perché "è il Barocco a non decidersi. È una cultura in sospensione, imperfetta", al pari di una meno ovvia e consumabile idea di meraviglia come cifra e attitudine di un'intero secolo: "Una meraviglia, al caso, intellettuale e catastematica, come avrebbe detto Epicuro del suo piacere quasi maomettano di star sotto una palma a stuzzicarsi i denti con un fuscellino d'erba" (Pieri 1995, 11-12). È un tempo della sospensione e della perdita capace di fare resistenza, il seme della noia.

L'assalto del Cielo

"Spettacoli son cotesti horamai triviali e mille volte ricantati sopra le scene": così testimonia il massimo teorico del Barocco italiano, Emanuele Tesauro, in uno dei testi che qui provo a leggere (Tesauro 1671, 352), revocando in sintesi la tradizione più recente della spettacolarità cinquecentesca, allentata a suo dire nei vincoli della ripetizione e già del profitto, e puntualizza alludendo, per somiglianza, a una più necessaria apertura di questa idea, dopo i dominî interiori dell'anima e l'esercizio eroico dell'umiltà, ai "vortici della 'pluralità dei mondi'" (Ossola 1995, 11 e Dick 1982). Si tratta, dopo la conquista rinascimentale dei limiti della terra, dell'assalto Barocco al cielo: "Toujours au-delà, toujours plus loin, toujours plus haut pourrait être aussi l'emblème de cette conquérante Europe de la Renaissance lancée à la conquête de la Terre et à l'assaut du Ciel, don't peut-être le Baroque déçu marquera finalement les limites" (Pelegrín 2000, 28).

Nel disegno interno a questi nuovi limiti l'universo si produce, allora, come un nuovo spettacolo dell'infinito, mentre il *teatro del mondo* aggiorna i suoi confini, e la scena comprenderà in una nuova tensione figurativa anche le rovine del creato, i frammenti e gli emblemi di una cultura da interrogare fin nei suoi estremi confini, nell'immanenza della Storia, e senza illusione alcuna di totalità o di sistema. Non più, o soltanto, secondo norme e principî ordinatori, nel debito mai inevaso nei confronti dell'opera di Walter Benjamin, specie *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Benjamin 1999). Ciò che emerge è una storia mai più ricomposta, compilata con titoli non di prima pertinenza teatrologica e compulsata attraverso testi che sono più lo spazio di una esperienza, di una vocazione alla metamorfosi e alla trasformazione attraverso la performatività della parola, piuttosto che le trame concettuali di una fedeltà nella trasparenza del conoscere.

Lungi dal sembrare una prima, più visibile, insegna di un dispositivo di controllo e di dominio del potere cortigiano o più propriamente pastorale, il tema dello spettacolo nel Seicento europeo, in quanto paradigma capace di mostrare il cambiamento complessivo dell'impegno teorico che, storicamente, vi si riconosce, tra araldica simbolica, allegoria della Storia e *mirabilia Dei*, lo spettacolo rappresenta soprattutto un'idea nuova, un vero e proprio punto di rottura e correttivo fino ad allora ignorato di ciò che appariva, invece, come definitivamente ratificato.

Così, orazioni e discorsi accademici, panegirici sermoni e prediche che hanno come avvio metaforico l'allegoria dello spettacolo e il *tópos* del mondo come teatro, possono annoverarsi non soltanto nel genere *pro fide* ma anche come, *de facto*, emblemi di una nuova modalità di lettura della realtà e della conoscenza dell'ordine del cosmo, come una nuova *agency* del senso del vivere e dell'agire sociale, di fronte alla disgregazione dell'uomo rinascimentale e all'incombere della Storia, ma fedeli al progetto utopico di uomo nuovo, perseguito soprattutto in àmbito gesuitico, capace di coniugare l'enfasi emotiva ed etica del cristiano con l'estetica, la razionalità e il rigore formale dell'umanista. Sono le prime radici di una *devotio moderna* che

andava prendendo piede in tutta Europa a séguito proprio dell'umanesimo religioso e del suo teatro scolastico.

Ma la storia, come ci ha insegnato a riconoscerla Benjamin, è rovina, per questo il mondo quando irrompe nel tempo è ridotto materialmente a teatro e spettacolo. Il Barocco ci mostra che il teatro e lo spettacolo non sono più una rappresentazione ma investono la realtà, la vita (e questo spiega perché Marino non scrive testi teatrali, né tragedie né libretti per il teatro musicale, come ad esempio Busenello, ma fa dello *Spettacolo* il tema dell'intero ultimo canto del suo *Adone*, poema dell'universo e dell'onniscente ma anche parodia del genere epico e annuncio della sua fine). Non la vita è diventata finzione, ma la finzione è il regno della vita e, come tale, produzione di verità e di senso (Attisani 2003). E lo spettacolo quale allegoria del mondo è chiamato a rispondere di questa caduta nella storia, non a nasconderla dietro l'ipotesi falsa di una onnicomprensiva totalità, nel momento in cui un'altra storia, quella dello spettacolo professionale nei più recenti istituti impresariali, si organizzava in sistema e poi in industria (Piperno 1987). Il tempo straordinario (e circoscritto) della festa diventa, dunque, l'ora attuale (D'Ors [1935] 1999, 87; Benjamin [1928] 1999, 157). È l'ossessivo richiamo al tempo della fine e alla scena del giudizio divino di molta predicazione seicentesca, per cui la vita non è intesa nel suo costante e lineare progredire ma sotto la minaccia di una rinnovata decadenza cui solo la prospettiva salvifica cristiana può porre rimedio. Anche l'ossessivo accumulo di metafore (in vere e proprie catene seriali) nei discorsi panegirici, nel rigore dell'inapparenza, rende l'ordine chiuso del discorso una mera parvenza, mentre la tensione delle parole verso il figurativo e la pronuncia orale riducono la percezione comprensiva a serie chiuse e consecutive di frammenti in cui i contenuti e i messaggi sono sì messi a nudo senza residui, ma senza la falsa trasparenza di una totalità onnicomprensiva e conclusa (Benjamin 1999, 149-150).

In un libro caro a De Certeau, Rosario Assunto, nel tentativo di interpretare filosoficamente l'architettura teatrale barocca, ha precisato (sulla scorta di R. Alewyn) questa invasione nell'universo dell'illimite spettacolare come il risultato di una mediazione tra lo spazio finito della realtà e la distesa infinita dei cieli; una invasione declinabile anche come rimozione dei confini tra realtà e illusione a favore della identificazione tra fiaba e mito e finitezza quotidiana, capace di produrre un "intermondo" in cui ogni rappresentazione è autorappresentazione, ogni contemplazione è autocontemplazione (Assunto 1979, 89-113).

Lo Spettacolo senza spettacolo

Il Barocco teorizza e progetta un'idea di spettacolo che conserva valore all'apparenza, ossia all'apparire epifanico, all'allucinazione come presenza (e non viceversa, come intuisce molto bene Deleuze), e la lega al molteplice, alla pluralità che, almeno nell'àmbito della tradizione cristiana, nella promessa di una felicità futura, rimane in posizione critica nei confronti della società e non come un mero protocollo unitario della realtà secondo i moduli, oggi imperanti, dell'industria culturale e del capitale investito, dell'integrazione e omologazione a un sistema di dominio del tempo e delle coscienze. Del resto, l'analisi della cultura dello spettacolo

in età Barocca è sempre stata ricondotta sotto la cifra polinomica della mescolanza fra le arti. Una mescolanza sbandierata come manifestazione precoce di 'arte totale', o come un'ulteriore sintesi estrema dello spirito magico-sacro tardorinascimentale con lo spirito profano dell'antichità. Comunque, sempre come il massimo punto d'incontro delle molteplici competenze artistiche e artigiane seicentesche, che concorrono a formare un'ideale modello, poi dominante, del *cantiere perenne* o dell'*officina segreta*, spazio metafisico in cui nella cerimonia dell'arte scenotecnica si celebra la ricomposizione dei sensi con l'intelletto in quell'unico finale, assoluto ed effimero, che è lo spettacolo e la festa.

Ma il paradigma dello spettacolo nel secolo del Barocco come coscienza di una "grande occasione" nella quale convergono e "appaiono in sintesi tutti i movimenti del secolo", dipende soprattutto da un'unica idea di "estensione", da un'identica strategia dell'infinito che proprio Gilles Deleuze ha chiamato "unità estensiva" del Barocco. Da questo prolungamento da cui deriva continuità in larghezza ed estensione, anche le fonti si allargano e le letture si sovrappongono, in "un gioco a incastro di riquadri di cui ciascuno si vede sorpassato da una materia che vi passa attraverso" (Deleuze 1990, 184). Tale estensione finisce per raggiungere e collegare orazioni accademiche, panegirici sacri e prediche quaresimali, insieme all'apertura nei discorsi di un nuovo sistema: l'allegoria dello spettacolo diventa paradigma di un problema presso il pubblico, priorità della sua risoluzione, oggetto di sapere. Un "teatro delle arti [che] è la macchina vivente del 'sistema nuovo', come Liebniz l'ha descritta" (Deleuze 1990, 186). Eccone allora alcuni esempî.

La parabola cristiana della salvezza dopo la caduta nel peccato che segue la creazione, in un duplice scenario, quello del Cielo e quello della Terra, viene indicata dal teatino Giovanni Azzolini (anche autore dei *Paradossi rettorici dell'orationi sagre*, Napoli 1647), nella sua orazione *I Divini Spettacoli* dedicata al tema della *Notte di Natale* (1635). Azzolini descrive un teatro dell'eloquenza che è prima lo spettacolo di un tribunale di Giustizia contro Adamo peccatore difeso da Misericordia. Allora lo spettacolo diventa il dubbio del giudizio, il labirinto in cui si dibatte la decisione di Dio, e per il quale solo una Arianna Divina, che è la Sapienza, può sdipanare il filo e indicare l'uscita risolutiva (e redentiva) nella vicenda della nascita di Gesù e nel suo martirio sulla croce. Poi Azzolini richiama un secondo spettacolo, che è rappresentazione teatrale del presepe a Betlemme, nella finzione di un prologo cinque atti e quattro intermedi, in cui centrale è la figura della Vergine e l'allattamento del bambino. Qui le viscere della madre, e lo stesso suo cuore, diventano per lui il latte della vita: "E già sarebbe senza viscere e senza cuore rimasta la Madre, se col vagheggiare il Figliuolo non gli avesse racquistati più vivi". Infine, citando Gellio (*Noctes Atticae*, XII, i, 14) sull'importanza del carattere della nutrice e della natura del latte sullo sviluppo morale del bambino, lo dice "divenuto Oratore eloquente", e ne scrive il monologo finale. Un vivido pianto che è monito contro la colpa del peccato: "E ti soffriranno le viscere nel seno ancor della mia cara Madre, mentre ancor succhio il latte, col pugnale della colpa nelle mie carni innocenti insanguinarti le mani?" (Azzolini 1635, 83-125).

Invece, nella prospettiva agiografica del predicatore gesuita Luigi Giuglaris, nel suo panegirico dedicato a *Gli Spettacoli di Santa Agnese Vergine, e Maertire* (1641), la sontuosità dello spettacolo romano, che serviva al potere per nascondere a "gl'occhi ingordi del volgo" le sue nefandezze ("che assorditi dalle maraviglie del Teatro, lasciassero di avertire l'enormità di Palazzo"), ha prodotto il martirio dei cristiani, come quello di santa Agnese. L'esemplare sacrificio è colmo di iperboli e prodigi, come quello dei suoi capelli "cresciuti sùbito infino a terra" quando dai carnefici viene esposta nuda "nella maggior frequenza del popolo", e "per sminuire la pena ad una tanta modestia"; o quello sul suo rogo in cui "s'inchinano le fiamme a riverire quel santo corpo, ed a lambirlo solamente", trasformando la scena del supplizio "non più su una catasta, ma su un altare". L'autore, che è un vero campione nella tecnica del concettismo, invita lo spettatore a passare dal ruolo passivo di testimone a quello attivo di padrino, capace di convertire il patire in nutrimento spirituale ("è possibile, che tutto il gusto dei Santi fosse il patire, onde secondando l'affetto loro i fedeli chiamassero il luogo dove erano tormentati le mense loro"), e l'azione della tortura, scena della crudeltà, in celebrazione della gloria, a imitazione divina.

L'avvocato fiorentino Angelo Coltellini, al servizio dei Medici e fraterno coi letterati G. B. Strozzi e B. Buonmattei, nel suo *Discorso sacro* dedicato a *Gli Spettacoli Misteriosi o vero la commiserazione delle creature nella morte del Creatore* (1653), ritrova nelle parole che descrivono gli spettacoli prodigiosi che seguono la "funestissima morte del Salvatore", nell'alterazione dell'ordine naturale delle cose e nella violenza dell'accadere ("terribili portenti"), la redenzione dei nomi cui quelle parole si rivolgono. La Natura reagisce al martirio divino con uno spettacolo di vendetta ("segni d'una severa vendetta con prodigi e spettacoli misteriosi") in cui solo gli animali e i morti piangono questa morte quando i vivi, gli eletti, sono invece duri di cuore. Solo quando la trasformazione del ricordo di questo estremo spettacolo di tenebra in una compassione interiore, sarà capace anche di tradursi nell'operare mondano esteriore ("cioè quello che per fede tengono ascosto nel cuore, manifestano ancora esternamente con l'opere"), allora sarà possibile redimersi da un mondo che è destinato a essere solo tenebra e rovina ("un Dio incognito patisce, e perciò tutto il mondo commosso si è coperto di tenebre o vero come dicono altri: o Dio autore della Natura patisce, o che si risolverà la machina del mondo").

La prospettiva metastorica del letterato bresciano Giovanni Antonio Polino, nel suo discorso panegirico *Li Spettacoli* (1657), convoca con forza l'araldica simbolica per richiamare la persuasione interiore degli spettacoli antichi ("giuochi olimpici" e poi "Spettacoli, e giuochi solenni" per "render le dovute grazie al benefico Prencipe"), e il rapporto tra allegoria e potere nella loro ricostruzione storica. Come "il Theatro della trionfante Roma fu freggiato di molti Leoni", così per l'oratore di oggi, "Tre soli veramente ne compariscono a solennizzare questo beatissimo giorno" (e sono quello della famiglia Pisoni, dedicataria del discorso; quello bianco di Brescia, e quello tutto d'oro di Venezia), ma talmente maestosi e fastosi che "non lasciano campo a' nostri Spettacoli d'invidiare quelle glorie di longo tempo andate". Inoltre, macrocosmo e microcosmo nella corrispondenza araldica tra mondo reale e potere simbolico fanno

del simbolo, in questo discorso, un esempio e un insegnamento, poiché l'unità dello spettacolo simbolico contro le sconfitte imposte dalla Storia può sostitutire il potere, e farsi garante di una "perfetta corrispondenza", di una "forza simpatica" e "secreta intelligenza" fra le cose. Ovvero, simpatie e intelligenze simboliche come argine a un'idea ciclica e catastrofica della Storia.

Per il grande predicatore cappuccino e teologo Emanuele Orchi, nella predica *La Tragedia del Giudizio*, che ha per sottotitolo *Il deplorando spettacolo del Giudizio Finale* (1666), l'intero "Teatro dell'hodierno Vangelo" è la scena allegorica di questa "azione funesta". Il racconto nella voce dell'oratore e nella pratica d'ascolto degli astanti trova qui il più alto compimento della lettera ("io mi faccio da capo a trattarne in cinque atti distinti con quell'ordine, appunto, ch'in fatti ha da succedere"). Il prologo è la rovina del mondo alla fine del tempo, quando tutto è male. Il primo atto sono le tenebre che scendono sul mondo. Il secondo atto sono le metamorfosi della resurrezione dei corpi per la chiamata in giudizio da parte di Dio, che appare nel terzo atto. Mentre nel quarto si aprono i libri della coscienza di ognuno, e tutti i segreti si fanno allora palesi, le apparenze si dissolvono e la carne mostra tutte le sue tentazioni, mentre il tribunale divino scruta inesorabile "per li cantoni delle conscienze". Infine, l'ultimo atto descrive l'immobile silenzio che precede la sentenza divina, proferita "dalla bocca del Giudice che il tutto hor'hora ha da porre in istato d'eternità o d'infinita indefettibile felicità, o d'infinita et irremediabil miseria". L'assoluto decreto, senza possibilità di appello, è reso immutabile, con vero colpo di scena, dal lucchetto con cui l'inferno è chiuso da una chiave che "s'appende al chiodo del sempre, indissolubilmente legata con il nodo del *mai*".

Infine, nella prospettiva metafisica dell'oratoria sacra di Emanuele Tesauro, autore del panegirico sacro *Lo Spettacolo Sopra Santa Elisabetta Reina delle Humiliate* (1671), il paradigma dello spettacolo è metafora della conciliazione tra interiore e esteriore. Il mondo è un teatro e le vicende umane sono spettacoli, comici o tragici, di e per Dio spettatore. Il combattimento dell'umiltà contro la superbia, nella dignità regale della destinataria del panegirico (Elisabetta di Ungheria), informa di un aspetto metafisico il paradigma dello spettacolo poiché le ragioni del "puro amore della Regale Humiltà" cristiana sono vincitrici sulla tirannia di quelle dell'onore ("questo è certamente il più raro, il più maraviglioso, il più heroico Spettacolo che mai mirasse dalla Empirea sua Seggia Iddio spettatore"). Colpisce, in tanta eloquenza, la ricezione della speculazione galileiana per la "moderna Astrologia": "Gran miracolo han fatto i grandi ingegni, di aver con gli ordigni della moderna Astrologia scoperto le macchie in faccia al Sole, hora chi vuol veder le macchie nel Sole vegga Elisabetta impantanata. [...] oh che grato Spettacolo adunque, vide quel giorno il Sommo Nume, quando dalla Humiltà di Elisabetta vide in quel fango prostesa tutta la mondana Superbia". Ma l'indicibilità di questa vittoria-verità è visibile solo negli spettacoli per la visione divina ("Talché ancor hoggi l'Ombre di quella Reina, riverberate in questa bassa terra, fanno un perpetuo Spettacolo al Re del Cielo"), in cui lo sguardo di Dio ricompone l'esperienza interiore della virtù con la moderazione esteriore dei sensi: la "mutola eloquenza" e la "mutola imagine" dello spettacolo, di cui scrive Tesauro, conduce allora finalmente all'annullamento dell'Ego dello spettatore, nel Tu divino.

Invio

Questi esempî della diffusione, nel Seicento italiano, dell'allegoria dello spettacolo quale tema di orazioni accademiche o panegirici sacri e prediche quaresimali, con la sua trasformazione in un paradigma dell'esperienza metafisica e una sua, per allora, più aggiornata e prepotente funzione, riconoscono apertamente la sua capacità di teatralizzazione del finito e di infinitizzazione della realtà. Come per tante pronuncie teoriche della scenicità primonovecentesca, lo spettacolo lungi dall'essere una generica categoria in grado di descrivere e raffigurare il declino della società industriale e postindustriale (Adorno e Horkheimer, poi Debord), è in realtà il paradigma di un radicale cambiamento che è insieme un complesso di forze: quello dell'incontro con la violenza dell'autentico, con il labirinto del dubbio, e con la fragilità della vita nei poteri del corpo, con i prodigî dei supplizî in un mondo che è tenebra e rovina, senza fare a meno delle segrete intelligenze fra le cose, dell'immobile silenzio dei nodi, delle macchie solari e dello spettacolo del fango, "dei sogni sognati e ritrovati, con scandalo, veri; nebulosa a mezz'aria dove si soffoca, dentro per l'orrore del vuoto, e, fuori per l'impossibilità del rientro" (Pieri 2007, 5).

Riferimenti bibliografici

Assunto 1979
R. Assunto, *Infinita contemplazione. Gusto e filosofia dell'Europa barocca*, Napoli 1979.

Attisani 2003
A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma 2003.

Azzolini 1635
G. Azzolini, *I Divini Spettacoli. Oratione III. Nella notte di Natale*, in *Orationi sacre*, Cremona 1635.

Benjamin [1928] 1999
W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco,* tr. di F. Cuniberto, Torino 1999.

Bodini 1996
V. Bodini, *Poesie*, Lecce 1996.

Coltellini 1653
A. Coltellini, *Gli Spettacoli Misteriosi o vero la commiserazione delle creature nella morte del Creatore*, Firenze 1653.

Deleuze 1990
G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Torino 1990.

Dick 1982
S.J. Dick, *Plurality of Worlds*, Cambridge 1982.

D'Ors [1935] 1999
E. D'Ors, *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Milano [1935] 1999.

Giuglaris [1641] 1667
L. Giuglaris, *Gli Spettacoli. Panegirico II. Di Santa Agnese Vergine, e Martire*, in *Panegirici del Padre Luigi Giuglaris. Della Compagnia di Gesù*, IV ed., Venezia 1667.

Orchi 1666
E. Orchi, *La tragedia del giudizio. Il deplorando spettacolo del Giudizio Finale*, in *Prediche Quaresimali*, Venezia 1666, 42-52.

Ossola 1995
C. Ossola (a cura di), *L'anima in Barocco*, Torino 1995.

Pelegrín 2000
B. Pelegrín, *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris 2000.

Perrone 2021
A. Perrone, *Poesia d'amore e d'altri disastri. Antologia di liriche del Meridione barocco*, Roma 2021.

Pieri 1995
M. Pieri (a cura di), *Il Barocco Marino e la poesia del Seicento*, Roma 1995.

Pieri 2007
Giambattista Marino, *L'Adone*, a c. di Marzio Pieri e Luana Salvarani, Lavis 2007.

Piperno 1987
F. Piperno, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'Opera italiana*, Torino 1987, vol. 4, 3-75.

Polini 1657
G.A. Polini, *Li Spettacoli. Discorso Panegirico*, Brescia 1657.

Rosenzweig 2022
F. Rosenzweig, *Scritti sul Barocco. Appunti per una storia della cultura*, L. Bertolino (a cura di), Bologna 2022.

Tesauro 1671
E. Tesauro, *Lo spettacolo. Panegirico sacro. Sopra Santa Elisabetta Reina delle Humiliate*, in *Panegirici*, Venezia 1671, vol. I, 313-376.

English abstract

The essay analyses, through a series of texts not of primary theatrical importance, the theme of the spectacle in seventeenth-century Italy as a paradigm showing a global change in theoretical commitment. Historically, this commitment is recognized in the spectacle, itself a groundbreaking innovation, through symbolic heraldry, allegory of history and *mirabilia Dei*.Thus, orations and academic discourses, panegyrics and Lenten sermons whose metaphorical starting point is the allegory of the spectacle and the *tópos* of 'all the world's a stage', can be included not only in the *pro fide genre* but also as *de facto* emblems of a new way of reading reality and depicting knowledge of cosmic order. The spectacle is not only a new agency of the meaning of living and social action, facing the disintegration of Renaissance Man and the looming of History, but also the paradigm of a radical change.

keywords | sacred oratory; Baroque spectacle; theatre and predication; performing infinity.

L’iconografia della festa rinascimentale
il manoscritto Urb. Lat. 899 della Biblioteca Apostolica Vaticana

Giulia Torello-Hill



1| MIniature con illustrazioni dei Trionfi per le nozze di Costanzo Sforza e Camilla Marzano d’Aragona nel 1475, ms.Urb. Lat. 899, Roma, Biblioteca Vaticana: *Carro con Trionfo della Pudicitia*, c. 8v; *Fontana zampillante vino*, c. 11r; *Carri dei pianeti Marte e Giove*, c. 99r; *Girandola pirotecnica*, c.112v.

La recentissima ristampa de *Il teatro e la città* di Ludovico Zorzi (Zorzi 2023) invita riflessioni sulla complessità dello spazio scenico rinascimentale. Nella festa rinascimentale la città si trasforma di fatto in una scena teatrale permanente che ospita processioni religiose, celebrazioni carnevalesche, cortei nuziali, e visite di ambasciatori e dignitari. Il clima sovversivo della festa che appiattisce, almeno in parte, la disparità sociale, consentendo la partecipazione attiva del popolo minuto, è proprio non soltanto delle celebrazioni carnevalesche, ma anche dei festeggiamenti che accompagnano i matrimoni dinastici. Nella Ferrara dell’ultimo quarto del Quattrocento la festa carnevalesca e quella nuziale spesso coincidono, sia per motivi logistici – l’inverno segna la temporanea sospensione delle attività belliche – che per motivi pratici atti a contenere l’elevatissimo costo delle celebrazioni. Questo contributo si propone di analizzare l’importanza della festa dinastica nuziale nella sperimentazione teatrale quattrocentesca e nella diffusione e interscambio tra i centri culturali della penisola di tendenze destinate ad avere un effetto duraturo nelle epoche successive.

Nell'ultimo quarto del quindicesimo secolo, al sostrato popolaresco che caratterizza *entremets* allegorici, momarie, farse e feste religiose si sovrappongono spettacoli di soggetto bucolico e mitologico e commedie classiche in volgare con un gusto per la sperimentazione senza precedenti. Mentre l'egloga bucolica è stato l'oggetto delle riflessioni puntuali di Marzia Pieri (Pieri 1983) e, più di recente, Francesca Bortoletti (Bortoletti 2008), il carattere allegorico e l'ambientazione bucolica che caratterizza altre forme di spettacolo mitologico-allegoriche 'minori' sono fenomeni meno noti agli studiosi di teatro (Guarino 2005, 30). La festa rinascimentale è per definizione una festa civica e al contempo un'occasione propagandistica per la casa regnante. Gli sposalizi dinastici non soltanto attraggono ospiti di riguardo, ma danno adito a feste in onore della sposa che spesso deve affrontare un lungo viaggio che viene percorso in più tappe. La sposa con il suo nutrito entourage, che include non soltanto i parenti stretti e la servitù ma anche uno stuolo di intellettuali, viene accolta dalle comunità visitanti con feste e banchetti. Celebri sono le feste romane del 1473 organizzate da Pietro Riario e Giuliano della Rovere, nipoti di Papa Sisto IV, in onore di Eleonora d'Aragona partita da Napoli alla volta di Ferrara per unirsi in matrimonio ad Ercole I d'Este. Per l'occasione drammi religiosi e un banchetto drammatizzato vengono rappresentati su una struttura lignea che viene eretta di fronte alla Chiesa dei Santissimi Apostoli (Cruciani 1983, 151-64; Falletti 1987, 257-76).

Queste occasioni di festa in cui la città ospitante dà sfoggio della propria magnificenza promuovono la mobilità di musici, cantori e artigiani esperti nel costruire ingegni che vengono spesso contesi tra le corti. In questo clima di fervida competizione e contaminazione di generi letterari e popolareschi, essenziale per la circolazione di idee è la presenza di poeti cortigiani che accompagnano la sposa e assistono agli spettacoli teatrali. A titolo d'esempio, Matteo Maria Boiardo che è presente alle rappresentazioni romane in onore di Eleonora d'Aragona, sarà direttamente coinvolto nei festival teatrali ferraresi voluti da Ercole I, occupandosi sia degli adattamenti in volgare delle commedie di Plauto e della composizione del *Timone*. Pandolfo Collenuccio, incaricato di scrivere e recitare l'orazione per le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona nel 1475, è autore di un adattamento dell'*Anfitrione* di Plauto messo in scena a Ferrara nel 1487. Le testimonianze cronachistiche e le relazioni epistolari di queste feste indugiano nella descrizione di costumi e personaggi esotici che popolano le moresche e i banchetti drammatizzati e fanno qualche breve accenno alle scenografie e soprattutto agli ingegni: la bocca dell'inferno, la nave mobile dei *Menechini*, le sfere celesti dell'*Anfitrione*.

Unico nel suo genere è però il resoconto dettagliato delle nozze di Costanzo Sforza e Camilla Marzano d'Aragona, nipote di Ferrante di Napoli, celebrate a Pesaro nel maggio del 1475 (Guarino 2005, 25 n. 20; Passera 2020, 21-37). La relazione anonima della sontuosa festa nuziale è conservata da quattro testimoni: l'incunabulo vicentino pubblicato nel novembre del 1475 da Hermannus Liechtenstein (*Ordene de le noze* 1475), e tre copie manoscritte, una conservata a Pesaro nella Biblioteca Oliveriana (Ms 962), una seconda copia trascritta dal fiorentino Niccolò degli Alberti e contenuta in un codice miscellaneo della Biblioteca Riccardiana (Ms. 2256, cc. 65-94; Bridgeman 2013, 35, n. 4; Passera 2020, 21-2), e infine una copia cor-

redata di miniature, il codice vaticano Urb, lat. 899. La pubblicazione a stampa del resoconto delle nozze Sforza-Marzano d'Aragona in volgare è un unicum nel panorama librario degli anni Settanta del Quattrocento quando la stampa a caratteri mobili da poco introdotta da stampatori tedeschi produce prevalentemente testi didattici in latino. Il volumetto in volgare è un prodotto dal costo contenuto e accessibile anche ad un pubblico meno colto. La sua diffusione e popolarità è attestata ancora a metà Cinquecento quando il frate domenicano Leandro Alberti notava come la relazione delle nozze fosse stata "impressa e volgata per tutta Italia, ch'era cosa molto dilettevole a leggerla o vederla leggere" (Bridgeman 2013, 13 e 35 n. 18).

L'oggetto di questo studio è però il testimone vaticano, BAV Urb. Lat. 899, trascritto dal copista Leonardo da Colle, che è l'unico a preservare interamente l'orazione nuziale in latino pronunciata da Pandolfo Collenuccio. Il codice vaticano è impreziosito da trentadue miniature che raffigurano i personaggi allegorici, i carri trionfali, l'apparato scenico, e gli ingegni. Questo codice a pergamena confezionato tra il 1475 e il 1480 (Bridgeman 2013, 15-6; Ragazzini 2018) rappresenta una fonte iconografica unica per lo studio della scenografia dello spettacolo rinascimentale. L'attribuzione delle trentadue miniature, alcune a piena pagina e altre a vignetta, è tutt'ora incerta e gli studiosi hanno avanzato l'ipotesi che si tratti dell'opera dell'urbinate Giovanni Santi (Ciardi Dupré Dal Poggetto 1995; Ragazzini 2018) o del toscano Baccio Baldini (Baffioni Venturi 2013, 52), ma la presenza di un'influenza padano-ferrarese sembra essere l'ipotesi più attendibile (Valazzi 1990, 327; Eva Ponzi 2019). L'anonimo cronachista comincia la sua relazione narrando l'accoglienza della sposa al Castello di Novilara a quattro chilometri da Pesaro dove trascorrerà la notte antecedente alle nozze. Il racconto prosegue poi con la descrizione minuziosa del banchetto nuziale che fa seguito alla cerimonia religiosa della domenica. Durante il banchetto drammatizzato, che dura più di sette ore e durante il quale gli ospiti gustano dodici portate, le prime sei introdotte dal Sole e le ultime sei dalla Luna, servite da figure mitologiche e allegoriche. Le miniature rappresentano una rassegna di figure allegoriche (Imeneo, Ebe, Sole, Fortuna, Fama e Amore) e mitologiche (Erato, Tatia, Perseo, Iris, Orfeo, Tritone, Licaste, Romolo, Aretusa, Sileno) che compaiono al cospetto degli invitati per presentare e servire le portate e si concludono con la sfilata dei carri dei pianeti. Le miniature illustrano inoltre due ingegni: la fontana decorata da putti da cui sgorgano zampilli di vino allestita nella piazza di Pesaro per la gioia dei popolani (c. 11r) e la girandola, ovvero una macchina di giochi pirotecnici che chiude gli spettacoli. Il giorno seguente una giostra conclude i festeggiamenti nuziali (c. 112v). La seconda parte del resoconto delle nozze riguarda la presentazione dei doni che si svolge il giorno successivo al banchetto, ed è intervallata da pantomime e danze coreografate da Guglielmo Ebreo, uno dei coreografi più contesi dalle corti quattrocentesche (Sparti 1993).

Prima di concentrare l'attenzione su questa preziosa testimonianza di pratica teatrale, vorrei fare alcune considerazioni sul ruolo determinante della festa sponsale nel forgiare alcuni tratti distintivi del teatro rinascimentale. I complessi rituali nuziali, ben documentati a partire dalle nozze di Ercole I d'Este con Eleonora d'Aragona nel 1473, includono l'ingresso trionfale della sposa, che viene accompagnata dal corteo nobiliare e accolta dai popolani festanti attraverso

i punti strategici della città, banchetti, tornei e giostre e sono scanditi da canti, pantomime di soggetto bucolico e mitologico e opere teatrali nel senso moderno del termine, ovvero in cinque atti. La processione del corteo nuziale che tocca i punti nevralgici del potere delle casate rinascimentali, contrassegnati a partire dagli sposalizi degli anni Ottanta del Quattrocento da archi trionfali, ha ovviamente fini propagandistici, ed è tesa a presentare i progetti di riqualificazione urbanistica dei signori regnanti (Passera 2020, 12). Questi simboli di potere – la torre, il castello – vengono replicati nelle scenografie degli spettacoli cortigiani.

L'insaziabile gusto per la spettacolarità del pubblico rinascimentale impone l'uso di elementi scenici mobili e congegni meccanici (ingegni). Com'è stato ampiamente notato, lo spettacolo profano si appropria di elementi propri dello spettacolo sacro, dai carri che trasportavano le statue dei santi durante le feste patronali, agli ingegni atti a simulare ambientazioni infernali o paradisiache tipiche dei drammi sacri (Pieri 1984). I carri trionfali sostituiscono all'iconologia religiosa personificazioni allegoriche delle virtù cardinali, attributi essenziali della sposa, o allegorie di buon auspicio per gli sposi quali Fama e Amore. Questi elementi scenotecnici continueranno ad essere utilizzati nelle opere teatrali di fine Quattrocento. È noto, per esempio, che per la rappresentazione ferrarese dell'*Anfitrione* di Plauto nel 1487, viene creato un ingegno che mostra la volta celeste dove ha luogo il lungo concepimento di Ercole. Impianti scenografici mobili caratteristici di feste religiose e sponsali appaiono nella rappresentazione dei *Menechini* che inaugura il revival del teatro classico a Ferrara nel 1486 e che vede l'utilizzo di una nave costruita su una piattaforma dotata di ruote che attraversa la Piazza Ducale. Un simile impianto scenico a foggia di bucintoro viene utilizzato per l'arrivo di ospiti insigni, giunti a salutare Camilla d'Aragona al Castello di Novilara. Secondo il resoconto anonimo la nave era così ben costruita da sembrare vera e "non si vedea chi la menasse" (c. 6v).

Gli impianti scenografici mobili della festa sponsale consistono in carri trionfali su cui troneggiano allegorie di virtù cardinali e divinità pagane con valenze astrologiche, mentre nelle pantomime dense di danze coreografate dominante è la scenografia bucolica o, per dirla con Pieri "la scena boschereccia." La scena bucolica celebra la musica e il canto e ha chiare ascendenze classiche nell'egloga pastorale virgiliana. La sublimazione del canto è incarnata dall'onnipresente figura di Orfeo impregnata di valenze neoplatoniche e legato alla pratica estemporanea del cantare *ad lyram* (Wilson 2019; Bortoletti, 2020, 21-62).

Durante il banchetto romano in onore di Eleonora d'Aragona, Orfeo compare sulla sommità di un monte che rappresenta i campi Elisi e intona il suo canto accompagnato dalla lira (Cruciani 1983, 160). Il banchetto nuziale pesarese descritto nel codice vaticano culmina con l'ingresso di Poesia incoronata dal lauro e seguita da Grammatica, Retorica e Astrologia che reggono una scultura di zucchero raffigurante il Monte Elicona. Alle pendici dell'Elicona è scolpito Apollo nell'atto di suonare la lira ad intrattenimento delle Muse. La sublimazione del canto avviene tramite un ingegnoso spettacolo nello spettacolo (c. 110v).

I temi desunti dall'egloga bucolica classica non sono però circoscritti all'ambito del canto solitario del pastore-poeta o quello antagonistico dei certami poetici. In un'Arcadia popolata da

ninfe, satiri e divinità pagane, tema dominante è l'amore che viene presentato nelle sue forme di amore carnale e coniugale, oltreché nel suo rifiuto in favore della castità. In questa vena, lo spettacolo allestito per Lucrezia d'Este in occasione delle sue nozze con Annibale Bentivoglio nel 1487 ha per protagonista la ninfa Lucrezia che vien contesa tra la voluttuosa Venere e la casta Diana per scegliere poi la protezione di Giunone e l'amore coniugale (Bortoletti 2002; Torello-Hill 2022). In maniera analoga, la pantomima offerta dalla comunità ebraica di Pesaro nel secondo giorno di celebrazione sponsali descritta nel manoscritto vaticano presenta un'ambientazione bucolica, caratterizzata da un monte collocato su una piattaforma mobile [Fig. 1]. Il monte è coperto da un manto vegetativo e da animali e sormontato da una torre, un chiaro richiamo alla Rocca Costanza, la torre simbolo del potere sforzesco, i cui lavori di costruzione sarebbero iniziati alcuni giorni dopo le nozze (Scatena 2000). In cima alla torre compare uno spiritello alato che assolve la funzione narrante che sarà tipica del personaggio-prologo del teatro rinascimentale. Al centro della montagna si apre un antro da cui emerge una figura femminile solo in parte visibile mentre un vecchio canuto con la barba è rappresentato di fronte al monte ed ha alle sue spalle la porta scenica dotata di un ponte levatoio che consentiva all'attore di scendere dalla piattaforma mobile su cui era montata la montagna. Dopo il breve monologo dello spiritello, il vecchio si presenta come Booz, uno dei proavi di David e secondo marito di Rut. Booz si rivolge allo sposo, chiedendogli permesso di coltivare le sue terre e una volta ottenuto il suo assenso "ritornò alla porta di suo monte chiamando li suoi servi" (c. 89v). Secondo il resoconto puntuale della festa, dodici giovani riccamente vestiti entrano in scena dalla stessa porta centrale da cui è emerso Booz e dopo aver danzato una moresca escono di scena per poi rientrare "per altra porta che per la prima", presumibilmente entrando da una delle ali laterali per esibirsi in svariate altre danze maneggiando "instrumenti rusticani" che simulano le attività che scandiscono la vita agreste, quali la semina e la mietitura (90*r*). Scene di vita agreste caratterizzeranno anche uno degli intermezzi inseriti nella rappresentazione dell'*Eunuco* di Terenzio alla corte di Ferrara nel 1499 (Guidobaldi 1993, 34). L'anonimo resoconto precisa anche che il personaggio di Booz rimane in scena durante il susseguirsi delle moresche e che in scena c'è anche "una donna ben vestita all'anticha la qual con gesti convenientissimi andava ricogliendo le spighe" (c.90v). La figura femminile parzialmente visibile è con ogni probabilità Rut, in accordo con l'iconografia del suo primo incontro con Booz che la vede rappresentata nell'atto di raccogliere spighe di grano.

Questa pantomima che segue la presentazione dei doni agli sposi è di grande interesse storico in quanto documenta i rapporti tra la corte pesarese e la comunità ebraica. Non è da escludere che la richiesta avanzata da Booz di terre da coltivare sia legata all'apprensione della comunità ebraica per l'imminente costruzione della Rocca Costanza. Studi urbanistici hanno identificato il sito del primo cimitero ebraico precisamente nella zona antistante a porta Fano dove venne eretta la torre simbolo del potere sforzesco (Panzini 2004). La presenza del cimitero indica che la comunità ebraica doveva occupare questa zona della città prima della creazione del ghetto ed è probabile che i progetti di rinnovamento urbanistico avessero

determinato l'espropriazione di case e terreni. L'episodio biblico racconta come Rut, rimasta vedova, segua la suocera del defunto marito a Betlemme. Qui per procurarsi cibo va nei campi seguendo un'usanza che permette alle persone indigenti di raccogliere le spighe lasciate dai mietitori, dove incontra Booz, il ricco proprietario dei campi. La suocera preoccupata per il loro futuro, persuade Rut ad accostarsi ai piedi Booz, che essendo un lontano parente ha diritto a riscattare la donna. Booz invece di approfittarsi della donna la sposa e dalla loro unione benedetta nascerà un figlio. La storia di Booz e Rut è un *exemplum* di amore e rispetto coniugale particolarmente adatto a festeggiamenti nuziali.

Nella pantomima di Booz e Rut, così come nella *fabula* allegorica della ninfa Lucrezia delle nozze Este-Bentivoglio, l'assetto scenografico è bipartito. Nello spettacolo pesarese il proscenio superiore è caratterizzato da una montagna, mentre in quello bolognese le scenografie movibili che, a detta del testimone oculare Sabadino degli Arienti, sembrano entrare nello spazio scenico quasi danzando, sono una torre su cui appare Giunone, un palazzo che ospita Venere e il suo seguito, e una montagna che ospita Diana con otto ninfe. La descrizione della montagna ricorda molto da vicino il Monte degli Ebrei della pantomima pesarese, raffigurato nel manoscritto vaticano:

> Di poi similmente ne venne una montagna, de bosco circundata, nel cui corpo era a modo una spelonca, dove Diana cum octo nymphe dimorava, et danzando andò a diposare quasi a lato la torre, da l'altro canto (Basile, Scioli 2014, 81-2).

Nella più complessa scenografia della fabula allegorica bolognese gli apparati scenografici mobili vengono disposti uno a fianco all'altro, a guisa di luoghi deputati della tradizione medievale. In entrambi i casi però l'assetto scenografico è suddiviso in un proscenio superiore, riservato alle divinità pagane, e un proscenio inferiore, secondo un assetto verticale che si ritrova nelle prime opere teatrali di fine Quattrocento. L'uso di un proscenio superiore che ospita le divinità pagane o le virtù allegoriche è comprovata dalle didascalie che accompagnano il *Timone* di Matteo Maria Boiardo la cui datazione è incerta ma collocabile tra il 1486 e il 1494, anno della morte di Boiardo (Acocella e Tissoni Benvenuti 2009, 42-3). Le didascalie conservate nell'*editio princeps* postuma del 1500 (Boiardo 1500) fanno ripetuti riferimenti ad un proscenio superiore, che rappresenta l'Olimpo dove si svolgono alcune scene del primo atto e il secondo atto nella sua interezza, mentre i rimanenti tre atti hanno una ambientazione terrena (Tissoni Benvenuti e Mussini Sacchi 1983, 478).

La miniatura a piena pagina che illustra la pantomima di Booz e Rut [Fig. 2] offre una testimonianza unica della gestualità teatrale quattrocentesca. Lo spiritello-nunzio ha il braccio teso in un gesto allocutorio per richiamare l'attenzione del pubblico, Booz è ritratto in un gesto di preghiera rivolto a Costanzo affinché accolga benignamente la sua richiesta. Rut, il cui corpo emerge solo in parte dall'antro, ma ha la mano appoggiata sull'apertura dell'antro e lo sguardo rivolto al pubblico. Questa posizione liminale di un personaggio scenico si trova rappresentata nelle xilografie che illustrano le edizioni di Terenzio stampate a Venezia a partire dal 1497 per indicare un personaggio teso nell'atto di origliare lo scambio di battute che si





2 | *Pantomima di Rut e Booz*, miniatura, 1475, ms.Urb. Lat. 899, Roma, Biblioteca Vaticana, c. 91r; 3 | Immagine dal V atto dell'*Eunuco* di Terenzio, xilografia, 1497, Venezia, c. 89v.

svolge sulla scena, come ad esempio Pizia nel quinto atto dell'*Eunuco*. La tassonomia complessa dei gesti teatrali delle prime edizioni a stampa veneziane e il loro rapporto con la prima edizione illustrata a stampa delle commedie di Terenzio, pubblicata a Lione dall'editore Trechsel nel 1493, esula dal modesto scopo di questo contributo. È importante però notare come queste prime edizioni illustrate riflettano la pratica teatrale contemporanea in un momento in cui lo studio della ricca tradizione commentaristica e iconografica di Terenzio rappresenta un referente essenzionale per lo sviluppo del teatro di fine Quattrocento (Torello-Hill, Turner 2020).

La duttilità della festa sponsale rinascimentale consente ad artisti e poeti di cimentarsi in sperimentazioni in cui la combinazione di testo, gesti, musica, e coreografie offre al pubblico un'esperienza immersiva sinestetica e multimodale. Il concorso di pubblico che presenzia agli spettacoli, inclusi ambasciatori, intellettuali e dignitari determina una circolazione di idee e una mobilità di autori, artisti e artigiani senza precedenti che produce effetti destinati a durare nel tempo.

Riferimenti bibliografici

Manoscritti e incunaboli

Boiardo 1500
M.M. Boiardo, *Comoedia dicta Timone traducta de uno dialogo de Luciano traducta de uno dialogo de Luciano per el Magnifico condam Matheo Maria Boyardoa complacentia de lo illustrissimo principe signore Hercule Estense duca de Ferrara, stampata in Scandiano per Peregrino di Pasquali e Gasparo Crivello da Scandiano, MD* [ISTIC ib00832000].

Ordene de le noze 1475
Ordene de le noze dell'illustrissimo Signor Missier Constantio Sforza de Aragonia et de la Illustrissima Madona Camilla de Aragonia sua consorte nel anno 1475, Vicenza, Hermannus Liechtenstein, 9 Nov. 1475 [ISTIC 00088000]. Copia consultata: Londra, British Library, IA.31753.

Terenzio 1497
Terentius cum tribus commentis videlicet Donati Guidonis et Calphurnii, Simone da Lovere per Lazzaro de' Soardi, Venezia 1497. Copia consultata: Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Inc.c.a 3548 .

Urb. Lat. 899
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 899.

Bibliografia critica

Acocella e Tissoni Benvenuti 2009
M. Acocella e A. Tissoni Benvenuti (a cura di), M.M. Boiardo, *Timone e Orphei tragedia*, Novara 2009.

Baffioni Venturi 2013
L. Baffioni Venturi, *Alla ricerca della libreria perduta. La biblioteca di Giovanni Sforza Signore di Pesaro*, Pesaro 2013.

Basile e Scioli 2014
B. Basile, S. Scioli (a cura di), *Le nozze dei Bentivoglio (1487). Cronisti e poeti,* Napoli 2014.

Bortoletti 2002
c. Bortoletti, *An allegorical fabula for the Bentivoglio-d'Este marriage of 1487*, "Dance Chronicle" 25 (2002), 321-42.

Bortoletti 2008
c. Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma 2008.

Bortoletti 2020
c. Bortoletti, *I mestieri di Orfeo. Memoria, politica e teatro nel primo Rinascimento*, Milano 2020.

Bridgeman 2013
J. Bridgeman, A. Griffiths, *A Renaissance wedding: the celebrations at Pesaro for the marriage of Costanzo Sforza and Camilla Marzano d'Aragona, 26-30 May 1475*, London 2013.

Ciardi Dupré Dal Poggetto 1995
M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Un problema di coerenza: memoria e realizzazione nella pittura di Giovanni Santi. Nuove prospettive cronologiche e attributive*, in *Giovanni Santi*, Atti del convegno internazionale di Studi (Urbino, 17-19 marzo 1995), a cura di R. Varese, Milano 1999, 105-114.

Cruciani 1983
c. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma 1983.

Falletti 1987
C. Falletti, *Le feste per Eleonora d'Aragona a Napoli e a Roma nel 1473*, in *La fête et l'écriture. Théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie 1450-1530*, 257-76.

Guidobaldi 1993
N. Guidobaldi, *Music et danse dans une fête 'humaniste': les noces de Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona (Pesaro 1475)*, in *Actes du Colloques Musique et Humanisme*, Paris, 1993, 25-35.

Guarino 2005
R. Guarino, *La presenza degli dei*, "Teatro e Storia" 19 (2005), 15-32.

Licht 1996
M. Licht, *Elysium: A Prelude to Renaissance Theater*, "Renaissance Quarterly" 49 (1996), 1-29.

Panzini 2004
c. Panzini, *Il recupero del cimitero ebraico*, "Morashà" 2004.

Passera 2020
C. Passera, *“In questo picolo libretto.” Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento*, Firenze 2020.

Pieri 1983
M. Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova 1983.

Ponzi 2019
E. Ponzi, Scheda del Ms. Urbinate Latino 899, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2019.

Ragazzini 2018
C. Ragazzini, *Appendice. Cod. Urb. lat. 899, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Giovanni Santi*, a cura di M.R. Valazzi, Milano 2018, 148-9.

Scatena 2000
G. Scatena, *La Rocca Costanza di Pesaro*, Cagli 2000.

Sparti 1993
B. Sparti, a cura di, Guglielmo Ebreo of Pesaro, *De pratica seu arte tripudii: On the Practice or Art of Dancing*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Tissoni Benvenuti, Mussini Sacchi 1983
A. Tissoni Benvenuti, M. P. Mussini Sacchi, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino 1983.

Torello-Hill, Turner 2020
G. Torello-Hill and A. Turner, T*he Lyon Terence: Its Tradition and Legacy*, Leiden, 2020.

Torello-Hill 2022
G. Torello-Hill, *Performing Marriage Rituals: The Iconography of North Italian Cassoni 1480–1520*, “Cerae”, 9 (2022) 130-54.

Valazzi 1990
M.R. Valazzi, *Pittori e pittura a Pesaro nel Quattrocento*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di S. Mariotti, Venezia, 305-56.

Wilson 2019
B. Wilson, *Singing to the Lyrein Renaissance Italy: Memory, Performance, and Oral Poetry*, Cambridge 2019.

Zorzi 2023
L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Imola 2023.

English abstract

The text discusses the Renaissance wedding celebration and its importance in promoting artistic experimentation and cultural exchange. The author highlights the multifaceted nature of these events, which combined text, gestures, music, and choreography to create an immersive and synesthetic experience for the audience. The text emphasizes the significance of the public who attended these spectacles, which included ambassadors, intellectuals, and dignitaries, in promoting the circulation of ideas and facilitating mobility for artists and artisans. The author specifically examines a miniature illustration depicting the pantomime of Boaz and Ruth, which offers a unique insight into the theatrical gesturing of the 15th century. The article also briefly touches upon the complex taxonomy of theatrical gestures in early Venetian printed editions of Terence's plays, highlighting their relationship with contemporary theatrical practices.

Overall, the article underscores the vital role of Renaissance weddings in shaping the artistic and cultural landscape of the time.*

**The English abstract above was written by ChatGPT and strictly unedited by the editors of this issue (> Editoriale). This sentence itself was automatically translated with DeepL.*

keywords | Renaissance Feast; Wedding Sforza-Aragona 1475; Pantomime.

Un harem da costruire entro l'8 marzo

Traduzione di alcune favolette dell'architetto sovietico Yurij Arndt

Christian Toson

Premessa

Di seguito si propone la traduzione di un monologo dell'architetto sovietico Yurii Arndt (1924-2005). Membro dell'Ordine degli Architetti e dell'Ordine degli Artisti, autore di copertine di libri e grafiche, ha lavorato principalmente a Mosca, dove ha fatto parte, a partire dagli anni '50, di quella generazione di architetti che ha rivoluzionato l'architettura sovietica, allontanandosi dal monumentalismo staliniano. Progettista importante, ha al suo attivo numerosi progetti sperimentali presso L'Istituto di Ricerca di Progettazione Sperimentale (NIIEP). Fra le opere più importanti delle quali è co-autore c'è il concorso del 1956 per la Mostra Pansovietica di Costruzioni e Architettura, l'"albergo "Yunost", realizzato nel 1960 insieme agli architetti Tatiana Bausheva, Vladimir Burovin, Tatiana Vladimirova e l'albergo Okean a Vladivostok (1963).

Il monologo qui proposto fa parte delle esibizioni dei gruppi teatrali Koh-i-Noor e Reisshinka. Nati nel 1953, in concomitanza con l'inizio del periodo del Disgelo, come gruppi ricreativi per gli architetti che lavoravano negli uffici di Mosproekt, continuarono la loro attività per oltre cinquant'anni, aumentando sempre di più la complessità delle loro esibizioni.

Si trattava di iniziative legate agli eventi mondani dell'Ordine: i banchetti, le feste, a cui partecipavano gli architetti sovietici. Si facevano gare di barzellette, di storie, oppure piccoli sketch, si cantava, si improvvisavano coreografie e pantomime.
Era un'importante valvola di sfogo per i professionisti sovietici, che potevano nel clima informale di questi eventi, esprimere le insoddisfazioni della loro condizione con un umorismo caratteristico, che si cercherà di rendere in questa piccola traduzione.

Pian piano queste esibizioni estemporanee si strutturarono in veri e propri spettacoli, che andavano sulle scene principali del teatro sovietico, come il teatro di Vachtangov, e persino nel Palazzo dei Congressi al Cremlino. Koh-i-Noor e Reisshinka dai nome della celebre marca di matite e della stecca a T, si sono sempre definiti un *ensemble*, o meglio, scherzosamente, l'unico *ansambl'* veramente completato della storia sovietica, alludendo ai molti grandi progetti urbanistici falliti. Grazie al rispetto che si nutriva nei confronti della professione dell'architetto, e al fatto che si esibissero da dilettanti, si potevano permettere di esprimere un critica che altrimenti sarebbe stata censurata.

Yurij Arndt scriveva e recitava monologhi in cui inpersonava Hadjan Nasreddin, un ingenuo architetto dal forte accento asiatico, che racconta brevi favole paradossali, dette favolette, seguite da una morale. Di seguito se ne riportano alcune.

Le favolette di Hadjan Nassreddin

-Adesso si esibisce l'emerito Yuri Arndt dell'ordine degli architetti dell'URSS. (Applausi)

Entra Yuri Arndt, alto, secco e dinoccolato, che parla al microfono sul palco con il sipario chiuso, che cade su di lui e in porte lo avvolge. Parla con un accento e un ritmo caricaturalmente centroasiatico.

Favoletta 1

Una volta lo Scià chiama a sé Hadjan Nassreddin.

- Egregio Hadjan Nasreddin, negli ultimi dieci anni il mio harem è in completo sfacelo, ed è diventato, scusate per il francesismo, un bordello a tutti gli effetti, con i segni della Stagnazione. Oltre a questo, adesso nel mondo si è diffusa la pericolosa malattia "AIDS", che in russo significa "Sindrome a Seguito dell'Amicizia con lo Straniero" [*in originale SPID: Sindrom Posledstvii Inostranni Druzhbi. NdT*]. Per questo la prego, di costruire un harem da 200 posti, attivo 24h su 24, con un asilo arioso e un doposcuola per i bambini. Il consulente sarà il Compagno Eunuco, che in russo significa Capo delle Risorse Umane. [*eunuco in russo è evnuh che suona come un acronimo. NdT*]

Allora Hadjan Nassreddin presentò un preventivo e un cronoprogramma per i sei mesi seguenti.

Lo Scià firma il preventivo senza guardare, ma legge il cronoprogramma e dice:

- Egregio Hadjan Nasreddin, non potreste costruire il primo lotto dell'harem - diciamo almeno 15-20 posti - per l'8 Marzo, come regalo alle Donne Lavoratrici dell'Internazionale di tutto il mondo?

Hadjan Nasreddin dice:

- purtroppo, per l'8 Marzo non ce la facciamo, potremmo finire per il 1° Maggio.

Lo Scià dice:

- Egregio Hadjan Nasreddin, e se dividessimo i redditi fra pubblico e privato secondo il bilancio economico [*Chozrasčët. NdT]*?

Hadjan Nassreddin dice:

- Allora è tutt'altra cosa, ma comunque non ce la facciamo, lo consegniamo senza il verde e l'arredo urbano.

Lo Scià dice:

- Egregio Hadjan Nasreddin, e se la impalassimo?

Hadjan Nasreddin dice:

- Sapete, questi metodi da Baltico-Mar Bianco sono già passati di moda da tempo [*il Canale Baltico-Mar Bianco era stato realizzato dai prigionieri dei gulag durantte il periodo delle purghe staliniane. NdT*].

Lo Scià dice:

- Egregio Hadjan Nasreddin, e se vi assegnassimo a una impresa a conduzione familiare [*Semeini podriad. NdT]*?

- Allora è assolutamente un'altra questione! - Dice Hadjan - Certo, io, i miei 4 fratelli e i miei 18 nipoti possiamo fare tutto entro la scadenza, e ci prendiamo anche in carico delle prove e del collaudo dell'harem!

Morale: solo con l'aiuto del *Chozrasčët* e del *Semeini podriad* si può mettere ordine in questo bor... scusate, harem.

(Applausi)

Commento: In questa favoletta si ironizza ferocemente su tutto il sistema della committenza per gli edifici pubblici in Unione Sovietica. Lo Scià rappresenta la caricatura del classico funzionario sovietico, che costruisce edifici senza curarsi della loro reale utilità, se non per il proprio tornaconto personale, ma rispettando i canoni della propaganda (le feste nazionali, le parate). La critica si sposta anche sull'inefficienza del sistema, sulla mancanza di organizzazione, con il lessico tipico degli appalti pubblici (lotti, verde, arredo urbano, collaudi), che risente dei doppi sensi relativi al fatto che si sta parlando di un harem. L'associazione fra l'Unione Sovietica e un impero asiatico è latente. Anche il sistema degli incentivi e delle punizioni mette in ridicolo il sistema socialista, che per realizzare qualcosa deve ricorrere a sistemi finanziari basati sull'impresa privata e familiare (il Chozrasčët e del Semeini podriad, appunto), introdotti da Lenin durante la NEP.

Favoletta 2

Un giorno, in un paese occidentale, che si trova a est, si radunarono in vacanza i nostri Agente e Spia.

E la Spia dice:

- beh da voi si può lavorare, ma la vostra architettura contemporanea, o come voi dite, "L'Architecture d'Aujourd'hui", ci crea molti problemi. Ricevo un messaggio: "Mosca, angolo fra Via del Parco e Via 8 Marzo, interno G, chiedere al macellaio Simeon Davidovic, parola d'ordine “pesatemi due chilogrammi di manzo fresco” - controparola: “posso offrivi del Veles [nota marca di carne in scatola, NdT]”. Allora giungo sul posto. Ci sono diciasette Vie del Parco, sette Vie 8 Marzo, tutti gli interni sono G., Simeon si trova nel Lontano Nord, Davidovich nel Vicino Oriente. Dico la parola d'ordine “pesatemi due chili di manzo al vapore”, e ricevo una controparola strana "e che, non vorresti magari anche la luna?".

Morale: è così che la nostra architettura contemporanea, o come diciamo noi, "l'Architecture d'Ajourd'oui", mette a repentaglio il lavoro dei nostri eroici cekisti.

Favoletta 3

Un giorno Hadjan Nasreddin viaggiò in treno da Vladivostok a Brest. Vide a Taskent un edificio a pannelli della serie K-7. Giunse a Cheliabinsk e anche lì vide un K-7. Nella capitale Mosca

c'era lo stesso edificio nel quartiere Cheremuski. A Kiev lo stesso, quei cinque piani erano disposti l'uno sull'altro. Perché a Vladivostok e a Brest ci sono tali gemelli?

Morale: Ampia è la madrepatria mia.

Favoletta 4
Un giorno Hadjan Nasreddin sognò una bella ragazza bionda. Dalla felicità fece un saltino, e batté la testa contro il soffitto - presto un bernoccolo comparì sul capo.

Morale: non si devono fare i piani alti 2 metri e 50 nelle regioni meridionali del paese.

Commento: Queste tre corte favolette hanno tutte come tema la critica alla serialità dell'edilizia in Unione Sovietica, un *topos* tipico della cultura sovietica degli anni ’70-’80, (si pensi al celeberrimo film natalizio *Ironia del destino*, oppure *Buona sauna!)*. Si costruiscono situazioni paradossali, dove la serialità si scontra con situazioni singolari, oppure diventa l'espediente per la commedia degli equivoci. Il lessico, come sempre, ironizza sui luoghi comuni della propaganda, come l'ampiezza e la modernità del paese, ma anche sui riferimenti esteri di questa modernità, nello specifico la popolare rivista di architettura "l'Architecture d'Ajourd'oui”. Nell'ultima favoletta l'effetto comico deriva sia dal fatto che Yuri Arndt fosse particolarmente alto di statura, che per lo stereotipo sulla passionalità dei popoli meridionali dell'Urss, da prendere in considerazione come "fattore ambientale" nei manuali di progettazione.

English abstract

This is a translation with commentary of the satirical short stories written by Soviet architeect Yurij Arndt for the Koh-i-Noor ensemble in Moscow.

keywords | Koh-i-Noor; Soviet Modernism; Architecture; Yurij Arndt.

Quel fulgore d'Astrea

Pensiero mitico e progresso in un manifesto di G.M. Mataloni

Francesco Trentini

È un'immagine piena di fulgore, calata come un'enigma su una società ebbra di luce e progresso, l'opera che inaugura la storia della cartellonistica moderna in Italia in piena seconda rivoluzione industriale. Una potente immagine simbolica, degna di essere messa in dialogo con le inquietudini sollevate da Aby Warburg nella memorabile conferenza del 21 aprile 1923 in riferimento al destino del pensiero mitico nella civiltà delle macchine (Warburg [1923] 1998, 11-66). Il manifesto [Fig. 1], una cromolitografia su carta di 150x100 cm, nella sua prima versione reca la firma del cartellonista Giovanni Mario Mataloni, la data 1895 e il nome dell'Istituto Cartografico Italiano, che ne curò la pubblicazione. Committente, la Società Anonima per la Incandescenza a gas, detentrice dell'esclusiva sul brevetto elaborato dal dottor Carl Auer von Welsbach dell'Università di Vienna, nel settore dell'illuminotecnica la tecnologia più apprezzata per efficacia e rendimento alla fine del XIX secolo (*Nuovo becco a gaz* 1895).



1 | Giovanni Mario Mataloni, *Società anonima per la incandescenza a gas brevetto Auer*, 1895, cromolitografia su carta, Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce.

A dispetto dei toni esuberanti, l'opera vide la luce in circostanze assai critiche per l'azienda. Il 1895 è un anno segnato da forti tensioni. Avviata una serie di querele contro terzi per la contraffazione delle celebri lampade a reticella di biossido di Torio e diossido di Cerio (*Querela per contraffazione* 1895), il 29 agosto di quell'anno si procede alla pubblicazione di una diffida alla fabbricazione e all'acquisto di lampade a incandescenza all'infuori della Società stessa (*Gazzetta Ufficiale* 1895, 1412). Quest'ultima rivendicazione mirava a contenere l'impatto della sentenza di annullamento del brevetto Auer emanata dell'Ufficio imperiale competente il 7 novembre 1895, conseguenza delle molte cause mosse in Germania da diverse importanti case industriali che miravano all'annullamento della privativa Auer (*I brevetti Auer* 1896, 90-100). Gli effetti dell'atto non si sarebbero fatti attendere, anche sul mercato italiano. La congiuntura apparve tale da esigere una decisa campagna di comunicazione volta a catturare l'attenzione del pub-

blico ricorrendo agli effetti speciali messi a disposizione dalla rampante ricerca tecnico-scientifica della seconda rivoluzione industriale. Si decise per il manifesto su muro, prodotto ad elevata riproducibilità, pratico e versatile, adatto a supportare strategie di comunicazione di massa nello spazio pubblico volte a raggiungere e orientare quel Leviatano ora mostruoso ora terribilmente poetico che fu la folla nella città moderna.

Per questo motivo il lavoro di Mataloni non manca d'indulgere in concessioni all'ottimismo dell'epoca. La destinazione alle vie dello spazio urbano appare esaltata come valore assoluto, secondo la nuova sensibilità dell'*horror vacui* ornamentale che dopo aver saturato gli interni degli edifici pare destinato a rivestire gli esterni, se necessario anche attraverso la simulazione litografica di una piastrellatura in maiolica inquadrata da un'ampia cornice a mosaico. Il foglio sottile della cromolitografia non rinnega dunque il suo essere pellicola epidermica di una parete reale ma, anzi, si pone in relazione ad essa come presentazione di un paramento possibile entro un serrato dialogo dell'immagine con il contesto di destinazione. In un certo senso va nella medesima direzione anche quella specie di fregio, ottenuto dal combinato del lampione in basso a destra sovrapposto ai condotti metallici attorno ai quali si avvolgono le spire di tubi flessibili ascendenti sui lati del manifesto, elementi tecnologici funzionali alla costruzione del messaggio pubblicitario ma anche modi per strutturare l'estetica della città industriale.

Risponde ad esigenze pubblicitarie l'introduzione da parte di Mataloni del "fiore luminoso" del lampione a gas, sorta di secondo termine di paragone funzionale a evidenziare l'eccezionalità dell'invenzione di Auer, presentato dapprima in forma descrittiva nell'angolo inferiore destro e poi in chiave d'astrazione decorativa tra i girali vegetali del fregio superiore. La flebile luce rossa dell'illuminazione comune svaniva in presenza della lampada a incandescenza Auer, che nell'immagine di Mataloni appariva fluttuante a mezz'aria tra la sorridente fanciulla e lo spettatore, accuratamente descritta finanche nell'elegante anello metallico sagomato alla base della lampada come pure nel tubo di vetro dalla caratteristica forma a campana allungata. La luce bianchissima, immobile e piacevole alla vista, era una delle qualità innovative del brevetto Auer; la più celebrata, nelle riviste tecnico-scientifiche dell'epoca, insieme alla contenuta emissione di calore e alla (per allora) ragguardevole vita operativa di quasi 2000 ore, pari a circa un anno d'illuminazione (Pintsch 1887).

Tuttavia, eccedendo di molto le esigenze aziendali di mobilitazione della domanda, il manifesto di Mataloni presenta caratteristiche finora non adeguatamente evidenziate che autorizzano a riconoscerlo come una forma estrema di celebrazione del numinoso e di manifestazione del demonico scaturita in tempo di festoso progresso e di rischiosa soppressione del mito in nome della civiltà delle macchine. Vittorio Pica – con ampio seguito fino a oggi – preferì risolvere il perturbante faccia a faccia con la misteriosa fanciulla, ammiccante paradosso visivo senza spazialità, limitandosi a riconoscervi una signorina dal sorriso accattivante chiamata a salutare gli affrettati passanti della grande città *fin-de-siècle* con la promessa di un'istante di innocente seduzione a costo zero (Pica 1904, 355-56, 361; Ojetti 1942, 291; Ci-

morelli-Ginex, 1997, 55; Benatti, Toni 1997, 19). Recentemente, seppur in termini generici, è stata avanzata la proposta di riconoscervi un' "allegoria femminile" e delle "semi-nudità adatte a una divinità" (Salsi 2007, 51) ma senza ulteriori precisazioni. Va quindi dato a Eugenio Manzato il merito di aver fatto il passo più deciso verso il disvelamento dello specifico potenziale iconologico dell'immagine, notando una suggestiva associabilità tra il circolo stellato sul manifesto e la corona dell'Immacolata, salvo poi censurare il tutto rubricandolo come gesto irriverente da parte del grafico e preferendo mantenersi entro il perimetro di una rigida valutazione morale anziché indagare a fondo il mito nascosto oltre la presunta maliziosità di veli trasparenti e levigate nudità (Manzato 2003, 28).

Eppure, lungi dall'essere rubricabile come *trouvaille* volta a rappresentare l'alone di luce della lampada in modo provocatorio, l'invenzione del circolo tempestato di sedici stelle proposta da Mataloni rinviava certamente alla Vergine Maria, ma per raggiungere un'altra vergine ben più congruente con la sfida dei tempi e del progresso: Astrea, figlia del titano Astreo, manifestazione della giustizia divina, la sola disposta a vivere stabilmente tra gli uomini durante il remoto regno di Saturno, prima che l'umanità cadesse in una progressiva inarrestabile degenerazione (Graf 2006). Sul piano iconologico il cerchio stellato è notoriamente un tratto simbolico condiviso da diverse figure, tutte in vario modo assimilate alla Vergine astrale, tutte espressioni di verginità feconda capace di generare una momentanea congiunzione o un rinnovato vincolo tra Cielo e terra (Yates 1990, 40-49). In connessione con la Corona Borealis, costellazione di forma subcircolare sita nell'emisfero nord tra Bootes ed Hercules, esso rinvia al catasterismo della corona nuziale di Arianna, gettata in cielo da Dioniso (Ov, *Met.* VIII, 176-182) (Ovidio 1994, 302-303). Ma il circolo di stelle incorona anche il capo di Urania, la musa preposta a dischiudere all'umanità la conoscenza del Cielo, offrendo in tal modo la possibilità della fondazione di un tempo armonico e illuminato nella società degli uomini (Hunter 1980, 106-113). Le fonti registrano la suggestiva assimilazione tanto di Urania con la Vergine astrale quanto della stessa costellazione della Vergine con Arianna, quest'ultima supportata da Luciano, Properzio e Manilio (Yates 1990, 89, n. 13). D'altro canto la corona stellata, per il filtro della quarta Ecloga virgiliana ormai letta come profezia sincretica pagano-cristiana, interviene anche a sancire l'era inaugurata dalla nascita di Cristo come tempo nuovo escatologico ed età dell'oro definitiva facendo la sua comparsa sul capo della Vergine dell'Apocalisse. Non un semplice attributo, dunque, ma il corrispettivo visuale del sostrato tematico che correla la dimensione astrale all'idea di una feconda verginità femminile destinata a manifestarsi in una mitica età dell'oro; ecco perché può comparire anche sul capo di Astrea come ad esempio nei costumi del corteo per l'ingresso di re Giacomo I a Londra (Wiggins, Richardson 2015, 85).

L'immagine di Mataloni nasceva nel contesto della Seconda Rivoluzione Industriale, dall'interno di una società propensa a pensarsi come la progressiva realizzazione di una nuova età dell'oro che aveva nel progresso tecno-scientifico i suoi fondamenti. In sostituzione del mito regressivo e dell'eterno ritorno adombrato dai Classici, l'utopismo positivista preparato dal pensiero di Condorcet e Saint-Simon e perfezionato da Auguste Comte invitava a riconoscere l'età dell'oro come una condizione di perfezione d'ordine a-venire, destino futuro di un'uma-



2 | Leopoldo Metlicovitz, *Distillerie Italiane*, 1899, cromolitografia su carta, Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce (Direzione regionale Musei Veneto. Su concessione del Ministero della Cultura).
3 | Giovanni Mario Mataloni, *Il Mattino,* 1896, cromolitografia su carta, Treviso, Museo Nazionale Collezione Salceo (Direzione regionale Musei Veneto. Su concessione del Ministero della Cultura).
4 | Giovanni Mario Mataloni, *Elba Champagne della Villa Imperiale di Napoleone I*, 1900, cromolitografia su carta, Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce (Direzione regionale Musei Veneto. Su concessione del Ministero della Cultura).

nità disposta ad abbracciare l'idea di un inarrestabile progresso tecnologico e conoscitivo (Condorcet 1847; Saint-Simon 2012; Comte 2001). Entro la cornice di questo "messianismo del progresso", l'illuminazione a gas, come qualsiasi altro ritrovato di una scienza applicata alla tecnologia in perfetto spirito baconiano, partecipava alla realizzazione di quella Nuova Atlantide delineata da Francis Bacon come utopia ma recepita nel XIX secolo quale progetto compiutamente realizzabile.

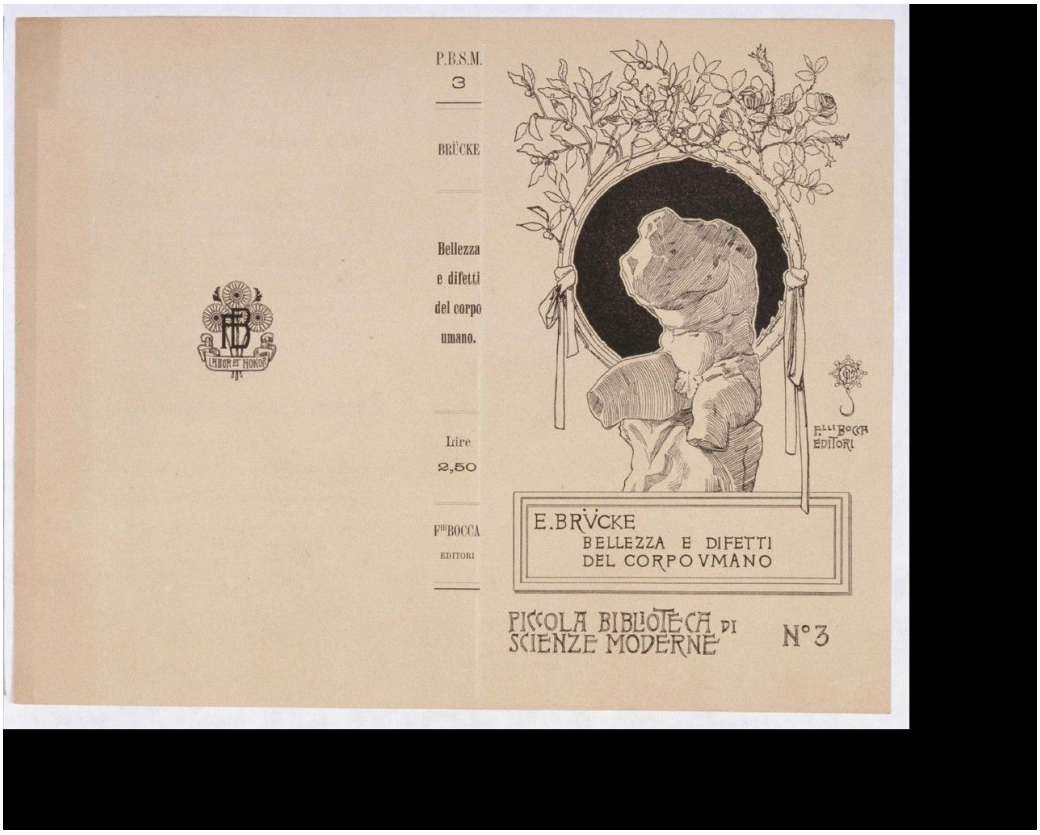
Alla luce di queste idee, raccolte, amplificate, dibattute dalla stampa italiana coeva, la misteriosa fanciulla di Mataloni ben si prestava a rappresentare Astrea, finalmente ridiscesa dal Cielo ad abitare tra gli uomini. La condizione di un progresso che ambisse alla qualifica di età dell'oro necessitava infatti il ritorno della dea. La carica politica intrinseca al mito e rielaborata particolarmente in epoca medievale e protomoderna qui veniva lasciata sotto traccia in favore di una rivisitazione della proposta virgiliana di una Vergine Astrea intrinsecamente legata alla realizzazione di un utopico Tempo Nuovo.

Pienamente signora di sé, la fanciulla divina di Mataloni concede che il circolo stellato transiti sulla lampada Auer accompagnandolo con il gesto della mano destra; nondimeno chinando il capo continua a detenere il privilegio della corona luminosa scongiurando il rischio di una piena esautorazione. L'impressione è che, pur nell'ebbrezza di una generalizzata positivisti-

ca fede tecno-scientifica, Mataloni avverta la necessità di affermare la continuità tra la forza del dio e i nuovi orizzonti di manipolazione dell'energia. La forza dell'idea di Mataloni fu recepita da un altro grande della cartellonistica italiana, Leopoldo Metlicovitz, per rovesciarla drasticamente nel manifesto per le Distillerie Italiane (1899) [Fig. 2] dove la dea ormai inghiottita dall'ombra si vede costretta a cedere il suo circolo luminoso a tutto vantaggio della nuova illuminazione a gas. È l'eclissi del dio sotto l'aggressione della tecnica. In Mataloni invece la condivisione della corona di stelle tra Astrea e il dispositivo Auer contribuisce a fondare l'idea che la nuova illuminazione a incandescenza abbia natura totalmente astrale, divina. Lo ribadisce giocosamente il dettaglio del girasole rivolto verso la fonte luminosa a incandescenza. Il mito di Clizia, metamorfosata nel fiore che insegue il sole, consumatasi non più ricambiata d'amorosa adorazione per il dio Apollo, qui implicitato, è funzionale all'esaltazione della forza luminosa della lampada, luce che non conosce tramonto e la cui epifania è tale da attrarre persino la ninfa-fiore appassionata. L'idea che qui sia semplicemente in gioco il ricorso a una risibile iperbole naturalistica – la pianta ingannata dall'artificio umano – quale efficace formula pubblicitaria non è sufficiente a rendere ragione della densità semiotica in atto nell'immagine. Piuttosto, in forza dello spessore iconologico complessivo, essa si pone in palese opposizione al riduzionismo tecno-scientista troppo positivisticamente ripiegato sulla mera regolarità delle leggi naturali (Warburg [1923] 1998, 61). Ma dove Aby Warburg avrebbe denunciato l'ineluttabile annientamento del pensiero mitico sotto i colpi dell'elementare razionalismo della civiltà delle macchine (Warburg [1923] 1998, 62-66), Mataloni ricorrendo ad Astrea prova a tenere aperto lo spazio per la scoperta di una *dynamis* divina inabitante l'evento della luce, che l'illuminotecnica gestisce senza tuttavia dominare.

Il carattere sorgivo e il ricorso all'intelligenza simbolica per l'elaborazione del presente attraverso il pensiero mitico è particolarmente evidente nella produzione di Mataloni soprattutto nei primi anni di attività, per poi lasciare il passo all'antiquaria e alla ricostruzione pseudo-storica dell'antichità romana. Un anno dopo il manifesto Auer, Mataloni ritorna sul mito dell'amore di Clizia per Apollo, nella copertina per "Il Mattino" di Napoli del 1896 [Fig. 3]. La ninfa figlia di Oceano e Theti compare nella sua nuda sensualità su un lembo di terra lambito dal mare e da un'onda schiumeggiante. Non è un sonno languido, quello di Clizia, ma l'attesa dell'unione con il dio Apollo che scende a lei nel sole nascente, la chioma come fiamma agitata dal vento, e già accarezza il braccio di lei. Fuori scala rispetto al brano di paesaggio bucolico punteggiato di capre e giumente, verde giaciglio e ancor più verdeggiante cuscino alla ninfa, Clizia tiene in mano delle spighe di grano, attributo sottratto alla Vergine Astrea per dire forse della sua illibatezza. Con la leggerezza di un gesto Art Decò, Mataloni non rinuncia a dire del destino di lei, tragedia incombente sull'idillio; del tradimento di Apollo invaghitosi di Leucòtoe e del consumarsi di Clizia gelosa e vendicativa in quel suo amore non più ricambiato, fino a divenire elitropio, fiore che fissa in eterno il volto del dio (Ovid., *Met.*, IV, 234-270) (Ovidio 1994, 142-145).

Antico e mito dunque; spesso in equilibrio tra evocazione simbolista, citazionismo e cultura antiquaria, come risulta dall'*affiche* pubblicitaria realizzata da Mataloni nel 1900 per lo Cham-



5 | E. Brucke, *Bellezza e difetti del corpo umano*, Torino, Bocca, 1898: il torso del Belvedere nella copertina di Mataloni. Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce (Direzione regionale Musei Veneto. Su concessione del Ministero della Cultura).

pagne Elba [Fig. 4], dove sullo sfondo dell'Isola omonima, Venere emergente dalle acque e un satiro fanno tintinnare le coppe alla presenza di un'Artemide "Efesia". La citazione diretta di marmi antichi ritorna del resto a più riprese nell'opera di Mataloni, sempre accompagnata da una forte adesione creativa per lo più declinata in chiave concettuale come nella copertina di E. Brücke, *Bellezza e difetti del corpo umano* (1898) [Fig. 5] con il torso del Belvedere incoronato da rami di alloro e di rosa, o nel manifesto per la festa carnevalesca dell'Associazione Artistica Internazionale (1900) [Fig. 6] dove l'Afrodite dei Musei Capitolini si pone quale archetipo del femminile in costume che ad essa si accompagna.

Ben più complessi, e tuttora in attesa di una piena spiegazione, sono invece i tratti di affinità tra il nume femminile di Mataloni e la figura di Astrape, personificazione del fulmine di Zeus, visibile su un *Loutrophoros* apulo di IV secolo a. C. oggi conservato al Getty Museum (inv. nr. 86.AE.680), in Jentoft-Nilsen, Trendall 1991, 6-9 [figg. 7-8]. Di fatto l'aureola, il dettaglio

della veste trasparente stretta sotto il seno tale da lasciare nudo il petto della dea e forse alcune assonanze compositive come la contrapposizione tra un braccio disteso nell'atto di afferrare qualcosa e un braccio flesso con la mano rivolta verso lo spettatore, suggeriscono una qualche conoscenza della figura da parte di Mataloni. Il pezzo del museo americano è stato acquisito solo nel 1986 sul mercato europeo attingendo alla collezione dei restauratori Fritz e Harry Bürki di Zurigo. Impossibile fornire elementi filologici dirimenti sulle precedenti collocazioni del pezzo come pure sulle circostanze del ritrovamento. Per il momento nulla esclude che il *Loutrophoros* avesse fatto parte di quelle migliaia di manufatti messi in circolo dal collezionismo di vasellame antico tanto di moda presso l'alta borghesia italiana nella seconda metà del XIX secolo. Lo sforzo per una più circostanziata documentazione della storia del pezzo dovrà accompagnarsi tuttavia all'approfondimento (per ora appena agli esordi) degli indizi di un non episodico coinvolgimento di Mataloni in ambienti di punta della ricerca antichistica e archeologica italiana frequentati da figure quali Ettore Ciccotti, Giulio Vaccai, Rodolfo Lanciani, gli stessi che avrebbero gravitato tra l'altro sulla Piccola Biblioteca di Scienze Moderne, la collana d'avanguardia culturale di respiro internazionale a cura degli editori Fratelli Bocca per la quale il Nostro, dal 1897 e per diversi anni, sarebbe stato responsabile della veste grafica. La sua copertina per le *Feste antiche di Roma* (1902) di Giulio Vaccai nel selezionare il motivo del tripode pieghevole esemplato sui reperti di Villa Giulia e del Museo della Civiltà Romana documenta una non comune sensibilità antiquaria, tale da rendere plausibile una sua informazione sul pezzo del Getty o su un manufatto analogo circolante in ambito collezionistico. Quanto all'equivoco Astrape/Astrea, esso sarebbe potuto nascere da una confusione sul piano lessicale magari dovuta a un errato ricordo del pittore, o piuttosto derivare da una consapevole connessione tra Astrea e il fulmine di Zeus sulla base di alcune rivisitazioni d'età moderna del mito in cui era in discussione il volto vendicativo della dea, conseguente alla sua fuga dalla Terra in odio alla corruzione del genere umano (Simons 1656, 488; Metastasio 1741, 290; Grillo 1789, 66, 145-146).

Nella logica di un manifesto pensato da Mataloni anche come struttura di riconduzione del progresso presente allo spazio del pensiero mitico per il tramite della forza delle immagini, il richiamo all'Astrape del *Loutrophoros*, se confermato, avrebbe supportato il disvelamento dell'intrinseca polarità presente anche in Astrea. Solo a condizione di sottrarne la figura a una lettura univocamente irenica, la dea poteva garantire la permanenza dell'uomo contemporaneo nella coscienza dell'elemento tragico dell'esistenza, agendo nel contempo come principio di governo del negativo (Warburg [1923] 1998, 28, 61-62). In ogni caso un ricordo di questa ambivalenza era affidato anche al sorriso della fanciulla di Mataloni, che scaturisce certo da una reazione divertita al movimento di Clizia verso la lampada, ma rivela molto di più. Il sorriso dei numi dice infatti del loro acquietamento, di un'inversione della polarità del simbolo; nel caso di Astrea, della sua riconciliazione con l'umanità, intesa virgilianamente come ritorno a condizioni di ordine e armonia tali da rendere possibile la convivenza tra dei e uomini. Conciliante misura del nume placato, quel sorriso combinato allo sguardo rivolto altrove dice di una separatezza, di una distanza divertita della dea rispetto alle pur fulgide vicende uma-



6 | Giovanni Mario Mataloni, *Associazione Artistica Internazionale...,* Teatro Costanzi Grande festa carnevalesca in costume, 1900, cromolitografia su carta, Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce (Direzione regionale Musei Veneto - "su concessione del Ministero della Cultura").
7 | Pittore del Louvre MNB 1148 (attr.), *Loutrophoros*, IV sec. a. C., terracotta, Los Angeles, Getty Museum, inv. nr. 86.AE.680.
8 | Pittore del Louvre MNB 1148 (attr.), *Loutrophoros* (dettaglio), IV sec. a. C., terracotta, Los Angeles, Getty Museum, inv. nr. 86.AE.680.

ne dell'età del Progresso. La dea offre se stessa nell'involucro della lampada Auer ma non vi si lascia contenere, e nel suo sorriso afferma un'irriducibile eccedenza rispetto all'apparente perfezione del tempo nuovo.

Sulla base della proiezione dell'età dell'oro in un a-venire di progresso anziché in un a-priori regressivo, secondo la dottrina difesa da Saint Simon e poi da Comte, scaturisce dunque la possibilità per Mataloni del ritorno ad Astrea quale misura necessaria a conservare la novità presente nell'orizzonte del *kosmos* preservandola dal rischio dell'assalto al cielo e della *hybris* incontrollata. Alla definitiva eclissi del mito in nome del razionalismo tecno-scientifico, il manifesto di Mataloni reagisce rilevando l'enigma esistenziale, rimosso ma non risolto dalla volontà di dominio esercitata dall'uomo razionale appoggiandosi a una rappresentazione della realtà ridotta alla sola regolarità elementare delle leggi scientifiche. A meno di non leggere la conquiste del controllo tecnico in termini di puro dominio dell'umano, l'illuminazione artificiale che squarcia il buio per Mataloni partecipa in un certo senso della stessa *dynamis* dell'illuminazione astrale ed è dunque coerente, per un'umanità tuttora aperta all'enigma, celebrarla come dono di un dio rilevando il numinoso nella forza di cui la macchina dispone senza mai poter attingere all'*archè*.

Fonti

Grillo 1789
L. Grillo, *Favole esopiane*, Paris 1789.

Metastasio 1741
Pietro Metastasio, *Astrea placata ovvero la felicità della Terra*, in *Opere drammatiche*, IV, Roma 1741, 279-296.

Metamorfosi
Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi.*

Simons 1656
Joseph Simons (Emmanuel Lobb), *Leo Armenus sive impietas punita*, in *Tragoediae quinque*, Leodii 1656.

Riferimenti bibliografici

Benatti, Toni 1997
R. Benatti, S. Toni (a cura di), *Fantasmi erotici della strada: mezzo secolo di affissi cinematografici italiani*, Casalecchio di Reno 1997.

Cimorelli-Ginex 1997
D. Cimorelli, G. Ginex, *Storia della comunicazione dell'industria lombarda 1881-1945*, Cinisello Balsamo 1997.

Comte 2001
A. Comte, *Plan des travaux scientifiques nécessaires pour réorganiser la société*, édité par A. Kremer-Marietti, Paris 2001.

De Condorcet 1847
J.-A.-N. de Condorcet, *Fragment sur l'Atlantide, ou efforts combinés de l'espèce humaine pour le progrès des sciences*, in A. Condorcet O'Connor, M. F. Arago (éd), *Oeuvres de Condorcet*, VI, Paris 1847, 597-660.

Gazzetta Ufficiale 1895
Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, n. 203 (29 agosto 1895).

Graf 2006
F. Graf, *Astraia*, in H. Cancik, H. Schneider, M. Landfester (hrsg. von), *Der Neue Pauly*, Consultato on line il 25 gennaio 2023.

Hunter 1980
W. B. Hunter Jr. (a cura di), *A Milton Encyclopedia*, VIII: *Sm-Z*, London-Toronto 1980.

I brevetti Auer 1896
I brevetti Auer per l'incandescenza a gas, "Rivista delle privative industriali" II/4 (marzo 1896), 89-107.

Jentoft-Nilsen, Trendall 1991
M. R. Jentoft-Nilsen, A. D. Trendall, *Corpus vasorum antiquorum*, Malibu 1991.

Manzato 2003
E. Manzato, *Lampadine nei manifesti della Raccolta Salce*, in E. Manzato (a cura di), *La luce sul filo: lampadine nei manifesti della Raccolta Salce*, catalogo della mostra (Treviso, 15 novembre 2003-28 marzo 2004), Treviso 2003, 27-31.

Nuovo becco a gaz 1895
Nuovo becco a gaz Denayrouze, "Il Progresso. Rivista delle nuove invenzioni e scoperte" XXIII/8 (1 agosto 1895), 180-181.

Ojetti 1942
U. Ojetti, *In Italia, l'arte ha da essere italiana?*, Milano 1942.

Pica 1904
V. Pica, *I cartelloni illustrati in Scandinavia, Russia, Germania, Austria-Ungheria, Spagna ed Italia*, in *Attraverso gli albi e le cartelle (sensazioni d'arte)*, I serie, Bergamo 1904, 326-372.

Pintsch 1887
J. Pintsch, *Lampada a gas a incandescenza Auer*, "L'Industria. Rivista tecnica ed economica illustrata" I/5 (30 gennaio 1887), 84-85.

Querela per contraffazione 1895
Se nel caso di querela per contraffazione di privativa industriale, possa un giudice istruttore ordinare il sequestro o la descrizione degli oggetti che si pretendono contraffatti, "Rivista delle privative industriali" I/10 (settembre 1895), 329-330.

Saint-Simon 2012
C.-H. de Saint-Simon, *De la Réorganisation de la société européenne*, in C.-H. de Saint-Simon, *Oeuvres complètes*, édité par J. Grange, P. Musso, P. Régner, F. Yonnet, II, Paris 2012, 1233-1297.

Salsi 2007
C. Salsi (a cura di), *Pubblicità & Arte. Grafica internazionale dall'*affiche *alla Pop Art*, Milano 2007.

Warburg [1923] 1998
A. Warburg, *Il rituale del serpente,* tr. di G. Carchia, F. Cuniberto, Milano 1998.

Wiggins, Richardson 2015
M. Wiggins, C. Richardson (a cura di), *British Dama 1533-1642. A Catalogue*, V: *1603-1608*, Oxford 2015.

Yates [1978] 1990
F. Yates, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino 1990.

English abstract

Focusing on the well-known poster made in 1895 by Giovanni Mario Mataloni for the Auer incandescent gas light company in Italy, perhaps the first modern Italian *affiche* on a par with the French ones, the present paper aims to present the iconological subtlety of the masterwork as a conscious response to the phaenomenon of the removal of the mythical thinking provoked by technological progress, in coherence with Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture. Thanks to his involvement with antiquarian networks and groups of archaeologists gathered around the publishing house F.lli Bocca, Mataloni could figure the return of Astraea sharing her crown with the 'divine' Auer lamp, thus creating a symbolic image for the deliverance of the numinous within an age of industrial innovation and scientific progress.

keywords | Art; Myth and Technology; History of the Poster.

Strategie ludiche

Per un reincanto del mondo

Flavia Vaccher



Pieter Bruegel il Vecchio, *Giochi di bambini*, olio su tela, 1560, Wien, Kunsthistorisches Museum.

> Il gioco non è un'apparizione marginale nel corso della vita dell'uomo,
> non è un fenomeno che appare occasionalmente, non è contingente.
> Il gioco appartiene essenzialmente alla costituzione d'essere dell'esistenza umana,
> è un fenomeno esistenziale essenziale.
> Eugen Fink, *L'oasi del gioco*

Il bambino che lungo una ripida strada di Mexico City fa risalire a calci, per poi farla rotolare giù, una bottiglia di plastica mezza piena, le bambine che saltano la corda tra gli edifici di una metropoli asiatica, la bambina che attraversa Hong Kong cantilenando e zigzagando tra le linee gialle degli attraversamenti pedonali e le crepe dei marciapiedi, il bambino afghano che,

intessendo un dialogo intermittente con il cielo, fa volteggiare un quasi invisibile aquilone, giochi sulla neve in una località alpina della Svizzera, 'guardie e ladri' tra edifici abbandonati a Ciudad Juárez in Messico, con l'obiettivo di non farsi colpire dai riflessi di uno specchio rotto.

Sono solo alcune delle storie raccontate dall'artista belga Francis Alÿs in *Children's Games*, un ciclo di video sui giochi dei bambini, da fare da soli o in gruppo, all'aperto o in spazi urbani. Benchè alcuni di essi possano essere collegati a una specifica tradizione culturale o geografica, sono giochi tramandati di generazione in generazione, giocati in ogni parte del mondo e suggeriscono l'idea che il gioco sia un bisogno umano che da sempre fa parte della nostra esistenza.

"L'uomo è totalmente uomo solo là dove gioca" ci rammenta Friedrich Schiller in *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (Schiller [1793-95] 2002), perché è nel gioco, in quanto attività fine a stessa, che il sensibile e il sovrasensibile si intrecciano in modo armonico, ed è attraverso i giochi che la collettività esprime la sua interpretazione della vita, del mondo e nel mondo. Ciò "non significa che il gioco muta o si converte in cultura, ma piuttosto che la cultura nelle sue fasi originarie, porta il carattere di un gioco. [...] E come ogni una forma di cultura, anche il gioco necessita di regole precise" (Huizinga 1972, 13-14) e gesti, la cui ripetizione – presente in quasi tutte le forme del gioco con gli elementi della ripresa del ritornello, del cambio di turno, etc. – e trasmissione nel tempo conferiscono a esso un carattere di ritualità. Un gioco, giocato una volta, si fissa nella memoria, è tramandato, e può essere ripetuto in qualunque momento, anche dopo un lungo periodo.

Il gioco allora, come le feste – religiose o pagane, legate al succedersi delle stagioni e ai lavori agricoli, pubbliche o private, riferite a momenti di un tempo intimo, scandito da personali momenti di passaggio – impregna di sé le forme rituali, "capaci di far apparire la vita in chiave festosa e magica" (Han 2021, 39).

I bambini che giocano allegri nelle strade, così come negli spazi interstiziali e nelle aree abbandonate delle città, imponendo la ritualità antica dei loro giochi, sospendono i ritmi di questi luoghi, ne scardinano la funzionalità, appropriandosi dello spazio pubblico, occupandolo e trasformandone le modalità e i tempi. Il gioco ha infatti come caratteristica "di avere come scopo soltanto se stesso, perciò si presenta come non riducibile al mondo della funzionalità urbana" (Bozzo 1995, 30).

Al tempo stesso lo spazio della città, attraverso il gioco dei bambini, si arricchisce di assonanze e memorie che si stratificano nel tempo e nei luoghi. Dentro città costruite come città dello spazio esclusivo (dell'abitare, del commercio, della circolazione, del divertimento, della produzione e della vendita), ma sempre più dimentiche di luoghi aperti alla socialità e all'incontro, il gioco, inteso come pratica di colonizzazione di spazi, costringe a riflettere sul loro ruolo nella quotidianità urbana e, in senso più ampio, sul valore dello spazio ludico nella città contemporanea.

Com'è noto, a partire dal 1947 Aldo van Eyck realizzò diverse centinaia di aree per il gioco dei bambini (*playground*) nei lotti residuali della città di Amsterdam (più di 800 in aree sia centrali che periferiche), e in particolare in quelli causati dai violenti bombardamenti aerei della seconda guerra mondiale, spinto dalla convinzione – esposta nel manifesto *The Child, the City and the Artist: An Essay on Architecture: the In-between Realm* del 1962 – che la città potesse essere umana solo se costruita per i bambini.

L'attenzione rivolta agli spazi per il gioco, al loro ruolo educativo e all'abitare quotidiano dei bambini nel contesto post-bellico condusse alla realizzazione in ambiti intermedi – tra gli edifici residenziali, tra di essi e la strada, nell'intersezione dei tracciati o lungo i marciapiedi – di un'ampia e diffusa rete di *playground,* significativa entro il piano generale di ricostruzione fisica ma anche sociale della città di Amsterdam. Essi divennero infatti occasione per la realizzazione di una serie di strutture in grado di riattivare una dimensione di relazioni e comunità attraverso la pratica del gioco. L'esperienza dei *playground* inaugurò un nuovo modo di concepire il gioco dei bambini, la strada e la città, ponendo al centro dei progetti innanzitutto l'azione giocosa stessa, e seppe così tradurre l'accessibilità allo spazio, inteso non solo come pubblico ma del pubblico, in forma ludica. Così in quei luoghi di conflitti e catastrofi, dove la ritualità e la vitalità dei giochi era assente, l'esistenza riacquistò forma quando i bambini ripresero a giocare. Il gioco quindi non è da intendersi solo come necessità dei bambini, ma anche come dinamica necessaria alla rinascita e alla vitalità della città stessa. L'incremento del traffico, l'uso dei giochi digitali, insieme al tema della sicurezza e, non da ultimo, all'impatto del recente *lockdown,* che obbligando a una clausura temporanea ha prodotto una sorta di assuefazione al distanziamento, hanno fatto sì che nelle città di oggi la tradizione di giocare all'aperto sia diventata ogni giorno meno comune e lo spazio concesso all'inventiva e alla creatività sia stato progressivamente costretto entro limiti e recinti. Il gioco, sempre più addomesticato, è pensato e organizzato in spazi controllati, per cui i bambini non vivono più la strada, non esplorano più la città. "Possibile che abbiamo affidato lo spazio ludico a un ghetto circoscritto, la scuola, la palestra, i luoghi dell'*entertainment*?" (La Cecla 2017).

Al contrario della "città dei *playground*" dai confini flessibili e dagli spazi che sono "campi di scoperta", la città contemporanea si presenta come un'articolata e sovraffollata rete di percorsi e attraversamenti, priva di luoghi di intermediazione tra le diverse sfere del quotidiano. L'aver scordato, o meglio rimosso, la componente ludica dello spazio ha condotto alla perdita del senso e della forma che danno sostanza agli spazi urbani e della ritualità che ne costruisce l'anima, trasformando la relazione tra gioco e città in "un anacronismo, un fuori tempo e un fuori luogo", come sostiene La Cecla. E continua: se da sempre le strade, i marciapiedi, gli slarghi, le piazze hanno rappresentato per lo spazio pubblico "la potenzialità di una reciprocità che si gioca nelle feste, nelle allegrie insieme, nelle ricorrenze", è forse possibile ripensare alla città come luogo dei giochi, recuperando "la follia allegra del giocatore", realizzando spazi da riconsegnare alle attività ludiche (La Cecla 2017).

Si potrebbe ripartire dalle scuole – luoghi segregati, cinti, consacrati alla funzione dell'educare, "enfatiche, e isolate, anche quando sono inserite nel più fitto dei tessuti urbani" (De Carlo 1972, 68) – più precisamente dalla consistente parte di spazio pubblico a esse immediatamente adiacente, nel quale, sia pur in un tempo limitato ma significativo e in un luogo allo stesso modo significativo, si ripetono ogni giorno pratiche rituali che caratterizzano la bellezza della vita scolastica e urbana. Riconoscere l'alto valore urbano, sociale e civile dei luoghi in prossimità delle scuole – siano essi marciapiedi, slarghi, aree interstiziali, aree verdi spesso trascurate e inutilizzate ma dalle enormi potenzialità – significa pensare a interventi progettuali che facciano sconfinare lo spazio scolastico oltre il recinto, mettendo in relazione gli spazi di pertinenza e quelli più prossimi agli edifici scolastici, per trasformarli in luoghi che favoriscano la sosta, l'incontro, il gioco e che siano comunque accessibili alla comunità tutta. Significa di fatto riconoscere che la quotidianità urbana nasce da una necessità, da una esigenza di gioco.

Secondo il filosofo sudcoreano Byung-Chul Han, autore de *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, anche la seduzione, come la guerra, con la quale condivide il carattere rituale, hanno la loro origine nella dimensione ludica. Del resto, ritornando alle scene iniziali di questo breve contributo e all'immagine che lo introduce – il famoso quadro di Pieter Bruegel il Vecchio, *Giochi di bambini* – niente sembra apparire più rituale del gioco festoso che riempe e dà vita agli spazi della città. È forse questo modo di intenderlo, ovvero come un'energia curativa, antica e nuova allo stesso tempo, che ci consentirà di restituire significato ai luoghi della nostra esistenza, recuperando il reincanto del mondo.

Riferimenti bibliografici

Bozzo 1995
L. Bozzo, *Il gioco e la città*, "Paesaggio urbano" 3 (1995), 30-33.

De Carlo 1972
G. De Carlo, *Ordine-istituzione educazione-disordine*, "Casabella" 368-369 (1972), 55-71.

Fink [1957] 2008
E. Fink, *L'oasi del gioco*, Milano 2008.

Han 2021
B.-C. Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Milano 2021.

Huizinga [1938] 1972
J. Huizinga, *Homo ludens*, Torino 1972.

La Cecla 2017
F. La Cecla, *Recuperare la follia allegra del giocatore. Città come spazi di gioco*, "Doppiozero", 10 giugno 2017.

Negri 2002
A. Negri, *Friedrich Schiller, Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza (1793-95)*, Roma 2002.

van Eyck, Ligtelijn, Strauven [1962] 2008
A. van Eyck, V. Ligtelijn, F. Strauven, *The Child, the City and the Artist: An Essay on Architecture: the In-between Realm*, Amsterdam 2008.

English abstract

The article discusses the cycle of videos called “Children's Games” by Belgian artist Francis Alÿs, which portrays children playing alone or in groups in outdoor and urban spaces around the world. While some games may be associated with a specific cultural or geographic tradition, they are games that have been passed down from generation to generation and suggest the idea that play is a fundamental human need. The article explores the concept that play, like festive moments, is imbued with ritual and is an activity that has always been part of human existence. The article cites the philosopher Friedrich Schiller and cultural historian Johan Huizinga to discuss the importance of play as an activity that blends the sensible and the super-sensible harmoniously and is expressed through collective interpretation of life and the world. Furthermore, the article notes that play, like festive moments, has a ritualistic nature that transcends its functional purpose and can colonize public spaces, bringing added value to the urban environment.*

**The English abstract above was written by ChatGPT and strictly unedited by the editors of this issue (> Editoriale). This sentence itself was automatically translated with DeepL.*

keywords | Children’s games; Play; Ritual; Urban spaces; Aldo van Eyck.

Cos'è che fa una festa?

Feste nazionali e feste individuali

Gabriele Vacis

Il figlio di una coppia di amici, fino a dodici o tredici anni, era terrorizzato dal "tanti auguri a te". Difficile portarlo a un compleanno perché quando si avvicinava il momento di cantare tutti insieme lui si nascondeva, e i genitori imbarazzati cercavano di convincerlo, ma lui si metteva a piangere e rovinava la festa. È una delle poche persone che ha una soglia d'imbarazzo più bassa della mia. Infatti credo di aver rovinato anch'io la mia dose di feste. Che è ben strano visto il mestiere che faccio.

In un bel film di Roland Joffé del 2000, Gerard Depardieu interpreta il ruolo di François Vatel, che era il 'pasticcere' del principe di Condé. Vatel era quello che organizzava le feste, praticamente il regista. E queste feste incidevano pesantemente sulle politiche del Re Sole. In quel film Joffé racconta benissimo come, per qualcuno, la festa è progettazione, allestimento, attesa, speranza. Cerco di spiegare: oggi, per esempio, mentre scrivo, è Carnevale, la festa per eccellenza. La sfilata dei carri allegorici sta passando sotto casa mia. Adesso i carri hanno impianti acustici formidabili. Visto che i *subwoofer* mi stavano facendo vibrare il pavimento, scendo a vedere. E si rinnova la malinconia di sempre. Quand'ero un ragazzino andavano di moda quei randelli di plastica colorati con cui andavamo a picchiare le ragazze, oggi per fortuna sono caduti in disuso, i bambini sono vestiti da cheeseburger invece che da cowboy, ma la malinconia dei coriandoli e delle stelle filanti, anche se sono in bomboletta spray, è la stessa. Altroché festa, fiera della tristezza! Infatti Carnevale sta per essere soppiantato da Halloween, che almeno ha "dolcetto o scherzetto", cioè: qualcosa da fare.

Perché il problema è questo: cos'è che si fa ad una festa? Cos'è che fa una festa? Restiamo sul Carnevale. Con i miei amici della parrocchia avevamo deciso di allestire un carro. Avrò avuto tredici o quattordici anni. Eppure, dopo più di cinquant'anni, ricordo le discussioni su cosa dovesse rappresentare il carro. Bisticciammo a lungo, alla fine si decise che avremmo dedicato il carro ai *Peanuts*. Il progetto, che aveva comportato ancora discussioni infinite e bisticci e riconciliazioni campali, prevedeva la cuccia di Snoopy al centro e ai quattro angoli del carro Charlie Brown, Lucy, Linus e Piperita Patty: quattro grandi sagome che avrebbero dovuto girare ma si scassarono ancora prima che partisse il corteo. La progettazione e la preparazione durarono due o tre mesi. Ogni incontro erano liti per poi fare pace, ma erano anche le mamme che preparavano panini e bibite: la scoperta dei cibi degli altri, quella era la festa, immaginare come sarebbe stato il nostro carro, quella era la festa; scoprire le attitudini di ognuno, per esempio di quelli che, mentre agli altri discutevano, prendevano martelli e compensato e

costruivano, quello era la festa; mentire ai genitori: devo andare a preparare il carro e invece vedersi con la ragazza, quella era festa. E mi ricordo tutto. Del corteo ricordo solo che mi sentivo un cretino, vestito da Pig-Pen, mentre all'epoca nessuno sapeva cosa fossero i *Peanuts*.

Ancora sul Carnevale, ma molti anni dopo. Sono i primi anni Ottanta. Avevamo appena fondato il Laboratorio Teatro Settimo. Il Comune ci chiede di 'animare' il Carnevale. Quella volta però eravamo abbastanza grandi da pretendere di entrare a gamba tesa proprio sul momento della festa. Abbandonammo al suo mesto destino il corteo, tenete conto che all'epoca i carri non avevano impianti di amplificazione, quindi sfilavano con la banda musicale in testa, che al terzo carro non si sentiva già più. Noi concentrammo tutto all'arrivo dei carri in piazza, quando la gente si affollava senza sapere cosa fare. Montammo quattro casse Bose che diffondevano musica. Allestimmo un tetto di strisce di plastica bianca che copriva la piazza, ma la cosa più importante era che, nel momento di massima concentrazione di pubblico, incuriosito dalla copertura bianca, dalla terrazza della scuola cominciammo a lanciare grandi palloni sonda. Noi, dal terrazzo, vedevamo tutto dall'alto, e quello che vedevamo erano masse che si spostavano per far volare i palloni producendo una danza pazzesca. Era festa. Durò una ventina di minuti, finché tutti i palloni furono scoppiati, ma l'allegria collettiva che avevano provocato surclassava, e rimediava, tutto il resto della giornata. La cosa che aveva fatto la festa era quel muoversi insieme per tenere in volo i palloni. I genitori che abbandonavano i bambini e poi tornavano a cercarli, quelli se li prendevano in spalla per arrivare prima a toccare, gli anziani che si spostavano ai margini per non essere travolti, ma invece di protestare battevano le mani sul ritmo di *One step beyond* dei Madness. A vedere tutto questo dall'alto ci si rendeva conto dello scatenamento che avevamo provocato. Avevamo anche paura che la folla in movimento finisse per calpestare qualche bambino. Era rischioso. Ma era una cosa diversa dalla violenza con cui bande di ragazzini battevano la città in cerca di ragazze da picchiare con le clave di plastica colorata. Era, appunto, rischio, componente irrinunciabile della festa, non violenza che è degenerazione della festa. Anche in quel caso la festa era stata la preparazione, la 'novena', celebrazione della fondazione dell'impresa, il Laboratorio Teatro Settimo, che ci avrebbe dato vita per vent'anni. Lo scatenamento della piazza ne era solo la logica conseguenza.

E qui dovrei parlare della dimensione celebrativa della festa. In tutti i siti Internet che definiscono la parola "Festa" c'è anche la parola "solenne", perché le feste hanno a che fare con l'essere comunità, sanciscono l'esistenza di "società". Ci arriverò, ma prima voglio passare per un'altra dimensione della festa: un capodanno di metà anni settanta. I miei genitori avevano una casa al mare, ce la concessero in esclusiva. Eravamo una dozzina di quasi ventenni. Anche qui la preparazione della festa aveva comportato discussioni, fratture e riconciliazioni: chi viene e chi non viene, chi ha la macchina, chi dovrà andare in treno, chi fa la spesa per il cenone, quanto si mette a testa?... Tutto molto appassionante. Mentre si preparava il cibo ci ritrovammo a chiacchierare nella cucina, che era molto grande. Per chissà quale motivo, invece delle solite sciocchezze ci si ritrovò a confessarsi aspettative per il futuro, sentimenti reciproci, parole che non ci eravamo mai dette. Il programma prevedeva il cenone e poi, a mezzanotte, i fuochi artificiali sul mare. Invece continuammo a parlarci, a ridere e a piangere



Fig. 1 | Festa per la nuova 500, luglio 2007.

finché sentimmo i botti: era già passata la mezzanotte, e nessuno se n'era accorto. Una delle feste più belle della mia vita, perché quella notte eravamo veramente 'noi'. E poi non avevamo fatto niente di quello che avevamo previsto. Perché le feste vere sono imprevedibili. Si immagina, si progetta, si prepara tutto, e invece la festa esplode, o, come in questo caso: implode, in un altro modo.

Ho già detto che poi racconterò anche una grande festa collettiva, che ha coinvolto un'intera città. Ma la festa può anche essere solitaria, intima, personale. Io sono nato nel 1955, praticamente nel cuore della generazione *boomers*. Noi *boomers*, da baby, eravamo tantissimi. Una mattina andai al distretto, convinto che sarei partito militare, per chiedere quando. Mi dissero che ero in soprannumero, nel mio contingente eravamo troppi e io sarei rimasto a casa. Oggi, che il servizio militare non è più obbligatorio, è difficile capire la felicità che poteva metterti addosso una notizia del genere, voleva dire un anno e mezzo di vita in regalo, così, improvvisamente e gratis. Erano le dieci di mattina e avevo bisogno di fare festa subito. Era un'emozione troppo grande da contenere. Ma la mia ragazza, i miei amici erano a scuola o al lavoro. Non c'erano gli smartphone. Cosa potevo fare? Era uscito da poco *Reggatta de blanc* dei Police, andai a comprarmi la cassetta, la infilai nell'autoradio, mio padre mi aveva prestato la macchina per andare al distretto, una Fulvia blu che adorava. Raggiunsi la tangenziale lanciai la musica a palla e l'auto fino ai 200 all'ora: una festa pazzesca! Non durò molto, ma anche

questa me la ricordo più di quarant'anni dopo. Perché per un imprevisto che ti cambia la vita ci vuole la festa. Anche se sei solo. Perché per le feste ci vogliono ragioni potenti, roba che ti cambia la vita.

Peccato non esserci stati il 25 aprile del '45. Quando finisce la guerra è festa per un paese intero, festa nazionale. Però è anche una bella botta di fortuna aver vissuto settantacinque anni di pace. Dove troviamo adesso ragioni per fare festa, ma festa davvero, proprio come comunità?

A luglio del 2007 è stata presentata la nuova 500, figlia o nipote della superutilitaria che dal 1957 ha accompagnato la vita di tanti italiani. La FIAT vuole mettere in scena un grande spettacolo per il lancio della nuova 500. Proponiamo di farlo sul Po, naturalmente a Torino. Lo spettacolo sarà la costruzione di un nuovo ponte sul fiume della città, perché la 500 è l'auto di tutti, poveri e ricchi, giovani e vecchi, uomini e donne, è un ponte che unisce le differenze. Il lavoro di progettazione comincia molti mesi prima, poi parte la preparazione. Vivere sul fiume nelle settimane di allestimento fu di per sé una festa. Avevamo previsto una gradinata da cinquemila posti proprio davanti al ponte che sarebbe apparso durante lo spettacolo. Ma si poteva vedere bene tutto anche dalle sponde del fiume, calcolavamo quindi che potessero assistere alla festa anche trentamila persone. La ragione per cui avevo deciso di curare la regia di un evento commerciale, perché di questo in fin dei conti si trattava, erano diverse. Intanto la 500 non è un'auto qualunque, basti ricordare che era piccolissima ma aveva i sedili ribaltabili, di conseguenza era stato il luogo della rivoluzione sessuale per generazioni di ragazze e ragazzi. Poi era la macchinetta che potevano permettersi anche i poveracci, insomma era il simbolo della rinascita dopo il ventennio fascista, l'immagine del boom demografico ed economico. Era Qualcosa che apparteneva profondamente alla memoria della città. Infatti nessuno capiva, a Torino, perché avessero smesso di farla, la 500. Anche se si sospettava che la FIAT avesse smesso di essere fabbrica, di produrre, per mettersi a fare finanza. Ma finalmente era arrivato un amministratore delegato che sembrava avere tutte le intenzioni di tornare a fabbricare auto. E la nuova 500 ne era la prova. Provare lo spettacolo sul fiume significava avere pubblico tutti i giorni e anche la sera e la notte. Il lavoro era febbrile. E giorno dopo giorno ci rendevamo conto che la città aspettava lo spettacolo perché significava rinascita della città che avrebbe ritrovato il proprio ruolo nella geografia della nazione e anche del mondo. Poi le cose non andarono proprio così, ma insomma, in quei giorni tutti noi torinesi volevamo che andassero così.

A un certo punto, pochi giorni prima dello spettacolo, ci rendemmo conto che le persone che sarebbero venute a celebrare il lancio della 500 sarebbero state molte più di trentamila. L'idea fu: grandi schermi in piazza Vittorio, in piazza Castello e in piazza San Carlo, che riportassero quello che accadeva sul fiume. Dicevo all'inizio che per qualcuno, la festa è progettazione, allestimento, attesa, speranza. La sera dello spettacolo il regista non ha altro da fare che sperare che tutto funzioni come previsto. Verso le 19, inusuale per Torino, specie a luglio, si alzò un vento che portò dove voleva il pallone aerostatico che riproduceva perfettamente la 500



Fig. 2 | Festa per la nuova 500, luglio 2007.

facendola volare, Lauryn Hill, che doveva cantare in *playback* sulla chiatta che andava a formare il ponte non volle saperne e si dovette provvedere perché potesse cantare dal vivo, il vigile del fuoco che avrebbe dovuto tuffarsi armoniosamente nel Po si buttò a bomba trasformando quello che avevamo pensato come un momento poetico in una scena comicissima... insomma lo spettacolo fu pieno d'imprevisti ma proprio questo contribuì a trasformare il tutto in festa. Arrivarono non trentamila ma più di trecentomila persone. I più non videro assolutamente nulla dello spettacolo. Tra loro c'era anche il figlio di quella coppia di miei amici, che ormai era adolescente e giorni dopo mi raccontò che, con i suoi amici, avevano scorrazzato tutta le sera tra la folla, naturalmente non erano neanche riusciti ad avvicinarsi alla gradinata, nonostante gli avessi procurato i biglietti, allora si erano spostati di piazza in piazza per vedere lo spettacolo sui *ledwall*, ma anche lì era una confusione. E mentre mi raccontava la serata di follia rideva. Alla fine mi ha ringraziato e ha concluso dicendo: che figata avete fatto!

Ecco, quella era la festa. È la cosa che più si avvicina alla definizione che la Treccani dà di questa parola: "giorno o periodo di tempo destinato a una solennità, al culto religioso, a celebrazioni patriottiche o d'altro genere. Momento di aggregazione, durante il quale si recupera il senso di appartenenza a una comunità, la f. è spesso anche una temporanea sospensione dell'ordine che regola la società".

English abstract

The author reflects on his experiences with parties and how they can be both exciting and disappointing. He remembers how as a child, a friend was afraid of singing "tanti auguri a te" and would cry during birthday celebrations. The author also confesses that he, himself, has ruined his fair share of parties, which is ironic given his profession. He references the film *Vatel,* which tells the story of Francois Vatel, the event planner for the Prince of Condé. The author reflects on how parties can be a source of hope and excitement, but he finds them to be disappointing, especially during Carnevale, where he notes the focus has shifted to Halloween. He discusses his own experiences with creating a float for Carnevale with his friends from the parish and the excitement of the preparation process, which was ultimately more fun than the actual parade. He also describes his work with the Laboratorio Teatro Settimo and how they aimed to liven up the Carnevale festivities in their town, but found that it was more fun to concentrate their efforts at the main event.*

**The English abstract above was written by ChatGPT and strictly unedited by the editors of this issue (> Editoriale). This sentence itself was automatically translated with DeepL.*

keywords | Parties; Festivals; Planning; Memories; Celebrations; FIAT.

The Dutch architect Berlage and his sense of festivity in 1887

Herman Van Bergeijk



H.P. Berlage, architectural projects for the 70th birthday of Dutch king Willhelm III.

> The spirit, the mentality of a certain period, petrifies in a city.
> And in turn, the city determines the spirit of the people who live and work there.
> (Geert Mak, *De goede stad*, Amsterdam 2007, 24)

In 1887 The renowned Dutch architect H.P. Berlage made some architectural designs for the festivities in the city of Amsterdam in honour of the 70th birthday of the king. They cannot be considered as one of his most important buildings but their effect was crucial because the designs not only drew the attention of a national audience but also because they marked the

beginning of a period of transition in the personal and professional life of the architect that finally led to his most famous work, the seminal Stock Exchange in Amsterdam. Yet, they show how he operated in the Dutch context and are an ambivalent sign of his character.

Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), by many considered to be the father of modern architecture, was not a very festive person. On the contrary, his personality seems to be determined from the beginning by a great sense of seriousness, a fact that is confirmed by how his grandson, the journalist Max van Rooy, described him in a recent biography. Already in a photo, taken during his grand tour through Italy in 1881, we see him standing with a wine bottle in his hand, studying more the design of the object than enjoying its content. His intellect was continuously looking for the reasons behind the object and never by the sheer pleasure that they might have procured. In none of the photos that have survived we see him laughing, being happy or having fun. This does not mean that he did not have an investigative mind but instead of accepting the reality for what it is he was looking for what that reality could be in the future. He truly believed that in the end socialism would prevail but was not really ready for fighting for the realization of this ideal, even if his whole life long he would design ideal projects that represented his great hopes for society. Maybe his protestant upbringing can be held responsible for this austere mentality, not permitting him to engage in any frivolities. The seminal socialist journalist Henri Wiessing, who appreciated his work and was an advocate of it, described him of being a 'rather melancholy than cheerful man'. His drive to explain the motives behind his work led to many articles in professional magazines that are an illustration of his desire for an architecture of the future and the day to day practices of an architect who had to deal with the conditions of a slowly changing society. This did not always turn to his advantage. As Jan and Annie Romein, two of the most prominent Dutch historians, noted:

> [Berlage] was a master builder, if not, and certainly not a writer. [...] The supernumerary paragraphs in his writings betray this defect at first glance. He quotes randomly, he repeats himself constantly and his argument is more confused than complete. In a word: his style of writing strangely lacks all the constructiveness that characterizes his architectural style in such a special way (Romein, Romein [1938-1940] 1973).

He nevertheless was relentless in his wish to understand the motives of his thinking and his art. Already in his first writings, the young Berlage was exploring the ways that he could approach the reality in front of him. The observations that he had made during his long trip through Italy not only found their way in a travel log but were also the basis for his first articles in which he looked at the making of the Saint Peter church in Rome but in which he also made a comparison between Amsterdam and Venice and to a certain degree Paris. Whereas Venice was seen as picturesque, Paris was an example of a monumental city. Amsterdam, the city in which he lived, had to be both, picturesque and monumental. This is the first token of his belief that contradictions could and should lead to compromises and did not have to weaken the result but in effect could make it stronger. It would, however, take a long time, before he found a way to give form to the compromises in a convincing and alienating way. For a long time he was wavering between all kind of historical styles depending on the context where the

architectural object would be located. Only the gothic did not have his sympathy due to the connection to the catholic church. But at the beginning of the 1890s would he begin finding his own voice.

The foundation for his thinking was laid down in these years after his study at the Polytechnic School in Zurich where he had received a notion of the teachings of the German architect Gottfried Semper. The treatise that Semper, who was not any more teaching in Zurich, had written, on the technic and tectonic arts, was a bible for the Dutch architect. Unfortunately, or perhaps fortunately, Semper never finished the third volume on architecture of this treatise. But from the theoretical work of Semper Berlage learned the difference of a work and an art form in an object whereby the work form was related to the structure and the art form was like a dress that was draped over the work form. Berlage was also confronted with Sempers concept of *Stoffwechsel* (metabolism), the idea that new materials led to a new art form. These theories left a deep impression on him. He truly believed that there had to be a relation between theory and practice, even if it was not clear to him how that could occur. This would be the struggle of his life. Always occupied in trying to clarify his thoughts on architecture as a humanistic practice. His approach to architecture was deeply rational and based on his optimistic social beliefs.

In the Netherlands Berlage found a job, working for the civil engineer Theodor Sanders, who was engaged in finding traffic solutions for the city of Amsterdam. He proposed tramways and projected important breakthroughs in the city in order to adapt it to the rise of different means of circulation. The employment of Berlage was intended to enhance the aesthetic qualities of the designs and the projects they had at hand. Berlage was very much aware of this and often provided his drawings with cartouches giving them the status of artwork. They were an extra means of giving cachet to designs that were far from spectacular. As an architect Berlage was hardly capable of liberating himself from the yoke of the historical styles. Nothing festive. In fact, the people that inhabit his drawings are drawn in total isolation, showing that they were not participating in togetherness, in the designs that he made. This in contrast with his observations of Italian realities where he had witnessed how people come together to celebrate certain events, from carnival to the arrival of the Pope in Palermo.

Maybe this was what Berlage had in mind when he was asked by the national society for the promotion of architecture to make the designs for the celebrative entry of the Dutch King Willem III in Amsterdam in 1887. The occasion was the 70th anniversary of the birthday of the monarch. For Berlage it was the opportunity to put himself in the spotlight. He made drawings for a special festive guide and designs of various temporal isolated structures that were informed by his knowledge of the past but they were placed in the context of his view of the city of Amsterdam. In the still existing drawings we see city gates, small monuments, pavilions, arches and columns. On many of them flags have been placed. They cannot been seen as joyful traces or clues of a new era to come. There is no *homo ludens* as Johan Huizinga would define it in his famous book but instead contemplations of a young architect on the heaviness

of his time in which poverty and other social malpractices were still in plain sight. It is probably in the same period that Berlage was writing theatrical plays that are also loaded with idealistic and moralistic symbolism and show no traces of any kind of happiness. They are 'heavy' in every aspect and are based on classical traditions.

In regard to the event of 1887, the architect addressed his views and gave his opinion on all the celebrative decorations in a lecture that he gave on the matter at the end of May of that year, just two months before he married Marie Bienfait with whom he would have four children. The lecture would also be published under the title *Blijde inkomsten en steden in feesttooi* (Happy revenues and cities in festivities). It gave him the opportunity to expose his ideas on the image of a big city, a subject very dear to him, that lead, in particular, to his later interests in town planning. In his lecture he asked himself if Amsterdam had done everything in order to present 'a tasteful dress' and started with exhibiting his knowledge of celebrative entries in many European cities. Again he could depend on his Italian experiences and what he had taken from the book of Semper. In his lecture he stated: "Whether this festive dress was always just as tasteful, he thought he could doubt, when one consulted the ancient history of the Greeks, Romans or Egyptians. The speaker treated in detail the decorative art of cloth and dress among the Greeks, and then described in minute detail the glad entry of an Egyptian Pharaoh after a splendid victory, as still appearing on various monuments". Again it is from past history that Berlage found his material to criticize the way that the Dutch cities and society had evolved. In his long lecture he slowly constructed his argument in an analogous way as he would compose his buildings. Never showing a building that was designed in a spontaneous and artistic way but always as an end result of a long and complicated process of reflecting and reasoning.

In the end his conclusion was that one had to do 'much with little means' He gave some hints, which should be kept in mind: '1. Only a few large decorative pieces need to be illuminated; 2. there needs to be taken advantage of the water; 3. the lines should be simple and architectural. Precisely because these requirements had been taken into account, the lighting on Dam Square and Heerengracht were the most beautiful'. He pleas that in the future by such important events only the silhouette lines of the buildings and architectural structures are lighted in order to arrive at a maximum effect. If he kept to his own hints is difficult to deduce from the drawings. The impression is that he was still trying to find his way of looking at things. In symphony with the ideas that he had professed earlier he was convinced that for a city like Amsterdam one had to look for solutions that were in the middle between picturesque and monumental and that were not merely cosmetic. If he saw his own designs for the festivities as such is hard to find out. He hardly expressed a word on his own work but embedded it in a discourse with many *Holzwege*, wandering paths that led the listener in and through a maze of small and bigger historical facts. His obsession for historical explanations had not given him many new ideas as his drawings of the monuments or moments that he created show. A festive liberation had not occurred and the stern and austere but mild Berlage still had to wait for his moment in a still unknown future. It is this liberation that many architects are searching

for. It is however more ironic than strange to consider that an architect like Berlage, severe in all his doings, would engage in the participation and arrangement of these kinds of festivities. Maybe that is also one of the most conspicuous contradictions of modernity?

Riferimenti bibliografici

Berlage 1883
H.P. Berlage, *Amsterdam en Venetië*, "Bouwkundig Weekblad" 3 (1883), nr. 34, 217-219, nr. 36, 226-228; nr. 37, 232-234.

Berlage 1889
H.P. Berlage, *Blijde inkomsten en steden in feesttooi*, "Bouwkundige Bijdragen" IX (1889), 23-25, 32-34.

Het Nieuws van den dag 1887
Het Nieuws van den dag, 28th May 1887.

Nerdinger, Oechslin 2012
W. Nerdinger, W. Oechslin, *Gottfried Semper 1803-1879. Architektur und Wissenschaft*, Zürich 2012.

Romein, Romein [1938-1940] 1973
J. Romein, A. Romein, *Erflaters van onze beschaving*, Amsterdam [1938-1940] 1973, 849.

van Rooy 2022
M. van Rooy, *Heb ik dat gemaakt? De vormende jaren van H.P. Berlage, bouwmeester*, Amsterdam 2022.

van Bergeijk 2003
H. van Bergeijk, *De steen van Berlage, Theorie en praktijk van de architectuur rond 1895*, Rotterdam 2003.

van Bergeijk 2010
H. van Bergeijk (ed.), *H.P. Berlage, Italiaanse reisherinneringen*, Rotterdam 2010.

van Bergeijk 2017
H. van Bergeijk, *The language of architecture – the architecture of language. The case of the dutch achitect H.P. Berlage*, in A. Borsari, M. Cassani Simonetti, G. Iacoli (a cura di), *Archiletture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Milano 2017, 91-104.

van Bergeijk 2019
H. van Bergeijk, *Stug en sober. De toneelstukken van de Nederlandse architect H.P. Berlage*, "Zacht Lawijd" 184 (2019), 75-94.

van der Woud 2006
A. van der Woud, *Een nieuwe wereld. Het ontstaan van het moderne Nederland*, Amsterdam 2006.

van der Woud 2010
A. van der Woud, *Koninkrijk vol sloppen. Achterbuurten en vuil in de negentiende eeuw*, Amsterdam 2010.

van der Woud 2015
A. van der Woud, *De nieuwe mens. De culturele revolutie in Nederland rond 1900*, Amsterdam 2015.

Wiessing 1960
H.P.L. Wiessing, *Bewegend Portret. Levensherinneringen*, Amsterdam 1960, 160.

English abstract

In 1887, Dutch architect H.P. Berlage designed some buildings for the festivities in Amsterdam honoring the king's 70th birthday. Although not considered his most significant work, they played a crucial role in his career's transition and marked the beginning of a period of personal and professional transformation leading to his seminal work, the Stock Exchange in Amsterdam. Berlage's grandson described him as serious and not a festive person, and his upbringing could be responsible for his austere mentality. His belief in a future socialist society influenced his idealistic designs, which he supported through articles in professional magazines. However, his writing style lacked the constructiveness that characterized his architectural style. Berlage believed that contradictions could lead to compromise, which strengthened the outcome, and his exposure to Gottfried Semper's teachings reinforced his approach to architecture as a humanistic practice. Berlage's deep rationality led him to seek the reasons behind the object rather than their immediate pleasure. He found a job working for a civil engineer, Theodor Sanders, in Amsterdam, where he proposed aesthetic enhancements for traffic solutions. Berlage's approach to architecture was deeply optimistic and based on his beliefs.*

**The English abstract above was written by ChatGPT and strictly unedited by the editors of this issue (> Editoriale). This sentence itself was automatically translated with DeepL.*

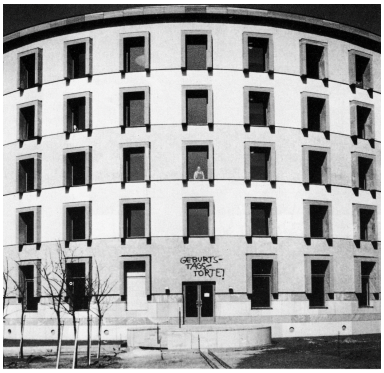
keywords | Hendrik Petrus Berlage; Willhem III; Festivities.

Bonne nuit la Tristesse!

A proposito della torta di compleanno di James Stirling

Chiara Velicogna

Berlino, maggio 1988: si inagura il nuovo Wissenschaftszentrum, uno dei tanti, controversi, prodotti della Internationale Bauaustellung (IBA) del 1984-1987. Ignoti commentatori, come nel caso del più noto edificio di Álvaro Siza realizzato anch'esso per la stessa IBA, decorano il muro al di sopra dell'ingresso sud dell'edificio con la scritta "Geburts-tags-torte!" (torta di compleanno).



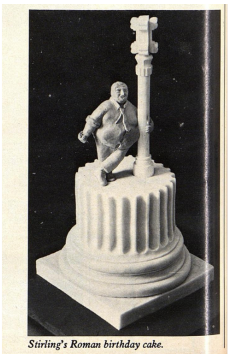
1 | Wissenschaftszentrum Berlin, ingresso sud (Maggio 1988, in Ullman 1988, 33).

L'edificio di Stirling e Wilford, complice anche la notorietà dei due architetti in Germania grazie alla nuova Staatsgalerie di Stoccarda inaugurata nel 1984, finisce per diventare il simbolo della 'postmodernità' dell'edizione dell'IBA 84/87. Il complesso articolato in più corpi di fabbrica, stabilito su piante stilizzate di tipi edilizi storici – campanile, basilica a croce latina, *stoà* – è unito dalla colorazione a grandi fasce rosa e azzurre, che suggeriscono in modo evidente la sua associazione con una torta (Akcan 2018, 195).

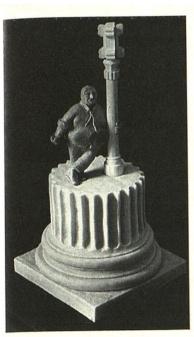
Sebastiano Brandolini, su "Casabella", fa notare che l'aspetto "gaudente" dell'edificio, in aperto contrasto con il luogo in cui sorge, sembra irritare molti: "Ho sentito diversi architetti paragonarlo a una 'torta', come se fosse fatto di strati di crema pasticciera"; gli stessi percepiscono questo uso del colore come 'poco serio', rimarcando che l'intero complesso avrebbe funzionato meglio in bianco e nero (Brandolini 1988, 49). Oltre che a una torta, Stirling stesso paragona, con la consueta ironia, l'edificio appena inaugurato a un colorato nuovo animale nello 'zoo' architettonico del nuovo *cultural forum* berlinese (Stirling 1988, 36) – a sua volta parte di una recente tradizione della città, che non riguarda solo l'IBA, ma anche l'iniziativa dell'Hansaviertel e la sua collezione di 'pezzi' d'autore: una zebra a righe rosa e azzurre.

La critica, prevedibilmente, si affretta a cercare identità precise ai riferimenti storico-formali dell'edificio di Stirling e Wilford, come a risolvere un ipotetico gioco enigmistico, un gioco per altro riconosciuto – e forse anche incoraggiato – da Stirling stesso, che alla domanda sul perché utilizzare forme appartenenti alla storia risponde con laconico "Why not?" e nelle fasi





Stirling's Roman birthday cake.



the slightest association with recent history. But of course, this is stupidity—it's like throwing a baby out with the bath water. Architects have always used stone and classical proportions in forms, and produced great architecture with it. It's particularly the older generation of German architects who can't accommodate these references now, but all the younger German architects I know don't have this problem!'

Vorsprung durch architektur, as they say in Germany.

Taste, sight and smell

A colleague who recently returned from Sweden after his first visit for 30 years has been bemoaning the fact that pizza seems to have become the national dish.

2 | Modello per la torta del cinquantesimo compleanno di Stirling (James Stirling/Michael Wilford fonds Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal), la stessa fotografia in *Astragal* 1978 e *Astragal 1988b*.

preliminari del progetto, in un aneddoto riportato da uno dei collaboratori dello studio, brandendo un piccolo volume dedicato agli stili architettonici, avrebbe dichiarato "We'll have one of each" (Girouard 2000, 224). Dal "Why not?" Masiero parte per un'acuta analisi di uno Stirling paragonato non tanto al consueto architetto-demiurgo o a una figura tragica, quanto piuttosto a un cuoco il quale

> [...] non può avere nulla di tragico.[...] [S]e ti do da mangiare non posso volerti o volermi del male. Anche alla cena del condannato a morte si offrono cose buone. Stirling ci offre cose buonissime. Forse perché sa che siamo, in quanto Moderni, già condannati a morte? Forse che sì, forse che no (Masiero 1997, 178).

Ma la torta, e il graffito che, come vedremo, ha messo in vago imbarazzo più i fotografi di architettura dell'architetto, sarebbe solo un caso di teutonico *sense of humour,* se non fosse che una torta di compleanno per James Stirling non solo era esistita davvero – sia in forma edibile, che in forma di modello ligneo – ma era anche assurta agli onori delle cronache per la sua presenza, in forma monumentale, alla mostra *Roma Interrotta* del 1978.

L'anello di collegamento tra il cuoco (o per essere più precisi il pasticcere) e l'architetto si ritrova nella rubrica *Astragal* sull'"Architect's Journal", che in due settimane consecutive nel 1987, nell'illustrare un'immagine del Wissenschaftszentrum in costruzione, definisce Stirling "Mr Pastry", citando il discorso di accettazione della Gold Medal del 1982 da parte di Berthold Lubetkin, secondo il quale – non senza ironia – l'architettura sarebbe solo una branca minore della "pasticceria ornamentale" (Stirling aveva ottenuto la Gold Medal solo due anni prima, e non è escluso che la frecciata possa essere, in parte, anche nei suoi confronti), e così descrive l'edificio:

> Jim Stirling's freshest confection, the pink and blue candy striped Wissenschaftszentrum [...] features hooded marzipan architraves, gingerbread cornices and rusticated base with sugar icing applied evenly to all facades [sic] the individual elements being arranged like fairy cakes on a plate (*Astragal* 1987a, 7).

Rincarando la dose, nel numero successivo (*Astragal* 1987b), il WZB è un "candy striped, half baked Battenburg" (si tratta di un tipo di torta di origine inglese, in sezione tipicamente a scacchi rosa e gialli), e il nostro commentatore in questa occasione 'serve' la critica insieme alla foto della torta realizzata dallo studio nel 1976 per il cinquantesimo compleanno dell'architetto: "James Stirling has his cake and eats it" (approssimativamente traducibile in italiano, con la perdita del gioco di parole, come "Jim Stirling ha la botte piena e la moglie ubriaca"). La stessa fotografia era però già stata pubblicata, sempre da *Astragal,* a commento della partecipazione di Stirling alla mostra *Roma Interrotta,* nella quale alcuni architetti contemporanei, "attenti alla storia", rielaborano a loro piacimento porzioni della settecentesca mappa di Roma di Nolli:

> [...] his submission for a particularly dotty project, involving such humourless maestros as Leo Krier and Venturi, to develop the eighteenth century Nolli plan for Rome [...]. The history faculty hero chose to rework his segment, using all this [sic] projects, built and unbuilt, in new contexts. Megalomaniac frustrated architecture as Stirling put it, proving his point with a proposal to replace Garibaldi's statue with his own birthday cake (*Astragal* 1978, 1034).

E proprio il Megalomane Architetto Frustrato (MAF) di Stirling, Wilford, Bevington e Weiss, utilizzando un "self deprecating sense of humour" (*Astragal* 1978, 1034), illustra l'approccio dello studio al tema:

> La megalomania è privilegio di un'eletta minoranza. Piranesi, che tracciò il suo piano nel 1762, era senza dubbio un Megalomane Architetto Frustrato, come pure Boullée, Vanbrugh, Soane, Sant'Elia, Le Corbusier ecc., ed è in questa insigne compagnia, da architetti MAF, che avanziamo la nostra proposta. L'architetto megalomane è frustrato al massimo grado a proposito di progetti disegnati ma non costruiti, e una prima decisione fu quella di correggere la pianta del Nolli incorporandovi tutte le nostre opere non realizzate (*Roma Interrotta* 1978, 83).

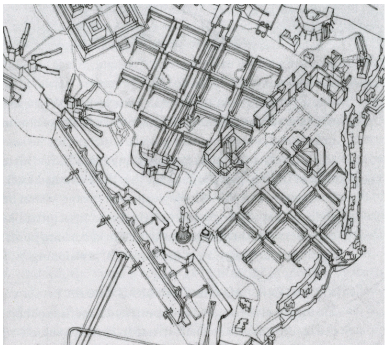
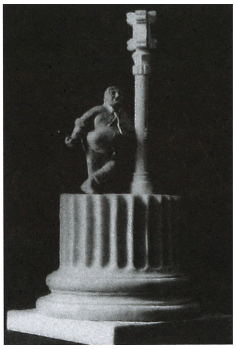
Su questo sfondo, come si legge nel testo:

> C'è pure uno scambio di monumenti, per es. la torta di compleanno di JS al posto di Garibaldi (*Roma Interrotta* 1978, 83).

La torta riappare anche nell' "Itinerario educativo" proposto dallo studio attraverso la loro interpretazione della "Roma Interrotta",

> Proseguendo lungo via della Lungara, la strada rettificata da Giulio II, si raggiunge il nuovo Campus universitario. [....] Lo scalone monumentale è il cuore del progetto: da esso si diparte l'asse principale di un giardino geometrico che è stato esteso e leggermente riallineato, concludendosi al piede di JS, maggiore del naturale, su una torta di compleanno che ha sostituito Garibaldi a cavallo (*Roma Interrotta* 1978, 89).

Lasciamo qui aperta al nostro lettore una questione: che genere di colonna è mai quella a cui si appoggia, à la *Singing in the Rain,* la figura di Stirling sulla sua torta di compleanno? L'oggetto pare costruito con cognizione di causa dallo studio: un tronco di colonna scanalata su base attica, con al di sopra una ibrida colonna intera che poggia su un plinto esagonale simile a quelli per i lampioni stradali e regge una specie di quadrifoglio di trabeazione. Difficile

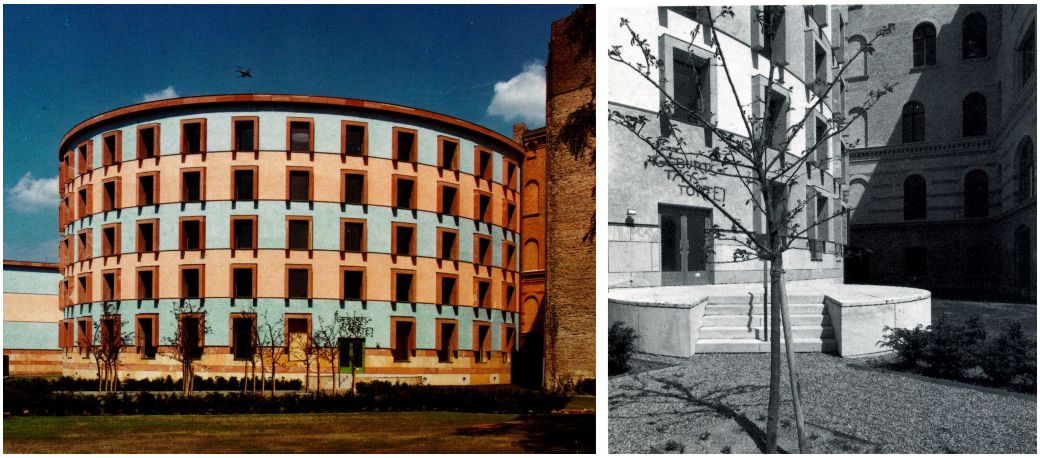




3 | *Roma Interrotta:* la torta di compleanno di Stirling collocata al posto del monumento a Garibaldi.
4-5 | La torta in questione e il monumento, accostati nel catalogo della mostra.

rintracciare un modello del curioso oggetto: pare probabile che, nello spirito ludico e festoso dell'intera vicenda, la colonna possa essere un *frankenstein* nato da dettagli provenienti dai diversi progetti all'epoca sui tavoli da disegno dello studio – e che, visto il periodo, lì erano per lo più destinati a rimanere.

Ma ritorniamo nella Berlino dell'IBA 84/87. A pochi chilometri di distanza dal Wissenschaftszentrum, nei pressi di Schlesischer Tor, l'edificio residenziale di Álvaro Siza era stato fin da subito soprannominato *Bonjour Tristesse* grazie alla scritta posta in sommità, con tutta probabilità realizzata da 'non autorizzati' saliti sui ponteggi: la tipografia un po' *naïf* (le s di *tristesse* sono speculari) unita al riferimento, ironico ma colto, al romanzo di Françoise Sagan fanno sì che quel graffito non solo venga preservato, ma diventi il segno distintivo della struttura. Fintanto che può essere ricondotto a un riferimento 'alto', anche il vandalismo viene tollerato e, in un certo senso, integrato.

Nel caso del Wissenschaftszentrum – pur sempre la sede di uno dei maggiori istituti di ricerca europei per le scienze sociali – il graffito è più prosaico e viene prevedibilmente e prontamente cancellato, grazie alla concorrenza tra il senso di decoro dell'istituzione e la sua posizione a bassa quota, al di sopra dell'architrave dell'ingresso sud dell'edificio; la scritta però non viene rimossa prima delle visite della stampa e della successiva inaugurazione del centro. Questa espressione di un sentimento sicuramente popolare mette in un certo imbarazzo i fotografi di architettura, che si cimentano nel mettere in secondo piano la scomoda (e tipograficamente un po' sgraziata) scritta; nelle testimonianze fotografiche, l'edificio a emiciclo è strategicamente riprodotto nei suoi dettagli piuttosto che nella conformazione generale. Le fotografie dell'articolo di Francesco Dal Co su "Lotus" (Dal Co 1988) non scelgono la censura *tout court* come nel caso dell'"Architectural Review" (Blomeyer 1989), dove non vi è traccia dell'ingresso sud, ma giocano sulla presenza di alberelli utili a mascherare l'intruso [Fig.]. Gerhard Ullmann, su "Archithese", sceglie la strada del tutto opposta e, nello spirito giocoso del complesso, apre il suo articolo con un primo piano dell'ingresso sud, in cui "Geburts-tags-torte!" (compreso di trattini e di a capo) compare in tutta la sua gloria, pur senza



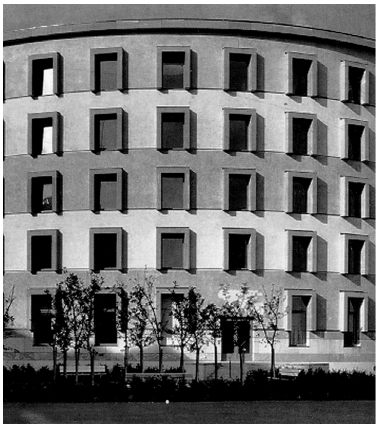
6 | Strategie di mascheramento fotografico del graffito, in attesa di ridipintura (“Lotus International” 58, 1988)

alcun commento della scritta nel testo (Ullmann 1988, 33). L’accento però è sulla “giocosità” dell’intero complesso, cifra stilistica che d’altronde viene registrata pressoché da tutti i critici (un’antologia si trova in Cazzullo, Gabrielli 1997).

I commentatori, quantomeno sulle riviste di architettura, pur curandosi di dimostrare di saper riconoscere l’ironia nel lavoro di Stirling e Wilford (riconoscimento quasi obbligatorio), non fanno menzione del graffito. Si tratta di un ospite scomodo, che avrebbe avuto il potenziale di diventare iconico tanto quanto la scritta “Bonjour Tristesse” a coronamento dell’edificio di Siza, che però in virtù della sua nascita più “alta” – in tutti i sensi – pare avere tuttora un maggior diritto di cittadinanza nel mondo dell’architettura. “Geburts-tags-torte!” viene dapprima sommariamente ridipinta [fig. 7] e poi definitivamente uniformata all’intonaco azzuro.

Nonostante la strategica semi-censura da parte dei fotografi, il silenzio dei recensori e la disapprovazione degli invitati, Stirling stesso riconosce l’analogia del suo edificio con una torta avanzata “da alcuni” nel discorso inaugurale. Senonché – e forse si tratta di dettagli *lost in translation*? – la torta di compleanno è diventata nuziale. Con questo dettaglio si chiude il discorso di Stirling (e anche questa breve nota):

> I am told the building appears to some as a wedding cake – so on this happy occasion I would like to thank all of you who have come to the celebration (Stirling 1988, 37).





7 | Il graffito sul Wissenschaftszentrum sommariamente ridipinto (Cazzullo, Gabrielli 1997)
8 | Álvaro Siza, edificio in Schlesischer Tor, Berlino (Alvaro Siza fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal, Don d'Álvaro Siza/ Gift of Alvaro Siza).

Riferimenti bibliografici

Akcan 2018
E. Akcan, *Open architecture. Migration, citizenship, and the urban renewal of Berlin-Kreuzberg by IBA-1984/87*, Basel 2018.

Astragal 1978
Astragal: When in Rome, do as Stirling, "The Architect's Journal" 167, 22 (31 May 1978), 1034.

Astragal 1987a
Astragal: Mr Pastry, "The Architect's Journal" 186, 35 (2 September 1988), 6-7.

Astragal 1987b
*Astragal: Mr Pastry Speak*s, "The Architect's Journal" 186, 36 (9 September 1987), 6-7.

Blomeyer 1989
G. Blomeyer, *Learning and Stirling*, "The Architectural Review" 1105 (March 1989), 28.

Brandolini 1988
S. Brandolini, *WZB: osservazioni su un edificio semplice*, "Casabella" 551 (novembre 1988), 49-61.

Cazzullo, Gabrielli 1997
M. Cazzullo, S. Gabrielli, *Why not WZB. Wissenschaftszentrum Berlin 1979-1996, James Stirling Michael Wilford with Walter Nageli, Peter Schaad, John Tuomey*, Sestri Levante 1997.

Dal Co 1988
F. Dal Co, *Dove le cose cominciano*, "Lotus International" 58 (1988), 30-35.

Girouard 2000
M. Girouard, *Big Jim. The Life and Works of James Stirling,* London 2000.

Masiero 1997
R. Masiero, *Ragionando su "Why not?"*, in M. Cazzullo, S. Gabrielli, *Why not WZB. Wissenschaftszentrum Berlin 1979-1996, James Stirling Michael Wilford with Walter Nageli, Peter Schaad, John Tuomey*, Sestri Levante 1997, 173-179.

Roma Interrotta 1978
Roma interrotta: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, ALdo Rossi, Robert Krier, a cura di G.C. Argan, C. Norbert-Schulz, Roma 1978.

Stirling 1988
J. Stirling, *Inaugural Speech*, "Lotus International" 58 (1988), 36-37.

Ullmann 1988
G. Ullmann, *Spielen mit den Formen der Baugeschichte*, "Archithese" 3, 88 (Mai/Juni 1988), 33-36.

English abstract

In this short note, the author retraces the vicissitudes of James Stirling's birthday cake, and its use by the critics – both formal, on architecture journals, and informal (street artists) – to bring forward their point on the appearance of the Wissenschaftszentrum in Berlin.

keywords | James Stirling; Wissenschaftszentrum Berlin; IBA 1984 1987; Birthday Cake; Graffiti; Roma Interrotta.

Spasmodici trucchi di radianza

Feste, luci e ombre

Silvia Veroli

Da ottobre a dicembre si festeggia per scongiurare la paura del buio crescente, il congedo dalla nostra stella e il terrore che non torni più. Dal solstizio di inverno all'equinozio di primavera si festeggia per fare il tifo alla luce che giorno dopo giorno si fa largo.

> Sono tristi, infinitamente tristi le sere d'autunno avanzato. Sono colorate di rosa e di malva, sfumate di grigio. Tristi da stringerti il cuore. In cielo volute larghe, vistose di nuvole segnano il commiato dal sole [...] e insieme un senso di rimpianto, di nostalgia per ciò che non abbiamo mai conosciuto [...] il tempo del desiderio impotente, la stagione al di là della rassegnazione, sconsolata. In America per autunno usano la parola caduta.

Questo è l'incipit di *Venere Nera* di Angela Carter, scrittrice inglese di alta fantasia e senso pratico. "Buone feste!" Diciamo in Italia. E non lo diciamo per quelle di Pasqua o del passaggio a novembre: le feste per antonomasia sono quelle di Natale. E per definizione sono quelle cui si accompagna un sentimento di nostalgia, rimpianto. *Spleen*. *Spleen*: da greco *splen*, milza organo il cui umore nero, secondo la medicina ippocratica, causava l'ipocondria. Alle nostre feste di fine d'anno (o "fine danno" come ha sottolineato da par suo Alessandro Bergonzoni nel discorso in piazza Maggiore a Bologna il 31 dicembre del 2022) si associa, e non per via dei Re Magi, un senso di magone. Magone: "accoramento, pianto", deriva dal longobardo *mago*, cioè "stomaco, gozzo" ed è imparentata col tedesco moderno *Magen*, con lo stesso significato.

Sia come sia, il Natale e i suoi fratelli incidono sulla nostra digestione, hanno riverberi fisici; molti hanno esperienza, in quella stagione, di una strisciante sensazione di smarrimento e paura. Queste sono feste di spettri; mica è un caso che la storia di Natale per eccellenza sia... sia? su. Lo sanno tutti: *A Christmas Carol. A ghost story of Christamas,* la storia di un rimpianto per eccellenza, e di un ribaltamento. Lo spiega perfettamente Jeanette Winterson (*winterson* = progenie invernale... O il potere oracolare delle parole! O il loro volenteroso invitarci al gioco!) in *Dodici racconti di Natale*. In *Canto di Natale* uno stitico, avaro e solitario cede alla paura delle tenebre e si converte alla cultura del dono e della condivisione. Delle proprie ricchezze, della tavola natalizia. Come ribaltamento miracoloso è la nascita di Cristo, bambino in una stalla visitato dai Re, che si genuflettono e posano i loro velluti pregiati tra la paglia e sterco. Miracolo, apparizione, luce. Tutto fa parte del corredo delle feste, dell'armamentario contro il buio e il disseccamento.

Gli spettri, dicevamo. Le feste invernali celtiche si facevano iniziare la notte del 31 ottobre con la celebrazione del Samhain cui si attribuisce anche il significato, in irlandese antico, di fine estate ed è conosciuta anche come Capodanno celtico e sovrapposta ad Halloween; nell'emisfero australe la sua celebrazione cade tra il 30 aprile e il 1 maggio e coincide con la notte boreale di Valpurga. Ce n'è da far girare la testa, ma dicevamo, appunto, qui si ha che fare coi ribaltamenti. Nelle feste di autunno avanzato il confine tra questo e l'altro mondo si assottiglia, come accade nella notte di Natale: a mezzanotte della Vigilia, vuole il folklore, nascono streghe e lupi mannari. Sono ore di prodigio. Oltre a Dickens un altro anglofono racconta bene la comunicazione tra questi mondi tipica delle feste di fine anno: è Ray Bradbury che non ha fatto solo fantascienza, ma anche scienza e poesia. Lo spiega nell'*Albero stregato*, romanzo di formazione e informazione:

> Notte e giorno. Estate e inverno, ragazzi. Tempo di semina e tempo di raccolto. La vita e la morte. Ecco cos'è Halloween. Il mezzogiorno e la mezzanotte. Una volta si nasceva, si cresceva e si moriva. Così per milioni di anni. Ogni notte e ogni giorno spaventati dal pensiero del buio, della morte, degli spettri. Una eterna Halloween. Sinché la civiltà condusse gli uomini alla vita nelle città, al riposo, alla riflessione. Gli uomini cominciarono a vivere più a lungo, ad aver più tempo per pensare, a non aver più paura della morte imminente. Alla fine gli uomini pensarono al giorno, alla notte, alla primavera e all'autunno, alla nascita e alla morte soltanto in alcuni giorni dell'anno.

Noi ci pensiamo, da qualche tempo con più trasporto, alla Vigilia di Ognissanti, e in Primavera. Ma anche a Natale e persino a Carnevale. Perché di ricerca di miracoli e sovversioni si tratta, e sempre di calendari lunari e riti agricoli. Una volta qui era tutta campagna. L'autunno era tempo di stivare il raccolto e raccogliersi. Il tempo delle storie di fantasmi attorno al fuoco, suscitate a volte anche dalle esalazioni di monossido e dall'intossicazione che ne seguiva. Il ramo secco, il campo silente. Credere in germogli e promessa di vita nascosta è stato sempre un atto di fede, il loro dispiegarsi un evento miracoloso. Il ritorno della luce è anche il ritorno del verde. La *viriditas* la chiamava Hildegarda da Bingen, santa nata nel 1098, musicista, erborista, politica. Una che ha cambiato vita a quarant'anni, montava a cavallo, andava a litigare coi Barbarossa, corrispondeva con Bernardo da Chiaravalle. Scriveva canzoni. Una cominciava così:

> O Viriditas nobilissima, che hai radici nel sole,
> e in candida serenità riluci, nella ruota che nessuna altezza terrena contiene,
> tu sei circondata dall'amplesso dei divini misteri
> Risplendi come la rossa aurora
> E ardi come la fiamma del sole
> (*Lied* 39)

"Viriditas", la vitalità verde, che fa germogliare e sbocciare la vita nelle piante, negli animali e negli esseri umani. Hildegarda indica con "Viriditas" tutto ciò che è vivo ed ha energia vitale: la forza della gioventù, la sessualità, la creatività e la guarigione. Ed è il contrario della malinconia, dello *spleen* e del magone. I segni del Natale sono verdi, prima che ragioni commerciali impongano rosso cola e l'oro della luce sbrilluccichi a profusione da gioielli in vetrina. Verde

era in origine il manto di San Nicola, verde l'abete e verde l'agrifoglio: sempreverdi percorsi di linfa per vincere avvizzimento e scoloritura del mondo in bianco e nero e apparentemente senza umore. Difficile credere che Proserpina torni in vita ogni volta, eppure quando succede è una festa che dirompe nel passaggio di stagione dal culmine di quella fredda verso la primavera; così era nei riti romani dei Saturnali (che segnavano la fine dell'anno), nei Feralia o Paternalia (sempre da calendario romano, in febbraio); così nelle greche Antesterie, tra febbraio e marzo, un'articolata tre giorni di celebrazioni in onore di Dioniso, inaugurate dall'apertura delle giare col vino della vendemmia autunnale. Accade anche nel Carnevale, altra occasione di sovversione e sconfinamento tra mondi.

Dopo Natale è sempre Carnevale, non c'è soluzione di continuità tra lo zucchero sul pandoro e quello sulle frittelle perché continuo è il galoppo verso la luce e perché, anche se si sono allungate le giornate, le tenebre sono ancora lì. Le maschere nascono con una connotazione funeraria, venivano usate nelle Antesterie, nel secondo giorno di celebrazione dedicati ai defunti, e in un altro rito romano, quello del *Carrus Navali*s, da cui qualcuno deriverebbe anche il nome del Carnevale, notoriamente invece connesso al carnem levare cristiano. L'allestimento del *Carrus* avveniva all'interno della festa del *Navigium Isidis*, di derivazione egizia, prossima all'equinozio di primavera e legata alla vicenda di Iside e del suo peregrinare alla ricerca delle parti smembrate del cadavere del suo Osiride. La celebrazione prevedeva tra le altre cose l'atto di coprirsi il volto con maschere raffiguranti le fattezze dei morti. Non si sfugge da Eros e Thanatos, Venere e Proserpina si intrecciano nelle origini di diversi carnevali e il nome di Arlecchino deriva dal tedesco Hölle König (re dell'inferno), traslato in Helleking e poi in Harlequin. Un demone le cui corna si sono trasformate nel cappello della maschera bergamasca. I diavoli vanno ricacciati giù, come i draghi. L'ultima sequenza di feste prima che il giorno prevalga sulla notte è quello delle celebrazioni di primavera dove a farla da padrone in mezza Europa è un certo Giorgio il Verde.

> C'inchiniamo dinnanzi a te, Giorgio il Verde,
> verde è l'albero, verde la veste!
> Verde è tutta la montagna,
> verde e piena d'erba,
> piena d'erba e di trifoglio.

Così iniziano le canzoni rituali dedicate a Zeleni Jurij, figura mitologica diffusa in tutta la Slovenia (e conosciuta anche nel resto del mondo slavo), il cui culto si è conservato in particolare nella regione sudorientale della Bela Krajina. I riti di Giorgio si celebrano attorno al 23 aprile. Giorgio, cardine del pantheon slavo, ha tratti che suonano familiari nel mondo cattolico ma che si intrecciano anche alla mitologia greca: per cominciare, egli è il figlio di dio, o meglio della principale divinità slava. Nasce il 24 dicembre. Attorno al solstizio di inverno, data attorno a cui si collocano tutti riti legati al sole invitto viene rapito dal dio degli inferi, per fuggire uccide draghi, quando emerge alla luce del sole porta la bella stagione. Giorgio il verde è diventato san Giorgio, quello che protegge la Catalogna e l'Inghilterra. È assimilato a un Santo, ma somiglia a Cristo, la cui resurrezione è celebrata nella prima domenica dopo la prima luna piena

di primavera. È un miracolo e una rivoluzione, da festeggiare con le uova e i rami in fiore. “I miracoli esistono se siamo disposti a chiamare miracoli quegli spasmodici trucchi di radianza” questa è Sylvia Plath, poetessa americana, che non è riuscita a sfuggire al buio. E questa è di nuovo Janette Winterson il cui testo fondamentale sul Natale ha accompagnato questo piccolo scritto sviluppato durante le vacanze di Natale 2022 per festeggiare Engramma:

> …accendete una candela per i morti. E accendete una candela per i miracoli, anche se improbabili, e pregate di saper riconoscere il vostro. E accendete una candela per i vivi, per il mondo dell’amicizia e della famiglia, che significano tanto. E accendete una candela per il futuro, perché si possa compiere e non venga inghiottito dall’oscurità. E accendete una candela per l’amore. Per la fortuna in amore.

Non è festa senza soffiare su una torta.

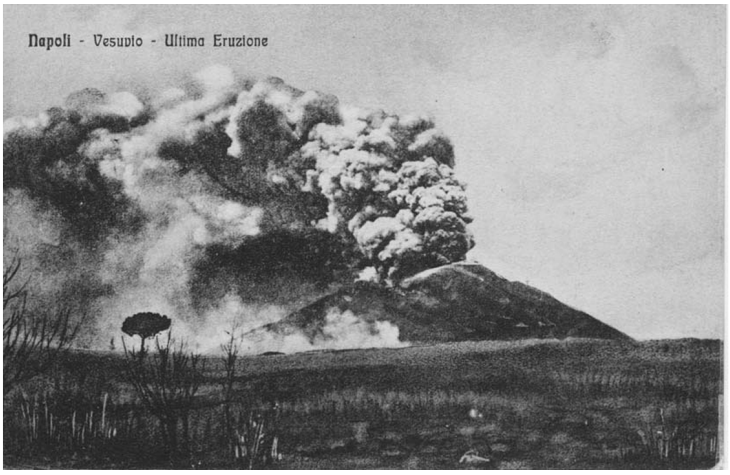
English abstract

This contribution is an overview and reflection on some of the main festivities accompanying the history of mankind, born alternately to exorcise the fear that light will not return or to celebrate its progressive reappearance.

keywords | Light; Shadow; Seasons; Agricultural Rites; Fear; Relief.

Festa (riepilogo d'intenti)

Piermario Vescovo



Émile Benveniste – ragionando sul fatto che "difficilmente due aggettivi in *-to*, con un'origine comune, si siano costituiti sullo stesso radicale" – distingueva e opponeva il *dies fastus*, il complessivo scorrere dei giorni "in cui si esercita l'attività dei magistrati e dei cittadini" (ovvero dei nostri 'giorni lavorativi'), al *dies festus*, il giorno 'festivo' (Benveniste [1969] 2001, 385-386). Se l'etimo stesso di 'festa' si oppone a quello di 'lavoro', questa occasione, per il duecentesimo numero di "Engramma", è da considerarsi festiva, e non solo per la cifra tonda che 'chiama anniversario', ma per il senso complessiva dell'intrapresa che sta dietro a questo raggiungimento, fatta di 'lavoro' ma in qualche modo 'festiva' perché caratterizzata da discontinuità rispetto al lavoro inteso nel senso della 'routine' e degli adempimenti dovuti, anche se cadenzata soprattutto nelle riunioni di redazione del mercoledì pomeriggio, giorno in ogni senso medio e non connotato, in nessuna tradizione, come *dies festus*.

Queste righe si giustificano in rapporto all'interesse per un oggetto, un'attività o una pratica, che presentano infatti un carattere di 'quasi quotidianità' nello spazio degli ultimi cinque secoli, ma in una dimensione riconducibile alla 'festa'. Mi vengono in mente alcune righe, bellissime, che si leggono in un intervento di Ferdinando Taviani – sul quale vado da un po' di tempo riflettendo, relativamente alla nozione in esso proposta di "mente teatrale" – che inquadrano appunto l''invenzione' del teatro a pagamento nella seconda metà del XVI secolo, ovvero la professionalizzazione di una pratica, legandola all'apertura degli edifici adibiti allo

spettacolo (Taviani 1988, 3-21). Scegliendo a campione esemplificativo la Londra elisabettiana, per un'evidenza di collocazione topografica dei teatri pubblici sull'altra riva del Tamigi che altre capitali europee non presentano, Taviani parlava appunto della fondazione di "luoghi chiusi" in cui, a pagamento, "si accendeva artificialmente e quasi quotidianamente il tempo allegro e lagrimoso della festa". Di questa formulazione mi piace moltissimo, come ho premesso, in primo luogo il "quasi quotidianamente", per il carattere dello spettacolo rispetto al tempo del lavoro e dell'occupazione, e, subito dopo, la sottolineatura dell'ambivalenza del tempo della festa, non solo allegro ma anche lagrimoso. La soglia storica opposta riguarda l'istanza, o diciamo pure il desiderio, sostanzialmente novecenteschi, pur con rilevanti e varie premesse, di uscita da questi 'luoghi chiusi' (dove la chiusura definisce evidentemente la separazione e delimitazione non la copertura di un tetto) e la riconduzione del teatro, il teatro del rito borghese, alla 'festa'. Ne ho discusso intorno al mirabile saggio di José Ortega y Gasset intitolato *Idea del Teatro (una abreviadura)*, che, nel 1946, elegge la sala 'all'italiana' nella sua eredità dai teatri antichi, a forma simbolica caratterizzante la cultura occidentale, ma nella contrapposizione della forma organica al paesaggio di rovine, fisico e morale alla fine della seconda guerra mondiale e, più in generale, all'*hombre ruinado*. Sono tornato ancora sull'argomento ristampando e scrivendo una postfazione a un testo rilevantissimo, fortunato e rappresentativo di un momento singolare per la creazione e la riflessione su questi temi come gli anni settanta del secolo scorso, ovvero *La scena* di Alessandro Fontana (Fontana [1972] 2019), per una definizione allargata, appunto, del *theatron*: luogo in cui si vede e si viene visti.

Un progetto dedicato a 'festa e teatro' coinvolge il sottoscritto e altre persone che danno vita all'attività di "Engramma" e ha già visto nel corso dell'anno precedente alcuni seminari e incontri dedicati al tema, a partire soprattutto dalla riflessione sulla categoria di "forme intermedie", coniata da un Aby Warburg giovane e direttamente in italiano nel 1895. Una categoria principalmente ispirata a Jacob Burckhardt studioso della civiltà italiana del Rinascimento e delle sue feste, ma introdotta – in un saggio dedicato agli intermedi fiorentini del 1589 – a individuare un terreno appunto intermedio tra arte e vita, e non nel senso di un'evoluzione dalla festa verso le forme drammatiche regolari, ma anzi e piuttosto della resistenza di queste rispetto all'orizzonte che in tedesco si definiva, e a cui infatti Warburg fa riferimento in senso distintivo, della *dramatische Kunst*. Il prossimo numero di "Engramma" – il 201, a cura di Silvia De Laude e Monica Ferrando – sarà dedicato alla 'conferenza terapeutica' di Kreuzlingen del 1923 che si usa chiamare *Il rituale del serpente*, che compie, a propria volta, quest'anno un secolo, allo scopo di prendere le distanze dall'idea di un Warburg etnografo e antropologo. Il numero conterrà un mio piccolo contributo, che prova a ragionare sulla doppia raccomandazione che egli rivolgeva all'europeo del suo tempo, pregando lo spettatore che si immaginasse per procura presente agli intermezzi fiorentini del 1589 di non sorridere di fronte al carico eccessivo di segni simbolici e alla sovrabbondanza del ruolo della 'sartoria teatrale', impedendosi di penetrare il fondamento 'non drammatico' dello spettacolo e, similmente, in un recupero a distanza di molti anni dell'esperienza del viaggio americano (che data all'anno successivo a quello del saggio fiorentino) al testimone occidentale di non ridere di fronte alla

povertà estrema degli accessori della 'festa delle antilopi' degli indiani Hopi. Chi ride o sorride – ecco il punto – si preclude, nell'uno e nell'altro caso, "la comprensione dell'elemento tragico insito in queste consuetudini". Warburg recupererà solo più tardi – e con una significativa presa di distanza dalle suggestioni musical-wagneriane ed estetizzanti – un nesso con *La nascita della tragedia* di Nietzsche, riproponendo la questione nel senso dell'originale riferimeno a Burckhardt.

Possibilità/impossibiltà di comprensione della festa: mi viene da associare a tale indicazione un saggio di Furio Jesi, anzi la questione fondamentale in esso posta, che si intitola appunto alla *Conoscibilità della festa*, scritto nel 1977 per un'antologia (Jesi [1977] 2013). Si parla in esso, tra l'altro, di due movimenti dell'etnologo, da intendere nel senso ampio del termine: quello che, da una parte, si cala o tenta di calarsi in incognito, o si nasconde, nella 'festa' dei 'diversi' "come all'interno del proprio io", dall'altra che cala i 'diversi' nella propria tradizione o nel proprio io. Due direzioni che si incrociano a quelle – nell'osservazione etnografica del lontano e del diverso – della 'festa pacifica' e della 'festa crudele', del ritrovarsi nelle prime nel senso di una creaturalità originaria, che trova appunto la sua epifania nella festa, e nell'osservare con turbamento l'appetenza feroce di sangue della festa del 'selvaggio', e così via. Questo in un quadro in cui la festa moderna dell'occidente si mostra depauperata, sia nel senso di riduzione alla festa folklorica, "priva di fatto di autentica qualità festiva", che in quello della festa aristocratica, o della sua imitazione borghese, che rievoca il 'buon tempo antico' (quello, per esempio, in stile XVIII secolo, come notava Proust, percepito come un tempo collocato già sul limite estremo della 'festa vera'), o addirittura una tradizione antifestiva del moderno, che la splendida immagine che Kerény, a proposito dell'impossibilità di accesso a tale dimensione, esprime nell'attitudine di chi osservi qualcuno danzare senza sentire la musica (o, addirittura, si potrebbe pensare, del danzare senza musica). Questo riguarda, più ampiamente, la questione di una 'macchina antropologica' (in rapporto alla 'macchina mitologica' di Jesi, ovvero a un dispositivo che produce mitologie generando l'illusione di nascondere il mito al centro delle proprie impenetrabili pareti; ma la questione appare troppo complessa per essere qui coinvolta, e basti l'indicazione della sua centralità assoluta in questo saggio, dove l'assenza del centro della 'macchina' riguarda non il mito ma l'epifania privilegiata dell'uomo universale nella 'festa' (si veda una puntuale interpretazione in Agamben 2005, 109-123).

Si permetta, infine, un richiamo al punto di partenza del saggio di Jesi, che individua con grande acutezza un passaggio breve, poco visibile quanto importante, in un testo di Benedetto Croce dedicato ad Angelo Conti e ad altri 'estetizzanti' in cui, a lunga distanza d'anni, egli sottolinea la definzione dello stesso in occasione dell'eruzione del Vesuvio del 1906 quale *Festa del fuoco* (Croce 1945, 191-192). In realtà Croce, mentre impiega l'esempio per definire l'enfasi di Conti ricordando il suo disappunto e turbamento – osserva Jesi – ne riformula la descrizione e ripropone in altri termini, oltre il titolo "gaudioso e ammirante", questa identificazione, senza "sfoggio di combinazioni immaginifiche", e riconducendola a un terreno storico. Se Conti evocava San Gennaro e il suo "sangue che bolle ancora, quasi fosse materiato della

sostanza che si agita in grembo ai vulcani", rivestendolo, secondo Jesi, "con qualche brandello della *Nascita della tragedia* di Nietzsche", Croce connetteva diversamente "le strade di Napoli ingombre di greve cenere gialliccia", le persone coperte dalla polvere, l'"enorme nero globo di cenere" incombente sul Golfo a "memorie della storia", nel diverso nesso con le "paurose processioni salmodianti" della "plebe" napoletana di quei giorni. Un termine, quest'ultimo, che un lettore dei tempi seguenti troverà inappropriato, ma la cui storicizzazione, relativamente al suo uso nella prima metà del Novecento, può aprire a prospettive meno prevedibili del previsto. Si mediti, per esempio, al fatto che, oltre a definizioni come "cultura subalterna", "cultura arretrata", o al più neutro "cultura popolare" e simili, Ernesto De Martino impiegava inizialmente il termine di "plebi rustiche", guardando al diverso, ma forse non troppo diverso, terreno tanto poco distante nello spazio quanto diversamente lontano nel tempo, quello appunto di esercizio di una "etnografia metropolitana" dell'Italia del Sud.

Mentre scrivo è apparsa una riedizione, curata e introdotta da Marcello Massenzio e Fabio Dei, de *La terra del rimorso* (De Martino [1959] 2023): vorrei ricordare qui anche quella del 2021 di *Morte e pianto rituale*, con un'introduzione utilissima dello stesso Massenzio, pure per una possibile messa in rapporto di De Martino con Warburg. Si permetta allora di riprendere brevemente quanto opportunamente meditata dai curatori, relativamente al richiamo in questo testo, che data al 1961, di *Tristes tropique*s di Claude Lévi-Strauss, che lo precede di pochi anni (Lévi Strauss 1955). De Martino – in una ricerca dedicata al tarantismo, alla sua sopravvivente osservabilità in una dimensione senz'altro festiva (la cui 'scena' era la cappella di San Paolo a Galatina, dal 28 al 30 giugno di ogni anno) – citava la domanda di fondo di Lévi-Strauss e la risposta ad essa, relativa alla persona che si fa etnografo andando in luoghi lontani e difficili. Una domanda non meno pertinente per luoghi la cui alterità si misurava non nello spazio ma nel tempo, da Campos Novos a Tricarico, e, più in generale, pertinente ad ogni *déplacement* da un ambito disciplinare individuato o da un campo di studi o applicazione. "Qu'est-on venu à faire ici? Dans quel espoir? À quelle fin?". Basterà citare la prima risposta ripresa da Lévi-Strauss, che riguarda non le ragioni dello spostamento, ma la comprensione di sé avvenuta attraverso quell'esperienza:

> Si l'Occident a produit des etnographes, c'est q'un bien puissant rémords devait le tourmenter, l'obligeant à confronter son image à celle de sociétés différentes dans l'éspoir qu'elles réfléchiront les mêmes tares ou l'aideront à expliquer comme les siennes se sont développées dans son sein.

E dal punto di vista di De Martino, attraverso l'esperienza allora ancora sopravvivente del *tarantismo*, degli "avanzi pagani" e dei resti nella "bassa magia cerimoniale" – ciò che per noi, a distanza di mezzo secolo, è diventata l'innocua e turistica 'notte della taranta' – per capire, anzi "per essere costretti a misurare le insidiate potenze della nostra modernità", soprattutto nei suoi limiti e nelle sue dispersioni.

Riferimenti bibliografici

Agamben 2005
G. Agamben, *Sull'impossibilità di dire io. Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi*, in *La potenza del pensiero*, Vicenza 2005, 109-123.

Benveniste [1969] 2001
É. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, II, *Potere, diritto, religione*, Torino 2001, 385-386.

Croce 1945
B. Croce, *La letteratura dell'italia unita*, VI, Bari 1945.

De Martino [1959] 2023
E. De Martino, *La terra del rimorso*, a cura di M. Massenzio e F. Dei, Torino 2023.

Fontana [1972] 2019
A. Fontana, *La scena*, postfazione di P. Vescovo, Venezia 2019.

Jesi 2013
F. Jesi, *Tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Roma 2013.

Lévi-Strauss [1955] 2008
C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, in *Œuvres*, Paris 2008.

Taviani 1988
F. Taviani, *Tre note*, "Teatro e Storia" III, 1, 3-21.

Ortega y Gasset [1958] 1999
J. Ortega y Gasset, *Idea del Teatro (una abreviadura)*, in *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid 1999, 59-96.

English abstract

Piermario Vescovo proposes here a brief reflection on an ongoing research project, linked to "Engramma" and to the people who give life to the *impresa*, dedicated to the party, in relation to Theatre and Dramatic Forms, without taking in consideration the idea of an evolution of the former, bringing into play Warburg's definition of "Intermediate Forms" for their relationship.

keywords | Celebration; Dramatic Forms; Intermediate Forms.

Pieter Bruegel il Vecchio, “La gazza sulla forca” (1568)

Alessandro Zaccuri



Pieter Bruegel il Vecchio, *La gazza sulla forca*,1568, olio su tavola (45,9 x 50,8 cm), Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

C’è sempre qualcosa di lugubre nelle feste dipinte da Pieter Bruegel il Vecchio. Il sonno come di morte che si abbatte sui beoni del *Paese di Cuccagna*, i volti sgraziati e i corpaccioni stolidi

che occupano la scena della *Festa paesana* o del *Banchetto di nozze*, il vociare scomposto che sale dalla taverna del *Censimento di Betlemme*, l'ombra apocalittica che si stende sulla folla radunata per *La battaglia di Carnevale e Quaresima*: questi e altri sono gli esempi che si potrebbero addurre per dimostrare quanto contrastata e in definitiva contraddittoria sia la celebrazione della vitalità popolare solitamente ascritta al grande pittore fiammingo. L'apice di questa inquietudine si tocca in una delle ultime opere del maestro, *La gazza sulla forca*, realizzata nel 1568 e conservata presso l'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt. Di dimensioni relativamente ridotte (45,9 x 50,8 cm), il quadro sfrutta un singolare effetto di visione dall'alto, che costringe lo spettatore ad assumere il punto di vista di chi si sia arrampicato su un albero. Siamo infatti in una delle tante foreste che si incontrano nei dipinti di Bruegel il Vecchio, dal limitare del bosco che fa da quinta al *Ritorno dei cacciatori nella neve* fino alla magnifica *Predicazione di Giovanni il Battista*, dove l'ambientazione allude al fatto che i calvinisti, impossibilitati a radunarsi entro le mura delle città, si dessero appuntamento in prossimità dei boschi.

I riferimenti di tipo religioso sono assenti dalla *Gazza sulla forca*, se si fa eccezione per un generico rinvio al *memento mori* che si può desumere dalla rappresentazione nel suo complesso. Nella foresta dipinta da Bruegel il Vecchio (e all'interno della quale noi stessi ci troviamo, accomodati in una imperscrutabile posizione sopraelevata) si confrontano stasi e movimento, che è come dire morte e vita. Nella parte sinistra del quadro, un gruppetto di persone sta festeggiando un avvenimento o una ricorrenza di cui non sappiamo nulla: accompagnati dal suono di una cornamusa, tre personaggi – una donna e due uomini – sono impegnati in un ballo al quale gli altri guardano con sentimenti che vanno dall'ammirazione al sospetto. Entusiasti sembrano due uomini di spalle, uno dei quali alza la gamba destra ad accennare un passo di danza, con le mani posate sui fianchi a ribadire un intento giocoso. Meno perspicuo è l'atteggiamento di una coppia allacciata in quella che potrebbe essere sì una figura di ballo, ma che nella sua approssimazione rimanda semmai a un goffo tentativo di farsi da parte. Un po' oltre, dietro il suonatore dalle guance gonfie, due donne parlano tra loro, indifferenti alla musica e al trambusto. In primissimo piano, infine, un uomo è accovacciato a defecare, estraneo a tutto ciò che non sia la soddisfazione dei bisogni più elementari.

Non è questo, però, il vero punto di stasi del dipinto, al centro esatto del quale, costruita su una roccia, sta una forca. Ed è su questo strumento di morte che si è posata e sta immobile la gazza, animale araldico dell'eloquenza e, per estensione, della calunnia. Secondo una tradizione abbastanza consolidata, la presenza dell'uccello andrebbe intesa come un testamentario ammonimento dell'artista (Bruegel il Vecchio morirà a Bruxelles nel settembre del 1569) nei confronti dei maldicenti, destinati a pagare cara la loro malevolenza. Una croce, collocata a poca distanza dal patibolo, sottolinea in modo non equivoco la minaccia. Questo sistema di opposizione e rispondenze è compresso nella metà inferiore del quadro, essendo quella superiore occupata dalla raffigurazione di un paesaggio quasi sfacciatamente arioso rispetto alla cupezza complessiva dell'apologo costituito dalla prossimità fra danza e supplizio.

È un susseguirsi di città fortificate su alture svettante, fattorie che si insinuano fin dentro il margine del bosco e villaggi adagiati nella valle percorsa da un fiume.

La gazza sulla forca è, da ultimo, un quadro di perturbante asprezza. L'idea che il festeggiamento sia stato allestito in vista di un'esecuzione capitale si insinua con lentezza nella mente dello spettatore, ma una volta affiorato non si lascia più ignorare. Una simile mescolanza di allegria e violenza non è estranea alla sensibilità culturale dell'Europa nell'età della Riforma, lungo una linea che di lì a poco porterà alla sanguinaria immaginazione dei grandi drammaturghi elisabettiani. Come Shakespeare nelle sue tragedie, anche Bruegel il Vecchio corregge con un impercettibile particolare poetico il crudo realismo dell'insieme: ai piedi della forca, tanto più appartata rispetto alla compagna, un'altra gazza completa la struttura dell'emblema, introducendo una variazione numerica o duplicazione alla quale forse corrisponde un rovesciamento dell'intero significato simbolico. Finché dura la danza, il movimento della festa può ancora avere la meglio sulla stasi del supplizio.

English abstract

*The Magpie on the Gallow*s (1568) is one of the latest paintings by Pieter Bruegel the Elder. It represents the contradiction between movement and stasis by showing a peasant dancing under a scaffold. A bird (a magpie) sits on the gallows as an ominous sign of punishment and maybe revenge. In this short analysis, the various elements of the painting are discussed in their symbolic and allegorical meanings, in an attempt to understand how much the feast's movement could oppose the stasis of the death sentence.

keywords | Pieter Bruegel the Elder; The Magpie on the Gallows; Movement; Stasis; Feast; Death sentence.

La fine del tempo libero (e il recupero della festa)

Paolo Zanenga

Calendari e riti

Il significato profondo della festa è legato a quello di ricorrenza, e quindi a quello di ciclicità. Ci riporta alle culture del calendario, che suddividevano l'anno in periodi di tempo legati soprattutto all'astronomia e alle stagioni, per ovvi motivi di attività relative alla pastorizia, all'agricoltura, alla pesca e alla cacciagione. I periodi di tempo erano cadenzati da feste e ricorrenze di carattere rituale e propiziatorio, spesso legate a momenti periodici sia solari che lunari. È difficile dire quando siano emerse le culture del calendario. In genere sono collegate alle culture agricole, particolarmente sensibili alla ciclicità dei raccolti, e quindi le culture del calendario potrebbero essersi sviluppate col Neolitico. Oggi però siamo sempre più consapevoli che alcune tecniche agricole erano ben conosciute anche dagli uomini del Paleolitico, anche se non praticate sistematicamente. D'altra parte la caccia, quando era possibile, garantiva una dieta più ricca, e quindi l'agricoltura sistematica si impose solo quando la popolazione raggiunse una certa densità, e richiese un'organizzazione del lavoro che generò le stratificazioni sociali e il potere politico – con i cacciatori in posizione di privilegio, in quanto detentori della forza, insieme ai custodi del calendario, astronomi e sacerdoti: la triade di Dumézil. Ne potremmo dedurre che la celebrazione di ricorrenze sia più antica dell'economia agricola. D'altronde l'antropologia ci parla di forme rituali esistenti anche presso i cacciatori-raccoglitori, e la coincidenza di rito e festa è sempre stata fondamentale. I paleolitici peraltro condividevano con i loro successori i ritmi del sole e della luna, nonché i passaggi principali della vita, meno invece gli appuntamenti della vita del contadino, la semina, il raccolto, la vendemmia. In più, però, potevano celebrare eventi straordinari o imprevisti, come una grande caccia, o l'incontro con altri gruppi, come capitava a persone in spostamento quasi continuo; questi incontri erano ritualizzati, anche perché confermativi delle mappe mentali con cui i gruppi di viaggiatori paleolitici si orientavano. Notevole è l'esempio delle vie dei canti degli aborigeni australiani, e dello scambio di oggetti simbolici (*tjurunga*), significanti l'origine dei viaggiatori e il senso del loro viaggio, testimoni di una vita e di un potere di derivazione divina che si riconfermano al momento dell'incontro. I riti e le feste dunque danno senso agli eventi, e hanno una funzione certificatrice e regolatrice della vita degli ecosistemi: una funzione di auto-regolazione delle società che in epoca storica si consoliderà nelle religioni, e con esse nella santificazione delle feste.

Orologi e tempo libero

Tutto cambiò con la modernità. L'agricoltura viene sostituita dall'industria come attività principale. Il tempo della generazione, scandito dalle stagioni, è sostituito dal tempo della produzione, dei processi, che hanno un inizio, una fine, e soprattutto una velocità, determinabili dagli umani. Il tempo di Prometeo si potrebbe dire, una forma di *hybris*, forse. Le feste tradizionali rimasero, così come il freddo dell'inverno e il caldo dell'estate, ma rispetto al tempo delle macchine non erano ricorrenze, piuttosto disturbi o interruzioni. Il tempo delle feste gradualmente perse il suo significato, insieme ai riti che le celebravano, per diventare lo spazio del recupero psico-fisico necessario a una più efficiente produzione: divenne 'il tempo libero'. Il tempo libero è un costrutto sociologico, un bene privilegiato che già durante la prima rivoluzione industriale viene messo in mostra dalle classi dominanti ai fini della sottomissione di classe (Veblen [1899] 1994). Via via che le tecnologie divennero più efficaci, il tempo dei processi produttivi si accorciò, lasciando più spazio al tempo libero. Questa tendenza nel 1930 fece prevedere a John Maynard Keynes, in una conferenza a Madrid intitolata *Prospettive economiche per i nostri nipoti*, che in cento anni il problema economico poteva essere risolto, e quindi per la prima volta dalla sua creazione l'uomo si sarebbe trovato di fronte il suo vero problema permanente, come usare la sua libertà:

> Ma saranno solo coloro che sanno tenere viva, e portare a perfezione l'arte stessa della vita, e che non si vendono in cambio dei mezzi di vita, a poter godere dell'abbondanza, quando verrà. Eppure non esiste paese o popolo, a mio avviso che possa guardare senza terrore all'era del tempo libero e dell'abbondanza. Per troppo tempo, infatti, siamo stati allenati a faticare anziché godere. Per l'uomo comune, privo di particolari talenti, il problema di darsi un'occupazione è pauroso, specie se non ha più radici nella terra e nel costume o nelle convenzioni predilette di una società tradizionale (Keynes [1931] 1991).

A pochi anni dalla scadenza della sua previsione, il tema del lavoro e dell'occupazione continua a proporsi nei termini delineati da Keynes. Nel frattempo disponiamo di tecnologie potentissime, e in più stiamo maturando una visione del mondo che include la sostenibilità, concetto nato solo negli anni '80 del secolo scorso. Ma il tempo libero non si è dilatato così tanto come pensava Keynes. Vale la pena di soffermarsi su questo tema, perché non dovrebbe mai scomparire dallo sfondo quando approfondiamo la questione del lavoro: lo scopo del lavoro dovrebbe essere quello di garantire la vita e migliorarne la qualità. Tuttavia la definizione di quest'ultima è tutt'altro che evidente.

Leisure vs. consumo

Ai tempi e nell'ambiente di Keynes, il *leisure* era quello delle classi alte di allora, basato su piaceri fisici ed estetici, e formato da un certo tipo di educazione. Era anche il tempo in cui nelle residenze di campagna si riunivano le famiglie, o sui campi da golf si ritrovavano i conoscenti, per confrontarsi sui temi privati e pubblici che richiedevano di confrontare punti di vista e assumere posizioni conseguenti. Uno stile di vita disteso che non era quello dei lavoratori, protagonisti invece della grande espansione e diversificazione dei consumi che avrebbe avuto luogo nella seconda metà del secolo scorso. Lo sviluppo del potere di acquisto delle

classi lavoratrici permesso dalla Seconda Rivoluzione Industriale si è infatti rivolto soprattutto alla crescita dei consumi più che al *leisure*. Potremmo definire l''arte della vita', dal punto di vista economico, come la gestione di un equilibrio tra *leisure*, consumi e risparmi. Arte ben poco praticata oggi dalla maggior parte della popolazione, le cui risorse, anche quando vanno oltre la sussistenza, sono assorbite da consumi indotti da uno stile di vita standardizzato e spinto dai media a consumi bulimici, senza quasi spazio per scelte autonome. Con la rivoluzione Informatica, la diversificazione spinta e l'innovazione accelerata di prodotti e servizi hanno raggiunto livelli estremi: una situazione in cui la 'festa' sopravvive oggi nei *social network* come celebrazione ed esteriorizzazione di consumi e stili di vita sofisticati e sempre rinnovati, tipici di classi affluenti ma tuttavia lontani dalla dimensione di *scholè* che contraddistingue tuttora gli uomini veramente liberi.

Tempo libero come *scholè*

Il tema è antichissimo, lo ritroviamo già approfondito in autori come Platone e Aristotele, dove la *scholè*, che corrisponde al latino *otium*, indica uno stato libero da necessità e bisogni, in cui esplorare liberamente i potenziali inespressi, le domande aperte, i sogni e le utopie: uno stato in cui emerge il senso di possibilità future, e non dipende da alcuna autorità se non dal desiderio dalle persone libere che si impegnano in esso, né è senza scopo e senza riferimento a una dimensione profonda, morale e politica. Un significato comunque lontano da quello di festa: l'uomo libero non attende la festa per godere della sua libertà.

Tuttavia l'indagine sulla natura della *scholè* può aiutarci a considerare la possibilità che i nostri mali economici e sociali possano essere sorti da risposte errate che abbiamo dato alla domanda socratica: quale tipo di vita vale la pena vivere? Aristotele definisce la *scholè* come condizione entro cui l'*entelechia* umana viene attualizzata, e la dichiara, per ragioni empiriche e teoriche, essenziale sia per la prosperità umana sia per la sopravvivenza della polis. È nel tempo libero così inteso che deve realizzarsi la migliore attività che esiste dentro di noi: " Εἰ δ' ἐστὶν ἡ εὐδαιμονία κατ' ἀρετὴν ἐνέργεια, εὔλογον κατὰ τὴν κρατίστην" (Aristot., *Eth. Nic.* 1177a 12–13). Vediamo qui la grande distanza che separa Aristotele da un teorico moderno del lavoro e del tempo libero come Thorstein Veblen. Per Aristotele il tempo libero non è un costrutto sociologico, ma una condizione naturale in cui l'anelito umano di cercare risposte alle sue meraviglie trova la sua realizzazione. La classificazione di Aristotele di *scholè* come fine ci fornisce un modo per valutare i tipi di attività nel tempo libero in modo da accertarne meglio la natura. Tutte le forme di rilassamento non devono essere confuse con il tempo libero. Il riposo dal lavoro non è *scholè*, ma *anapausis*, una pausa in modo che si possa ricominciare a lavorare. Né è *scholè* il semplice apprendere. La musica, o la fisica teorica, o anche la filosofia, se condotte per carriera o profitto, quando sono disconnesse dal controllo della *nous* e dal suo scopo cosmico, legato al *kalon*, non si qualificano come *scholè*. Al contrario, anche un lavoro umile, in cui tuttavia la parte esecutiva sia sempre connessa a quella creativa, può manifestarsi come uno stato di *scholè*.

La festa come *homonoia*

La questione politica pratica che emerge è la seguente: l'attività di *scholè* può mai essere praticata da un'intera società? Aristotele fornisce la soluzione a questo enigma quando afferma che l'amicizia politica è il legame della *res publica*, e questa amicizia, che egli chiama *homonoia*, è un legame che accomuna chi condivide uno stesso orientamento mentale, una capacità di pensiero collettivo, riguardo al bene comune. Qui possiamo notare che la democrazia ateniese è stata possibile in un contesto dove il teatro ha funzionato come componente indispensabile dell'amicizia politica tra i suoi cittadini. Anche se non tutti i cittadini sono dei sapienti, tutti sono sufficientemente colti all'interno delle loro pratiche e abitudini associative da riconoscere in ciò la presenza della *nous* e mostrarle rispetto: ciò che forse manca nelle cittadinanze che si configurano all'interno delle istituzioni contemporanee. Possiamo ora ben dire che la festa e i suoi riti si manifestano fin dalla più remota antichità in vere e proprie rappresentazioni che preludono al concetto di teatro, e con esso condividono il ruolo di *homonoia*, di legame di un gruppo sociale intorno a valori che esprimano il proprio bene comune. Riti con carattere di spettacolarità erano per esempio allestiti secondo il ciclo stagionale allo scopo di venerare, pregare o ringraziare gli dei per la stagione futura. Gli eschimesi erano soliti rappresentare un dramma per celebrare la fine della notte polare: la drammatizzazione dell'evento avveniva tramite un narratore che accompagnava gli attori e il coro, composto da sole donne.

Sempre segnati dal carattere di festa erano i riti sociali, che sottolineavano un avvenimento quotidiano. Il passaggio dall'adolescenza all'età adulta, le nascite e le morti erano celebrate, in maniera differente, con caratteri drammatici e pubblici che ne giustificano la teatralità. Soprattutto le cerimonie iniziatiche comprendevano rituali e celebrazioni di forte caratterizzazione drammatica. Anche la caccia, la pesca o l'agricoltura offrivano spunti per rappresentazioni teatrali. Una componente importante sia per la festa sia per il teatro era l'azione mimica, accompagnata da danze e musica; non meno importanti erano e sono trucco e costume: molteplici culture sottolineano l'estraneità dell'avvenimento al mondo reale (e quindi la finzione o il ribaltamento della realtà) tramite il mascheramento e l'ornamento. Possiamo quindi ritenere che sia la festa, sia la *scholè*, per quanto situazioni profondamente diverse, collettiva e popolare la prima, individuale ed élitaria la seconda, siano accomunate da un fine incorporato nella biologia della specie umana, che forse potremmo identificare con l'*eros*. Nella sua *Metafisica* Aristotele dice che il potere di meravigliarsi, *thaumazein*, spinge gli umani a cercare le cause delle cose e quindi possiamo concludere che è la meraviglia che naturalmente ci spinge sia alla *scholè*, dal momento che gli enigmi che pone devono essere formulati e indagati in questo stato libero da pensieri, sia alla celebrazione dei misteri nei riti della festa: " διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν" (Aristot., *Metaph.* 982b 12–13).

Che succede col passaggio al digitale?

I sistemi produttivi chiusi (allopoietici) sono nati come realizzazione di principi come la divisione del lavoro (applicazione all'economia del riduzionismo scientifico), l'adozione di standard

(primato della conoscenza esplicita su quella tacita, tipica invece del lavoro preindustriale: artigiani, mestieri, botteghe etc.), una certa indifferenza alle esternalità negative (mancanza di sostenibilità). Questi principi si riferivano a un'efficienza di processi caratterizzati da una durata temporale (processi diacronici) in cui si svolgono attività che consumano risorse (principalmente capitale e lavoro), per ottenere un output reificato o reificabile, oggetto di scambio. Ora la compressione dello spazio-tempo indotta dal digitale riduce i costi marginali e il valore dei processi diacronici, deprimendo il valore dei capitali investiti e del lavoro svolto in essi. A ciò corrisponde un incremento sostanziale dei valori cosiddetti (impropriamente) intangibili, già reso evidente negli ultimi decenni dalla necessità di personalizzare sempre più prodotti e servizi, e di conseguire cicli di vita sempre più brevi (innovazione). L'innovazione non è un processo deterministico, emerge in modo discreto e discontinuo, serendipico e 'improbabile', grazie alla connessione di conoscenze non solo esplicite, ma anche e soprattutto tacite. Nell'era digitale, grazie alle piattaforme, la 'connessione' può riguardare un numero enorme di attori, che generano i dati da cui l'intelligenza artificiale permette l'estrazione di segnali in un tempo zero. Nel complesso, stiamo osservando uno *shift* di valore dal *product-making* al *sense-making*: qualcosa che come abbiamo visto era anche alla base dei riti e delle feste. L'architetto di sistemi di conoscenza, il nuovo *maître d'œuvre*, guida dall'alto lo sviluppo di un lavoro realizzativo, ma se ne fa anche guidare, lasciando che le possibilità evolutive emergano dallo sciame di agenti, e sostengano così l'evoluzione degli ecosistemi. Questa forma di generazione di ricchezza trova una pietra angolare nella creazione di senso: la produzione di senso corrisponde a una comprensione superiore del mondo: qualcosa che merita certamente di essere celebrato. Questa liberazione del nostro pensare dalle gabbie in cui lo hanno chiuso due secoli di sviluppo basato sul modello riduzionista, è descrivibile come un passaggio a modelli enattivi, in cui non si prevede distinzione tra teoria e prassi come avviene invece nei modelli predittivi-esecutivi codificati nella modernità. In questo modello enattivo non è più centrale l'esecuzione di attività predefinite all'interno di un'organizzazione, ma l'entrare in un ecosistema per curarlo o generarne degli altri. Questo equivale a dire che cambia sia il terminale delle catene del valore: sempre meno i 'consumatori', sempre più i membri di comunità che condividono culture, valori, interessi; sia la natura della catena del valore: sempre meno rivolta a produrre oggetti con un valore d'uso da scambiare, sempre più rivolta a incrementare il valore di patrimoni comuni (del cui valore simbolico alcuni prodotti sono portatori).

Qui si chiude il cerchio: mentre la *Gesellschaft* produttrice di oggetti, tutta definibile in termini di conoscenza esplicita, può essere ridotta ad algoritmo, la *Gemeinschaft* produttrice di senso, generato e percepito dal sapere tacito, mantiene (o recupera) tutto il suo valore. È implicita nella definizione di *Gemeinshaft* l'idea di common. Tale concetto si riferisce, come noto, a risorse naturali e culturali accessibili a tutti i membri di una comunità (per estensione alla società umana), includendo aria, acqua, terra. Questi beni non sono soggetti a proprietà, né privata né pubblica, anzi possono includere tali proprietà per diritto consuetudinario. Un membro della comunità che ha accesso ai *commons* è chiamato *commoner*. Un *common* cessa di essere tale quando è trasformato in *commodity*, cioè in qualcosa suscettibile di proprie-

tà. Oggi il concetto di *common* è stato ampiamente trasferito alla cultura e alla conoscenza, includendo arte, musica, letteratura, design, informazione e comunicazione, software, a determinate infrastrutture, e a patrimoni storici e culturali. Anche sistemi complessi come i linguaggi, il genoma, il web, la matematica, il diritto, i biosistemi, sono tipicamente dei common, come pure le realtà aumentate, i gemelli digitali, ecc. Le comunità di interessi, passioni, opere che emergono nel nostro contemporaneo, siano esse testimonianze di resilienza o di capacità di iniziativa, sono spesso tenute assieme da quanto oggi chiamiamo 'piattaforme'. È possibile che anche in queste comunità sia possibile creare una *homonoia* attraverso riti collettivi? O forse succede già?

Alla fine della modernità usciremo dal "non-tempo" e ritroveremo la Festa?

Una sintesi brillante descrive il passaggio dalla modernità alla dimensione digitale come una 'svolta paleolitica', la fine di un ciclo iniziato con l'adozione dell'agricoltura, l'inurbamento e la nascita delle istituzioni. L'antropologia dell'uomo digitale fuoriesce da tutto questo, e trova nel cacciatore paleolitico una metafora molto più convincente che non nell'agricoltore, poi operaio, degli ultimi diecimila anni. L'agricoltore è legato alla terra, l'industriale è legato agli investimenti fissi. L'uomo digitale invece approfitta della tecnologia pervasiva, che è ubiqua e mobile, come la vela che approfitta del vento giusto; è nomade, viaggia leggero, usa le risorse che trova, non le accumula. Non si avvantaggia, come gli imperi del passato, di espansioni territoriali e grandi crescite demografiche. Come il cacciatore paleolitico, non può permettersi molti figli, solo quelli in grado di accompagnarlo. Questa metafora ci offre uno sguardo intrusivo e profondo sulla trasformazione del capitalismo che ci dobbiamo attendere. Quello che conosciamo, e che sta finendo, applica il modello macchina, che ha come obiettivo la produzione di beni e servizi entro sistemi chiusi, che riducono i costi di transazione con l'organizzazione e i costi di esecuzione con l'efficienza.

Quello emergente sembra potersi ispirare al modello del vivente, che crea di continuo la propria organizzazione insieme al proprio ambiente, e genera ricchezza non solo attraverso scambi, ma soprattutto attraverso fenomeni di emersione del nuovo e di espansione del proprio ecosistema. In un mondo in cui l'imprevedibile, l'improbabile, l'indeterminato prenderanno il posto del regolato e del pianificato, si riaprono spazi aperti per la dimensione dell'apotropaico e del propiziatorio? Possiamo immaginare nuove feste e nuovi riti? O stanno già emergendo ma non le riconosciamo come tali? Certo non le ritroveremo negli spazi del (vecchio) 'tempo libero'; le ritroveremo nei momenti di incontro, la cui importanza diventerà sempre maggiore, e la cui regia dovrà evolversi per renderli sempre più coinvolgenti e generativi. Gli *hackaton*, per esempio, sono momenti in cui si esalta l'incontro tra intelligenze, e si favorisce l'emersione del nuovo. Si può sicuramente andare oltre. Lo studio dei riti festivi potrebbe dare indicazioni per creare contesti spazio-temporali di particolare efficacia. La natura e la cultura ci forniscono infinite ambientazioni, che oggi nel Metaverso potrebbero trovare ulteriori infinite varianti. La dimensione del teatro può diventare centrale in una società in cui l'emersione di nuove forme di conoscenza è centrale. La modernità ha prodotto i non-luoghi, oltre al 'non-tempo' del tempo libero, perché appiattisce l'azione sull'esecuzione, che

non distingue i luoghi vitali dai luoghi morti, il bello cosmico dall'amorfo. Se saremo di nuovo incentivati a saper creare, e diventeremo consapevoli che tale magia è possibile solo nel bello, allora forse sapremo rivivere la Festa.

Riferimenti bibliografici

Keynes [1931] 1991
J.M. Keynes, in *La fine del* laissez-faire e *altri scritti*, Milano 1991.

Veblen [1899] 1994
T. Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, New York 1994.

English abstract

The deep meaning of the festival is linked to that of recurrence, and thus to that of cyclicity. It takes us back to calendar cultures, which subdivided the year into periods of time linked above all to astronomy and the seasons, for obvious reasons of activities related to pastoralism, agriculture, fishing, and hunting. The time periods were punctuated by festivals and celebrations of a ritual and propitiatory nature, often linked to periodic solar and lunar moments. Everything changed with modernity. Agriculture was replaced by the industry as the main activity. The time of generation, punctuated by the seasons, is replaced by the time of production, of processes, which have a beginning, an end, and above all a speed, determinable by humans. Promethean time one might say, a form of hybris, perhaps. The time of festivals gradually lost its meaning, along with the rites that celebrated them, to become the space of psycho-physical recovery necessary for more efficient production: it became 'free time'. Leisure time is a sociological construct, a privileged commodity that already during the first industrial revolution was put on display by the ruling classes for the purposes of class subjugation (Veblen [1899] 1994). With the IT revolution, the driven diversification and accelerated innovation of products and services reached extreme levels: a situation in which the 'party' survives today in social networks as a celebration and externalisation of sophisticated and ever-renewed consumption and lifestyles, typical of affluent classes but nevertheless far removed from the *scholè* dimension that still characterises truly free men.

keywords | Feast; Leisure; *scholè*; Digital age.

La potenza dell'effimero

Architetture festive e contesto urbano nella Roma secentesca

Flavia Zelli

Introduzione

L'atteggiamento nei confronti delle immagini non è sempre stato univoco, tutt'altro. La loro forza icastica è stata assimilata e utilizzata dagli uomini in modo multiforme nei secoli, soprattutto se relazionata all'autocoscienza religiosa: "dall'approccio magico demonico alla pura contemplazione estetica" (Warburg [1923] 1998, 102). Vi è stato però un periodo in cui questi due estremi atteggiamenti si sono fusi in uno solo, assegnando alle immagini il ruolo di veicolo di informazioni filosofiche, religiose o sociali, trasmesse in forma allegorica attraverso il fenomeno che maggiormente lo ha contraddistinto, ovvero quello della festa. É ciò che accade a Roma durante il Barocco, con il bagaglio di macchine e allestimenti effimeri che lo ha caratterizzato, segnando un'epoca e ponendosi come fondamentale luogo di sperimentazione di future architetture stabili. Allo stesso modo, i suddetti apparati hanno instaurato una relazione particolarmente feconda con la città: ogni occasione festiva, sacra o profana che fosse, veniva sempre pensata in relazione ad uno specifico spazio fisico, da cui ricevere gli input iniziali ma anche da modificare con la propria presenza, in un dialogo costante senza il quale non avrebbero avuto la stessa risonanza, soprattutto per la particolare valenza ideologica, politica e sociale legata ad ogni singolo luogo.

Obiettivo di questo lavoro è evidenziare come proprio attraverso la festa, forma simbolica del Barocco nonché "autentico tessuto connettivo e forse la vera immagine strutturale di quel fenomeno nella sua globalità" (Fagiolo dell'Arco, Carandini 1978), le architetture effimere ad essa connesse abbiano modificato profondamente la città stessa, quinta privilegiata in cui i dispositivi festivi venivano inscenati e di cui sono poi diventati parte integrante.

Molto spesso, le difficoltà di comprensione di una determinata fase storica e delle sue opere sono imputabili all'estraneità delle tematiche, di cui non siamo più in grado di percepire la forza immaginativa ed il significato, poiché realizzate per essere lette con il bagaglio culturale di un'altra epoca. Emblematica, in tal senso, un'affermazione di John Livingstone Lowes:

> Una delle ironie ineluttabili del tempo è il fatto che le creature dell'immaginazione, le quali non appartengono ad alcuna epoca e allo stesso tempo sono fatte per tutte le epoche, debbano tuttavia pensare e parlare e agire in termini e modi che sono tanto transitori quanto esse stesse sono



Filippo Gagliardi e Filippo Lauri, *Giostra dei Caroselli*, 1656-1659, olio su tela, Roma, Museo di Palazzo Braschi.

> permanenti. Il loro mondo (...) diventa strano e antiquato nel corso di poche generazioni e prima di poter essere letto deve essere decifrato (Wind [1963]1997, 90).

È quanto accade nel caso del cosiddetto 'Barocco', il cui termine stesso contiene, sin dall'etimo, un'intrinseca accezione negativa, fondamentalmente ascrivibile al suo essere stato in armonia profonda con la sensibilità della propria epoca e dunque espressione di un certo ordine religioso, sociale e politico; quando questo ordine si è indebolito, l'arte che ne era la diretta emanazione – e di cui l'occasione festiva rappresenta la sintesi primaria – ha cessato di essere comprensibile. Senza volerci addentrare nella questione, ci limiteremo a circoscrivere il contesto storico e dottrinale del Barocco, in cui il fenomeno festa e l'architettura effimera si realizzano, in modo da recuperarne le conoscenze contingenti per poter meglio capire accenti, modulazioni e corrispondenze di tali opere nella città: in una parola, il suo senso stesso, poiché non si può prescindere dal Barocco e dalla sua produzione, se si vuole comprendere Roma.

Roma barocca, Barocco romano. Contesto culturale

I secoli XVII e il XVIII sono stati determinanti per la futura immagine della città. In proposito, Olivier de la Brosse, citando J. Maury e R. Percheron, affermava:

> Bisogna amare il barocco, o rinunciare a vivere a Roma. Questa forma d'arte, è stato detto, costituisce in effetti il vero classico di Roma. Se si rinuncia a penetrare nel suo spirito, ci si mette al tempo stesso nell'impossibilità di assaporare l'insieme dello scenario urbano, il tracciato delle strade e delle piazze, la fisionomia delle fontane, la facciata dei palazzi e naturalmente delle chiese. Si rinuncia a scoprire ciò che costituisce l'anima stessa della città ecclesiastica e profana [...]. (De La Brosse [1979] 1997).

Il domenicano riesce, in questo brevissimo ma efficace paragrafo, a riassumere come lo spirito barocco definisca l'attuale conformazione della città, cui non a caso si rivolge con la terminologia teatrale di 'scenario' urbano, lungamente usata in relazione alla metafora barocca di Roma ecclesiastica e profana gran teatro del mondo. Nella prima metà del Seicento la città si presenta piena di contraddizioni e dualità: nonostante il progressivo impoverimento della vita civile e politica, infatti, resta pur sempre 'Belvedere d'Europa', nodo viario e centro di notizie, città cosmopolita e officina della Controriforma; allo stesso modo, seppure reduce dalle ingenti trasformazioni urbanistiche durante il pontificato di Sisto V, è comunque una città disaggregata, scomoda, difficilmente fruibile dai viaggiatori, oltre che economicamente destrutturata. Eppure non esita ad investire tutte le proprie risorse nell'occasione festiva, ostentando un tenore sfarzoso e ossessivo, quasi fosse completamente assorbita nella dimensione del rito e dello spettacolo.

Da un punto di vista sia politico che religioso – spesso nel Seicento i due termini si confondono – siamo nel contesto di una Controriforma riuscita, un momento di forte crescita e rinnovamento della funzione politico-religiosa cui anche l'urbanistica e l'architettura rispondono, non più come immagine dell'equilibrio provvidenziale del creato cinquecentesca, ma come lo strumento della devozione collettiva che impetra dal basso. Non bisogna dimenticare, a riguardo, che la devozione dell'epoca più che nell'estasi si realizza nell'orazione, secondo gli *Esercizi spirituali* promulgati da Sant'Ignazio, in cui svolge un ruolo fondamentale la disposizione dei luoghi, poiché colui che prega deve sforzarsi di visualizzare gli elementi della scena evangelica cui si riferisce. Lo scopo ultimo dell'architettura, dunque, si evolve rispetto al secolo precedente, poiché la stessa necessità di determinare la figura di Roma in quanto luogo ecumenico ed immagine della potestà divina si secolarizza, in relazione al ruolo politico della Chiesa che – reduce dal conflitto sul dogma – punta alla persuasione delle masse. Conseguenza irrimediabile, in termini artistici, è che non si parli più di ispirazione, bensì di immaginazione, ma un'immaginazione aristotelica, autonoma e primaria, il cui prodotto è in grado di riempire la coscienza, senza lasciare spazio alcuno alla riflessione e al giudizio. In tal senso, la salvezza è l'immaginare stesso, cui l'arte – insieme prodotto e stimolo – deve persuadere, in una funzione liberatoria che prefigura l'ideologia, giustificando il suo rapporto con la città e con lo Stato.

Roma, città di Dio, modello della città-capitale, diviene città ideologica, immaginaria e immaginata, che si magnifica legando la manifestazione sensibile della propria autorità alla spettacolarità della storia (i monumenti antichi, presenza materiale del classico) e della natura (l'acqua, i giardini). In un'ottica di questo tipo, emerge come non abbia più senso di-

stinguere tra spazio reale e spazio illusorio, architettura costruita e apparato scenico, poiché essendo tutti elementi della percezione rientrano parimenti e a pieno titolo nella fenomenica dell'immaginazione, libera di muoversi nel tempo e nello spazio; uno spazio dinamico, tra continuità e progressione, in cui il cittadino/spettatore che ne vuole prendere possesso deve muoversi e diventare attore, operando un traslato in scala architettonica degli artifici della scenografia. Non a caso la piazza, luogo di ritrovo in cui l'unificazione si verifica attraverso il dinamismo, diviene l'elemento urbanistico dominante; così come la cerimonia, tramutata in festa, è l'occasione in cui sintetizzare e mettere in atto le precise intenzionalità del secolo.

La festa, macchina di persuasione retorica

In un contesto del genere, la festa costituisce un momento topico per la città nonché un'esperienza irrinunciabile nella vita dell'individuo, per il quale è non solo momento di allegrezza, ma anche di riflessione e scelta, con le sue implicazioni politiche, in relazione alle quali assume valenze essenzialmente propagandistiche. La festa, infatti, dispiega i propri apparati in luoghi abituali, lungo percorsi che ricalcano i principali assi viari della città, su cui negli improvvisi spazi liberi delle piazze si aprono fabbriche più complesse, momenti di sosta del flusso processionale nei quali lo spettacolo si produce in una cornice fissa. La forza espressiva degli allestimenti si pone lo scopo di segnalare il potere del committente – Papa, nazione o famiglia che sia – veicolando concetti presso il popolo attraverso la loro trasposizione allegorica, metodo cui neanche la Chiesa si sottrae: gli esercizi spirituali della quaresima, la predicazione pubblica, le processioni popolari sono tutte occasioni di regie sofisticate che utilizzano ogni risorsa del movimento e dello scenario.

Tali occasioni dimostrano come – attraverso un dispiegamento di musiche, rappresentazioni, fuochi e macchine – si persegua la meraviglia, in un rapporto globale con il pubblico tutto basato sull'immagine e al fine di persuadere. Lo spettacolo festivo diventa, in tal senso, richiamo di popolo, principale momento di aggregazione sociale ed efficace strumento di diffusione ideologica. Per questi stessi motivi è usato indistintamente e con i medesimi mezzi dal potere sia civile che religioso, fino a confondere e a non permettere più l'intelligibilità delle occasioni attraverso l'utilizzo delle stesse categorie percettive, delle stesse articolazioni sociali e infine degli stessi comportamenti espressivi.

Da una parte, dunque, l'utopia controriformistica di risacralizzazione globale della vita umana; dall'altra la formalizzazione barocca della vita come Gran Teatro: la festa quindi come tempo della Chiesa – nel progetto didattico gesuita, pienamente consapevole delle potenzialità eversive del carnevale – e come tempo dello spettacolo, in relazione agli avvenimenti della politica e della religione e all'ideologia culturale di un'aristocrazia al potere. Non bisogna dimenticare, infatti, come ogni spazio cittadino sia segnato da specifiche valenze politiche, ideologiche e storiche perfettamente rispettate dalle cerimonie che, realizzando il loro percorso, sovrappongono a Roma il tracciato di una città ideologica in cui traspaiono con evidenza anche i conflitti di potere e le istanze propagandistiche. Si pensi, ad esempio, al valore di Trinità dei Monti per

le nazioni rivali di Spagna e Francia, o a quanto significhi il Campidoglio nella cavalcata per il possesso papale.

La città, attrice sulla propria stessa scena

Nel XVII secolo Roma si presenta dunque al visitatore straniero come una città totalmente assorbita nei luoghi e nei ritmi del rito festivo, costume riconosciuto sin dai cronisti coevi come una peculiarità della vita cittadina, di cui individuano la portata secondo una precoce coscienza, per merito della quale è attualmente possibile attenersi ad una ricchissima documentazione di riferimento, per lo più relazioni e disegni degli stessi autori alla regia dell'evento (Fagiolo dell'Arco, Carandini 1978).

Analizzandone gli elaborati si rileva come uno dei segni caratteriali dell'allestimento festivo sia la ridondanza, una moltiplicazione degli elementi – anche in funzione allegorica – cui si affianca una concezione architettonica intesa come organismo nello spazio urbano sul quale si inserisce, trasformandolo. In un grandioso tentativo di razionalizzazione nel XVII secolo alla città antica si sovrappongono i nuovi quartieri e le chiese dei nuovi ordini; così come nuovi percorsi viari in cui vengono pensati particolari poli prospettici. È l'ideale urbanistico di Sisto V, che si perfeziona per l'Anno Santo del 1600, immagine che stampe e piante riproducono e diffondono in tutto il mondo e matrice su cui si svilupperanno gli interventi dell'architettura barocca, completando la scenografia della città. La festa dispiega i propri apparati, rendendo piazze, ruderi ed edifici la quinta scenica di un immenso teatro – del resto già connotato con elementi dalle forti valenze ideologiche e allegoriche – su cui prospettare soluzioni inedite, inventando ulteriori schemi spaziali e figurazioni plastiche: nata per la città, la festa effimera lascia tracce evidenti nello spazio della stessa.

Questi interventi, infatti, ne modificano la struttura, anticipando ulteriori sviluppi urbani in un rapporto di reciproche quanto feconde suggestioni tra spazio della festa e spazio cittadino, cosicché le soluzioni scenografiche e le invenzioni spettacolari della festa si sviluppano a partire dalla struttura del luogo e dalla sua storia, ma allo stesso tempo le esigenze dello spettacolo ne condizionano l'assetto.

In tal senso, le strutture effimere possono di volta in volta operare collegamenti ottici lungo il percorso viario, delineare in una piazza uno spazio scenico unitario o recintare aree per giochi con palchi e tribune per il pubblico e non è detto che questi interventi non lascino un'impronta nell'immagine della città, che può riproporsi anche a distanza di secoli. Le fontane, ad esempio, sono quasi sempre collegate al valore dell'effimero (se non di diretta derivazione, come nel celebre caso della fontana dei fiumi a piazza Navona) così come gli obelischi, realizzati con precisi significati simbolici e poi lasciati *in situ*.

Del resto tali occasioni si sono sempre più configurate come luogo privilegiato della ricerca architettonica, in cui sperimentare nuove soluzioni realizzando giganteschi modelli di studio in scala reale; non è un caso che il ricordo visivo e strutturale della festa sia rimasto vivo nell'opera stabile di molti architetti che per essa hanno lavorato. Per riportare un'unica archi-

tettura realizzata secondo una concezione da festa effimera, a titolo esemplificativo si può citare il caso di Sant'Andrea al Quirinale, la cui organizzazione diventa comprensibile se letta come macchina di persuasione retorica gesuita, in cui la fede è espressa nello spazio-tempo dell'effimero e rivolta ad uno spettatore attivo.

Conclusioni. L'esempio di Piazza del Popolo

Alla luce di queste considerazioni, appare evidente quanto la realtà culturale seicentesca si configuri come volontà di rappresentazione, in cui interagiscono quattro fondamentali fattori: gli attori protagonisti delle sfilate; gli spettatori; gli apparati provvisori e infine la città reale, reinterpretata attraverso il confronto con la città effimera. In tal modo la storia delle feste, nella Roma dell'età moderna, si interseca indissolubilmente con la storia dell'architettura e con la storia urbana. Sarebbe difficile, ad esempio, comprendere le sistemazioni berniniane di piazza Navona, piazza San Pietro o ponte Sant'Angelo senza conoscere le idee e le innovazioni effimere a questi stessi spazi legate.

Lo stesso si può dire per Piazza del Popolo, caso esemplare per il tema dell'interdipendenza tra teatro, architettura e città, dimostrazione di un itinerario mentale che identifica l'idea di Roma con la sua apparenza teatrale. Il suo attuale assetto, infatti, pur costituitosi definitivamente nell'Ottocento, rintraccia la propria matrice nella configurazione secentesca della piazza in quanto *frons Romae,* vera e propria anteporta della città barocca. Non è un caso, fa notare Marcello Fagiolo, che vi siano presenti fin dal principio gli elementi della Rometta a Tivoli – ovvero obelisco, templi che alludono ai sette colli e cinta muraria – che Pirro Ligorio utilizza per identificare Villa d'Este come scena di Roma (Fagiolo 1982).

A partire dal Quattrocento la piazza, oltre a trasformarsi in teatro del carnevale da cui assistere alla partenza dei cavalli barberi verso il Corso, è considerata ingresso monumentale alla città per quanti vi giungano da nord, sino ad essere considerata – per molti secoli a venire – il più importante snodo urbano, *pendant* civile di Piazza San Pietro. Questa sua vocazione di accesso trionfale ha fatto sì che nei secoli subisse tutta una serie di interventi mirati a configurarla architettonicamente in tal senso, secondo una morfologia in forte debito proprio con le sperimentazioni secentesche: celebre, a riguardo, il caso dell'allestimento effimero di Porta del Popolo, realizzato da Bernini per l'ingresso di Cristina di Svezia sotto il pontificato di Alessandro VII (1655) e poi trasformato in opera duratura, con tutto il suo apparato iconografico. Praticamente coevo l'intervento dell'architetto in Santa Maria del Popolo che – affiancato alla Porta e posto in sintonia con la stessa – è quasi programmaticamente effimero nell'utilizzo di singoli elementi potenzialmente removibili (quali timpani, festoni e coronamento) per correggerela facciata della chiesa, così come all'interno privilegia materiali propri della festa (stucchi e legno).

Lo stesso Bernini partecipa alla sistemazione della piazza con le fronti templari e le cupole gemelle di Santa Maria in Montesanto (1669-1675) e Santa Maria dei Miracoli (1972-1975), concependo le due chiese come propilei della città, in una forma simbolica che fonde antico e moderno, Pantheon e San Pietro. Del resto, vi era un rimando alla concezione effimera teatra-

le anche dietro il primo progetto per questo spazio, per il quale Carlo Rainaldi aveva ipotizzato facciate di case al posto delle chiese (1655): la matrice di questa scelta compositiva è infatti rintracciabile in un disegno scenico di dieci anni prima, inerente la scena del Teatro Olimpico, ad opera di Giacomo Torelli.

Questi stessi propilei verranno poi significativamente completati più volte nell'Ottocento con archi trionfali, traduzione in forma effimera dell'idea della piazza come frontespizio, scena simbolica di Roma. Parallelamente, verranno intuite anche le vere potenzialità teatrali della piazza, ad opera di Valadier che – in rimando ai palchi allestiti durante il carnevale – dopo vicende alterne la configura nel suo aspetto definitivo, pietrificando con le esedre gemelle la sua vocazione ad anfiteatro, teatro laico contrapposto al colonnato beniniano di San Pietro, teatro dell'Urbe e dell'Orbe.

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin [1928] 1999
W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, Torino 1999.

Ciucci 1974
G. Ciucci, *La Piazza del Popolo: storia, architettura, urbanistica,* Roma 1974.

De La Brosse [1979] 1997
O. De La Brosse, *Lo spirito del barocco*, in E. Genre, Y. Redelié (a cura di), *Arte e teologia,* Torino 1997.

Fagiolo 1982
M. Fagiolo, *Immagini del Barocco: Bernini e la cultura del Seicento,* Roma 1982.

Fagiolo, Madonna 1985
M. Fagiolo, M.L. Madonna (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria,* Roma 1985.

Fagiolo 1997
M. Fagiolo (a cura di), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870,* Torino 1997.

Fagiolo dell'Arco 1967
M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini: un'introduzione al gran teatro del Barocco,* Roma 1967.

Fagiolo dell'Arco 1994
M. Fagiolo dell'Arco, *Bibliografia della festa barocca a Roma*, Roma 1994.

Fagiolo dell'Arco 1997
M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Corpus delle feste a Roma*, Roma 1997.

Fagiolo dell'Arco, Carandini 1978
M. Fagiolo dell'Arco, S. Carandini, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del Seicento,* Roma 1978.

Norberg-Schulz [1971] 1998
C. Norberg-Schulz, *Architettura barocca,* Milano 1998.

Wind [1963] 1997
E. Wind, *Arte e anarchia*, tr. it. di J.R. Wilcock, Milano 1997.

Warburg [1923] 1998
A. Warburg, *Il rituale del serpente,* tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, Milano 1998.

English abstract

The iconic power of images has been assimilated and utilised by men in a multiplicity of manners over the centuries, especially when related to religious self-consciousness. In Rome, during the Baroque period, two extreme attitudes merged into one, and images became vehicles of philosophical, religious or social information, transmitted in allegorical form through its most unique phenomenon, the festival. The wealth of scenic machines and ephemeral displays characterised it, marking an epoch and serving as a fundamental place for architectural experimentation. These apparatuses established a particularly fruitful relationship with the city: every festive occasion, whether sacred or profane, was always place-specific. The aim of this work is to highlight how ephemeral architectures profoundly modified the city itself, the privileged backdrop in which those festive devices were staged, sometimes as prodromic episodes of more permanent structures.

keywords | Baroque Rome; Urban festival; Ephemeral architecture.

Che festa sarebbe
senza di voi?

Giulia Farnese come Madonna, in un dipinto di Pinturicchio per Alessandro VI Borgia

Iconografia 'nuziale' nella pittura del XVI secolo

Sergio Bertelli

In un saggio del 1979, Giovanni Pozzi si era chiesto se i tanti ritratti cinquecenteschi di 'donne alla toilette' e le tante 'Flore' non fossero, in realtà, ritratti fisiognomici, anche se aggiungeva: "A me a me non va per nulla che in un ritratto di nozze la donna rinascimentale si presenti in camicia" (Pozzi 1979, 24). In realtà, posso affermare (ed è la tesi che ho esposto nel terzo saggio del mio libro, *Le mammelle della sposa. Cortigiane sfacciate e sposi voyeur*s (Bertelli 2002) che, nel corso del Cinquecento, fosse invalso l'uso, da parte dei novelli sposi, di commissionare un doppio ritratto della donna che avevano impalmato: il primo la ritraeva con l'abito di gala della cerimonia nuziale, il secondo con le sue nudità. Si trattava di dipinti riservati, gelosamente custoditi nella camera nuziale, coperti da una tirella che celava a sguardi estranei le fattezze della giovane sposa. Come esempio massimo di un simile doppio ritratto, indicavo *Amor sacro e amor profano* (Bertelli 2002), ma individuavo anche una serie di dipinti gemelli, che ritraevano una stessa modella, in abito nuziale prima, discinta poi. In campo letterario, Pozzi ha individuato due canoni della bellezza muliebre, un primo che ha definito 'breve' (Petrarca) e un secondo 'lungo' (Boccaccio). "Il canone suppone un catalogo fisso delle parti anatomiche privilegiate e questo suppone a sua volta una concezione tipizzata della bellezza fisica" (Pozzi 1979, 5). La descrizione petrarchesca privilegia il volto, il collo, il seno, la mano, mentre Boccaccio si spinge ad altre parti del corpo (nella *Commedia delle ninfe fiorentine*) sino ad arrivare a Olimpo da Sassoferrato con il suo *Libro d'amore chiamato gloria* (1520), dove appaiono ventidue strambotti introdotti dalla didascalia "Comparazione de laude alla signora mia, cominciando dal capo infino alli piedi". Al canone breve (citazione delle sole parti 'elevate') si atteneva Ronsard (Vigarello 2004, 16) – gli occhi, la fronte, le labbra e il seno:

> Seni bianchi come alabastro
> E i tuoi occhi due soli
> I tuoi bei capelli







1 | Raffaello, *La Velata*, Firenze, Palazzo Pitti.
2 | Sebastiano del Piombo, *Giovane donna romana*,Berlin, Staatliche Museen.
3 | Giovanni Cariani (o Palma il Vecchio?), *Violante*, Budapest, Szépmuvészet Múzeum.

Un'ampia descrizione di beltà fisiche è dato trovare anche nell'*Hypnerotomachia Poliphili*. Sappiamo, a questo proposito, che Vincenzo Gonzaga approntera un camerino dedicato alle donne più belle[1] (Piccinelli 2000, 23, 41).

Potremmo tentare di costruire anche noi un canone per i molti ritratti muliebri quattro-cinquecenteschi, specie di ambito veneziano. Li potremmo dividere in due tipologie: il ritratto con il vestito nuziale, e il suo pendant con la donna nuda o seminuda. Vi sono alcuni elementi che ricorrono in maniera costante (anche se non necessariamente tutti assieme), tratti dalle fonti classiche (in particolare da Plutarco, semmai mediato da Giovan Paolo Lomazzo): il velo nuziale, il cintolo verginale, l'acqua e il fuoco (allusione alla prolificità e all'amore perenne) e la mela cotogna[2] (cfr. *Prudentissimi et gravi documenti circa la elettion della moglie, dello eccellentissimo et dottissimo M. Francesco Barbaro… nuouamente dal latino tradotti per Alberto Lollio, Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari* 1548, 35), il mirto (attributo di Venere e di Bona, dea patrona dei parti), il lauro (indice di castità: lo si veda nella fanciulla di Giorgione dipinta 'ad instantia' di un tal 'Messer Giacomo' (Vienna), la rosa, il *bouquet* di fiori, l'anello, spesso con una perla incastonata (simbolo di purezza)[3], la catena d'amore, il bracciale all'omero sinistro, il guanto, infine il pavone (il volatile attributo di Giunone).

Talvolta, ai piedi della bella, compare un cagnolino: dall'Alciati (1531, *Emblema* LXI) è inserito *In fidem uxoriam* e, secondo Cesare Ripa, esso indica la fedeltà. Che non si tratti, come si è spesso creduto, di rappresentazioni di cortigiane, è dimostrato dal fatto che costoro, se si volevano far ritrarre, come Vittoria Franco, sceglievano semmai le sembianze di Leda, Danae, Venere (Filippi 1996, 171). Se poi intendevano comparire apertamente, allora vestivano sontuosamente, come la cantante e amante di Messer Niccolò, Barbera Salutati Raffacani,









4 | Palma il Vecchio, *Donna veneziana*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.
5 | Bartolomeo Veneto, *Flora*, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.
6 | Tiziano, *Venere*, Firenze, Uffizi.
7 | Tiziano, *Donna con la pelliccia* (Giulia da Varano?), Vienna, Kunsthistorisches Museum.

ritratta da Domenico Puligo, con in mano un foglio di musica (forse una delle canzoni scritte per gli intermezzi della *Clizia* da Philippe Verdelot?)[4].

Il canone è arricchito da un altro simbolismo, che ritorna sovente: la donna ritratta mostra la mano destra con l'indice e il medio divaricati a forbice. Lo si veda ne *La Velata* (1513) di Raffaello (Firenze, Uffizi); nella *Giovane donna romana* (ca. 1513) di Sebastiano del Piombo (Berlino); in *Flora* di Tiziano (Firenze, Uffizi); in *Violante* di Giovanni Cariani (o Palma il vecchio? oggi a Budapest). Un gesto che io interpreto come allusivo al sesso, ricordando Dante ("il ladro le mani alzò con amendue le fiche gridando: Togli, Dio, ch'a te le squadro" Inferno, xxv, 2).

Rintracciare il doppio delle tante Flore, o il corrispettivo di *Donna veneziana* di Palma il Vecchio (Milano, Poldi Pezzoli), della *Donna allo specchio* di Giulio Romano (Mosca, Museo Puskin) o della tizianesca *Venere alla toletta* (Washington, National Gallery), è difficile, se non addirittura impossibile.

Tuttavia, nella mia ricerca, ho potuto rintracciare alcuni ritratti muliebri che, sparsi in varie parti del mondo, è stato possibile ricomporre *ad unguem*. Tralasciando alcuni dipinti a soggetto chiaramente nuziale dei quali ho già dato conto nel mio libro, do qui di seguito un breve elenco di coppie gemelle. Tiziano: *La bella*, risalente al 1536 (Firenze, Pitti), e *Giovane donna in pelliccia* (Vienna), dello stesso anno, sono due dipinti che vanno ricongiunti.

Come ho già notato in precedenza, la dama avvolta nella pelliccia indossa, in realtà, il cotardio (la *cotte hardie*), un indumento usato nelle notti invernali e che pertanto rinvia immediatamente al letto nuziale. I due quadri misurano rispettivamente cm. 95x63 e cm. 75x69. La stessa donna è di nuovo ritratta *Con cappello piumato* (Hermitage, cm. 97x75) e nuda, distesa sul letto, come *Venere* (Firenze, Uffizi)[5].

Altro doppio è quello de *La Velata* (databile al 1513) e *La Fornarina* (un titolo risalente al 1772!) di Raffaello. I quadri misurano cm. 85x64 e cm 85x60. Anche in questo caso abbiamo a che fare con un prima e con un dopo. È la stessa donna a mostrarsi col velo nuziale, e quindi a sciogliere la camicia e a mostrare allo sposo il seno nudo[6]. Ritroviamo nel dipinto gli stessi canoni già segnalati: il velo nuziale, la mela cotogna, il mirto, la fede coniugale. Non solo, ma nell'inventario del 1644 del cardinale Antonio Barberini, che ne era il proprietario, è registrato che i quadri erano dotati di due 'sportelli', che li racchiudevano, nascondendoli ad occhi indiscreti.

Altri quadri gemelli appaiono la *Fanciulla che si scopre il seno* e il *Ritratto di dama sconosciuta* di Tintoretto, oggi al Prado a Madrid. Entrambi misurano cm. 75x65 e appaiono di nuovo soggetti nuziali, con un *prima* e un *dopo*.

Analogamente, quadri gemelli appaiono quelli, di Girolamo Forabosco (1604-1679), che ritraggono la contessa Ginevra Baglioni (Firenze, Uffizi e Pitti): entrambi misurano cm. 65,5x52,5 e 66x51,2. Sebbene in questo ultimo caso la *pruderie* seicentesca vieti la completa









8 | Raffaello, *La Velata*, Firenze, Palazzo Pitti.
9 | Raffaello, *La Fornarina*, Firenze, Uffizi.
10 | Tintoretto, *Fanciulla che si scopre il seno*, Madrid, Museo del Prado.
11 | Tintoretto, *Ritratto di dama sconosciuta*, Madrid, Museo del Prado.





12 | Girolamo Forabosco, *Ginevra Baglioni*, Firenze, Uffizi.
13 | Girolamo Forabosco, *Ginevra Baglioni*, Firenze, Palazzo Pitti.

nudità, è certo che la donna appare in un primo tempo in tutta la sontuosità dell'abito nuziale, in *deshabillé* nel secondo.

Quale destinazione avevano questi quadri gemelli? Ha scritto Rosanna Sacchi che "il capitolo relativo alla fruizione contemporanea dei ritratti rinascimentali è ancora tutto da scrivere" (Sacchi 2007, 77). Ritengo che essi venissero custoditi nella zona più intima della casa: il talamo nuziale. Leon Battista Alberti consigliava di appenderli "ubi uxoribus conveniant nonnisi dignissimos hominum et formosissimos vultus [...]; plurimum enim habere id momenti ad conceptus matronarum et futuram spetiem prolis ferunt" (*De re aedificatoria,* IX, 4).

Lo ripeteva Giovan Paolo Lomazzo (1538-1600), nel *Trattato dell'arte de la pittura*, quando raccomandava di situare ogni dipinto "al suo luoco dicevole e conveniente" (Lomazzo [1584] 1968, I, 143). Dello stesso avviso era il senese Giulio Mancini (1558-1630):

> Et simil pitture lascive in simil luoghi ove si intrattenga con sua consorte sono a proposito, perché simil veduta giova assai a far figli belli e gagliardi [...] ma però non devono esser viste da fanciulli e zitelle, né da persone esterne e scrupolose (Mancini 1956-57, I, 143).

Ora, il luogo appropriato non v'è dubbio fosse il cubiculo del signore. Lo conferma una lettera di Pietro Aretino a Don Diego Mendoza, del 15 agosto 1542, a proposito di un dipinto di Tiziano:

> Chi dubitasse, Signore, de la bizzarria de i vostri andari, consideri il sonetto che mi avete fatto comporre sopra il ritratto del quale mostrate solamente lo invoglio di seta, che lo ricopre a guisa di reliquia. Ma perché son certo che i miei versi non tengono in sè tanto di buono quanto in lei mostra di naturale la Donna che, senza averla inanzi, vi ha rasemplata il Vecellio, ne chieggo perdono al fantastico del suggetto impostomi.

Il sonetto che accompagnava la lettera contiene due passi che mi sembrano importanti:

> Furtivamente Tiziano e Amore
> Presi a gara i pennelli e le quadrella
> Duo essempi han fatto d'una Donna bella,
> E sacrati al Mendoza aureo Signore
> Ond'egli altier di sì divin favore.
> [...]
> Per seguir cotal Dea cone sua Stella
> L'uno in camera tien, l'altro nel core.
> E mentre quella effigie e questa imago,
> Dentro di sè scopre, e fuor cela ad altrui,
> E in ciò che più desìa, meno appar vago,
> Vanta il secreto che s'asconde in lui.
> Che, s'ognun è del foco suo presago,
> Ardendo poi non sa verun di cui.

Dunque al poeta è stato commissionato un sonetto, ma gli è stato contestualmente impedito di vedere il ritratto (evidentemente la donna è discinta!), solo consentendogli di ammirare l'"invoglio di seta" che lo ricopre. È la stessa tirella che, col motto SVA CUIQUE PERSONA, copriva il volto de *La monaca* (sic!) di Giuliano Bugiardini (1475-1554, Firenze, Uffizi). Ma il sonetto ci informa di un'ulteriore cosa importante: ci dice che il dipinto è custodito nel talamo nuziale ("L'uno in camera tien"), celato a sguardi 'altrui'.

A questo punto potrebbe sorgere un dubbio: com'era possibile che il marito consentisse a un pittore di ritrarre le nudità della propria sposa? Ma qui dobbiamo rifarci a Norbert Elias, che ci ricorda come la soglia del pudore fosse diversa dalla nostra e come lo spogliarsi davanti ad un servitore (e tale andrà considerato anche il pittore) non la infrangesse, non implicasse alcuna remora (Elias 1982, 311 sgg.).

Ignoro quando fosse invalso questo uso di tenere il ritratto dell'amata nel luogo più riposto della casa. Ma ci viene in soccorso, come datazione cronologicamente alta, l'affresco che Alessandro VI, in modo quasi blasfemo, commissionò nel 1492 a Pinturicchio per il proprio cubicolo, negli appartamenti Borgia. Il committente si era fatto ritrarre inginocchiato di fronte alla Vergine col Bambino divino, solo che alla Madre aveva prestato il volto l'amante del pontefice, Giulia Farnese! Successivamente, la *damnatio memoriae* non solo avrebbe fatto isolare l'intero appartamento (sarà riscoperto nell'aprile 1889 da Leone XIII); l'intero affresco sarebbe stato distrutto, quasi certamente su ordine di Alessandro VII Chigi della Rovere, segando



14 | Giuliano Bugiardini, *La monaca*, (con la tirella a coprire) Firenze, Uffizi.

e risparmiando soltanto le due immagini sacre: il Bambino e la Madonna (entrati in possesso dei Chigi).

Dobbiamo alla rivalità fra i Gonzaga e i Farnese se è stato possibile, a Giovanni Incisa della Rocchetta, ricostruire l'affresco nella sua integrità originaria. La vicenda è stata narrata recentemente da Franco Ivan Nucciarelli[7] (Nucciarelli, 2007). Nel novembre 1940, invitato a giudicare un dipinto custodito in un palazzo mantovano e attribuito dalla sua proprietaria al Francia, Incisa della Rocchetta vi riconosceva invece subito la copia dei due lacerti posseduti dai Chigi e a lui ben familiari (sua madre era la principessa Eleonora Chigi). Poté così scoprire che Francesco IV Gonzaga aveva incaricato il pittore mantovano Pietro Facchetti di fare una riproduzione del compromettente affresco: quella che, appunto, adesso Incisa della Rocchetta (Incisa della Rocchetta 1947, 176-84) aveva davanti e che gli consentiva di ricostruire l'affresco nella sua interezza! Prima e dopo la comunicazione di Incisa della Rocchetta, sulle orme di una notizia vasariana, numerosi critici d'arte avevano cercato l'affresco negli appartamenti Borgia (Sibille, Credo, Arti liberali, Santi e Misteri). Non avevano guardato laddove mai avrebbero potuto immaginare la grandezza blasfema del papa Borgia: nella sua stanza da letto. Ma, mi si consenta di concludere: *quod demonstrandum erat*!



15 | Pietro Facchetti (copia dall'affresco di Pinturicchio), *Il Papa (Alessandro VI) in adorazione della Madonna con Bambino (Giulia Farnese).*

Note

1 L'esempio sarà seguito da Carlo II d'Inghilterra, cfr. *Painted Ladies. Women at the Court of Charles II*, a cura di C. MacLeod, J. Marciari Alexander, London 2001.

2 Scrive Francesco Barbaro: "Era consuetudine di rappresentare alla nuova sposa il fuoco e l'acqua, et ella l'uno e l'altra con le mani toccando, dava facilmente ad intendere, che per generare principalmente figliuoli si pigliava la moglie. Imperò che sì come il calore et la humidità che in quelli elementi si trovano eccellenti sono cagione della generazione delle cose, così a punto la copula del maschio et della femina per la produttion della prole è stata dagli huomini introdutta, e per quanto riguarda la mela cotogna e i velo Solone, uno de i sette famosi savi della Grecia, ordinò che la donna che si accompagnasse al mari-

to, dovesse prima mangiare un pomo cotogno, quasi volendo inferire che la voce e il parlar della moglie doveva sempre essere inverso il consorte soave, piacevole e gioconda". Lo segue Sofonisba Anguissola (1535-1625 ca., Roma, Galleria Doria Pamphili).

3 Non necessariamente un richiamo petrarchesco: "Parea chiusa in fin or candida perla" (*Rime*, 325, 80).

4 Riproduzione in Domenico Puligo, 1492-1527, cat. della mostra, Firenze 2002, tav. 27.

5 Sul riconoscimento di questa giovane donna come altrettanti ritratti di Giulia da Varano si veda quanto scrivo in *Il re, la Vergine, la sposa*, 86-89.

6 Su questo dipinto e il suo restauro si veda L. Mochi Onori, *La Fornarina di Raffaello*, Skira, Milano, 2002.

7 Il dipinto del Bambino è oggi proprietà della Fondazione Guglielmo Giordano.

Bibliografia critica di riferimento

Bertelli, 2002
S. Bertelli, *Il re, la Vergine, la sposa. Eros, maternità e potere nella cultura figurativa europea*, Roma 2002.

Elias, 1982
N. Elias, *La civiltà delle buone maniere*, Bologna 1982.

Filippi, 1996
E. Filippi, *Le donne del Tintoretto*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, a cura di P. Rossi e L. Puppi, Venezia 1996.

Incisa della Rocchetta, 1947
G. Incisa della Rocchetta, *Ricostruzione d'un Pinturicchio borgiano*, Strenna dei Romanisti, 8, 1947.

Mancini, 1956-57
G. Mancini, *Considerationi sulla pittura*, ed. L. Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956-57.

Nucciarelli, 2007
F.I. Nucciarelli, *Pinturicchio. Il Bambin Gesù delle mani*, Perugia 2007.

Pozzi, 1979
G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, "Lettere italiane", XXXI, 1, gennaio-marzo 1979.

Piccinelli, 2000
R. Piccinelli, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626)*, Milano 2000.

Sacchi, 2007
R. Sacchi, *Intorno al perduto ritratto di Francesco II Sforza di Tiziano*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Atti del Convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di A. Galli, C. Piccinin, M. Rossi, Firenze 2007.

Vigarello, 2004
G. Vigarello, *Storia della bellezza*, Roma 2004.

English abstract

Trough a sequence of iconographic evidences, the essay aims to support the thesis according to which commissioning a double portrait of the bride was a common custom among newlyweds in the XVI Century: the woman used to be depicted firstly in her wedding gown and then in her nudity.

keywords | Nuptial iconography; Pinturicchio; Giulia Farnese.

“Autunnale barocco”/“Springtime Prague” 1968. La parola sottratta

Giuseppe Cengiarotti



Edizione straordinaria della rivista mladý svět (mondo giovane) con l’aggiunta “non ancora occupato”

Era la verità: l’euforia generale era durata soltanto i primi sette giorni dell’occupazione.
I rappresentanti della nazione ceca erano stati portati via dall’esercito russo
come criminali, nessuno sapeva dove fossero, tutti tremavano per la loro vita,
e l’odio verso i russi stordiva la gente come alcol. Era l’ebbra festa dell’odio.
Le città ceche erano coperte da migliaia di manifesti dipinti a mano con scritte di scherno,
epigrammi, poesie, caricature di Breznev e del suo esercito del quale tutti ridevano
come di un circo di analfabeti. Nessuna festa, però, può durare in eterno.
(Milan Kundera, *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, 1984)



“Springtime Prague”...

Se l’icona del Maggio francese fu la Marianna, mito fondativo della Rivoluzione, emblema del ’68 cecoslovacco fu il rogo di Jan Palach, avvenuto il 19 gennaio 1969 in quell’immenso teatro che è piazza Venceslao.



Anche il gesto sacrificale di Palach si richiama esplicitamente ad un nucleo fondatore dell’identità nazionale ceca, il rogo di Jan Hus. Un’identità schiacciata e cancellata prima dalle crociate anti-hussite, poi dalla Controriforma con la snazionalizzazione seguita alla tragedia nazionale del 1620, infine con i carri armati sovietici. Momento alto della “presa di parola” è offerto da quei cittadini praghesi che di fronte ai carriarmati si rivolgono inermi ai compagni invasori per chiedere la ragione della loro presenza e cercano di spiegare il senso del “nuovo corso” chiedendo loro di passare dalla parte della Primavera in nome del “manifesto delle duemila parole” di Ludvík Vaculík.







Viene da chiedersi come mai gli emblemi che coagulano quella "rivoluzione simbolica" (de Certeau [1968] 2007) abbiano di fatto guardato – a Praga come a Parigi – in modo tanto esplicito alle rispettive realtà nazionali, e se non pongano la questione della ridefinizione di un'identità innanzitutto a livello di 'patria'. Perché emergono proprio quelle icone, al di qua e al di là della cortina, che parlano delle radici più profonde della nazione? Non è casuale il fatto che tra i maggiori esponenti della "primavera" che dovettero subire un'emarginazione vi furono in primo luogo degli storici e degli studiosi dell'hussitismo. È il caso di Robert Kalivoda, autore di una *Husitská ideologie* e soprattutto di Josef Macek, che scrisse opere fondamentali sul movimento rivoluzionario hussita, oltre a un importante volume dedicato al Rinascimento italiano.

In un intervento amaro sugli effetti della *normalizace* Milan Kundera concludeva con queste parole:

> L'invasione russa del 1968 ha spazzato via la generazione degli anni sessanta, e con essa tutta la cultura moderna che l'ha preceduta. I nostri libri sono chiusi negli stessi sotterranei insieme a quelli di Kafka e dei surrealisti cechi. I vivi trasformati in morti stanno a fianco dei morti fatti morire due volte. Si cerchi di capirlo, una buona volta: non sono soltanto i diritti dell'uomo, la democrazia, la giustizia, ecc., che non esistono più a Praga. E' un'intera grande cultura che a Praga oggi si trova "come un foglio di carta in fiamme/dove scompare la poesia" (Kundera 1981).

Non solo la parola scritta, ma anche il teatro, la parola detta e rappresentata, ha avuto sempre nella vita nazionale ceca del Novecento una grande diffusione a livello popolare, con un'intensità del tutto particolare negli anni Sessanta quando, come ricorda Alena Wildová, ispirandosi piuttosto all'avanguardia teatrale tra le due guerre "da allusioni a sfondo letterario si passa ad allusioni più aperte, alla satira, alla presa in giro diretta del potere ottuso, di quello che nella società si sentiva come superato o vessatorio".



Come stigmatizzò il filosofo Karel Kosík: "il fondamento della democrazia socialista non sono le masse anonime e manipolate da un incontrollabile gruppo dominante". Il "Viola" era ad esempio un locale in cui già dal 1963 i migliori attori praghesi venivano a recitare come ospiti la poesia, dove si sentiva musica jazz, dove gruppi di giovani riproponevano autori o generi letterari ostacolati o lasciati in disparte negli anni precedenti, si sviluppavano esperimenti estremamente interessanti seduti ai tavoli come in un caffé e, analogamente a quanto avveniva negli Stati Uniti, avvenivano letture di versi.

Pensando proprio ai giovani cechi del 68 Pavel Kohout vedeva "quale fonte delle loro illusioni e del loro scetticismo il fatto che ad essi, ed essenzialmente a tutti i cittadini pensanti di questo Stato, le opinioni ancora oggi vengono imposte di autorità, senza che venga concessa la possibilità di formarsele liberamente, attraverso la discussione e il paragone degli opposti punti di vista". Benché non sia possibile che "arte e potere possano andare d'amore e d'accordo – avvertiva Vaculík – ciò che invece è possibile e che ci fa sperare per perseverare nei nostri sforzi, è questo: che queste due entità diverse comprendano reciprocamente la situazione in cui l'altro si trova ed elaborino delle norme che regolino convenientemente i loro rapporti".

Una volta divenuto presidente della Repubblica Ceca nel 2003, un uomo di teatro quale Václav Havel definì Frank Zappa come "one of the gods of the Czech underground, I thought of him as a friend. Whenever I feel like escaping from the world of the Presidency, I think of him". Un singolare filo annoda i destini cecoslovacchi all'America, spaziando da quella di Kafka fino a *Hair* di Miloš Forman, o a Andy Warhola-Warhol, figlio di emigrati slovacchi di religione cattolica, come narra Lou Reed in *Songs for Drella – A Fiction*:

> Andy was a Catholic, the ethic ran through his bones
> he lived alone with his mother, collecting gossip and toys
> Every Sunday when he went to Church
> he'd kneel in his pew and say, "It's just work".

Il 1 maggio 1965 una folla di circa 100.000 praghesi elesse Allen Ginsberg *král majáles,* re di maggio, dopo che il poeta aveva attraversato la città su una carrozza fiorita scortata dagli studenti del Politecnico. Era una festa tradizionale durante la quale gli studenti e gli intellettuali



nominano una Regina e un “re di maggio”, scegliendoli tra i poeti o gli scrittori o i personaggi popolari. Come ricorda Fernanda Pivano, l’elezione di Ginsberg suscitò i sospetti xenofobi delle autorità che, servendosi dei testi, pare compromettenti, di un pezzo del diario perduto dal poeta a un concerto di rock and roll e trovato (o così si dice) da un poliziotto che lo pedinava, lo espulsero da Praga accompagnandolo in stato di arresto a un aereo in partenza per Londra: “followed me thru Springtime Prague, detained me in secret and deported me from our kingdom by airplane”.

Il primo maggio 1968 fu possibile vedere a Praga giovani che manifestavano scandendo gli stessi sloganche risuonavano nelle città dell’Ovest, come “fate l’amore non la guerra”, “democrazia a ogni costo”. Con la libertà ci fu anche un’esplosione di cultura [...] a Praga furono aperti ventuno teatri e i giovani poterono ascoltare musica rock e jazz, come nelle città dell’Europa occidentale. Come ebbe a notare Hannah Arendt:

> i dissidenti e gli oppositori nei paesi dell’Est chiedono libertà di parola e di pensiero come condizioni preliminari dell’azione politica; i ribelli dell’Occidente vivono in condizioni in cui queste premesse non aprono più i canali dell’azione, di un significativo esercizio della libertà (Arendt 1985, 222).



Frank Zappa con il presidente Havel.

Giunto a Londra da Praga, Allen Ginsberg si trovò casualmente a partecipare ad uno dei concerti che sancirono la rottura di Dylan con la tradizione folk. Nel film *No direction home* Martin Scorsese racconta di aver partecipato in quell'occasione a una serata con Bob Dylan (con cui sarebbe iniziata di lì a poco una duratura collaborazione) e i quattro Beatles, ricordandone l'impaccio e la timidezza, la difficoltà a sostenere il ruolo di icone generazionali. Se – al di qua del muro – quella distruzione simbolica dell'icona folk prefigurava il rapido passaggio dalla "presa di parola" al suicidio seriale delle icone del '68, in Cecoslovacchia la parola e la lingua ceca stessa venivano sottratte nell'impatto con la realtà della russificazione del paese. Come ebbe a notare Jacques Lacan:

> Ce qu'on a cru épingler ici de la vertu d'une prise de parole, n'est qu'anticipation suspecte du rendez-vous qu'il y a bien, mais où la parole n'advient que de ce que l'acte était là (Lacan 1981, 381).

… e "Autunnale barocco"

"Autunnale barocco" è un'invenzione linguistica di Angelo Maria Ripellino, che intitola così un canzoniere dedicato ai fatti di Praga in cui "autunnale" può venir inteso anche come sostantivo e "barocco" come aggettivo. La censura iconoclasta che tre secoli dopo l'età del *temno* (le tenebre della Controriforma) pose fine alla primavera identifica nell'eccedenza debordante del barocco un suo nemico. Una caratteristica del 68 cecoslovacco – "Springtime" e "Autun-





Allen Ginsberg incoronato ‘re di maggio’.

nale barocco” – sarebbe consistita nel ripresentarsi di tensioni polari che connotano quella storia e che si condensano in figure mitiche.

All’indomani della “rivoluzione di velluto” del 1989 le vetrine delle librerie di Praga vennero ben presto tappezzate di *Magická Praha*, tempestiva traduzione di *Praga magica* di Angelo Maria Ribellino (che tuttavia ebbe ad esortare “si prega di non saccheggiare Praga magica”). Pubblicato in Italia nel 1973, dunque a ridosso della *normalizace* che aveva posto fine alla primavera solo allora poté fare ingresso nella sua città. Tornava così a vivere un mondo negato dal potere, da ogni potere, sin dal 1620, con la sola eccezione della Repubblica cecoslovacca 1918-1938, un mondo in cui magia, ermetismo, cabala alla corte di Rodolfo II e dell’Arcimboldo, tanto amati dai surrealisti, da Dalì, Apollinaire etc., vanno a costituire il collage identitario della ‘nazione ceca’ come ha testimoniato la grande mostra dedicata all’imperatore allestita a Praga nel 1997 – *Rudolf II. a Praha. Císařský dvur a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy* (*Rodolfo II e Praga. Una corte imperiale e una città residenziale centri culturali e spirituali dell’Europa centrale*) (MOSTRA PRAGA 1997). Sino ad anni ancora vicini a noi, l’età rodolfina non ha goduto in Cecoslovacchia di particolare fortuna, e poteva anzi risultare assai pericoloso occuparsi dell'età rodolfina, e Manierismo e Barocco erano concetti bollati dalla dominante storiografia marxista-leninista quale esempio estremo di decadenza.



I *Moody blues* a Praga durante la Primavera.

> Gli ebrei e i cechi non hanno avuto la tendenza a identificarsi con la Storia, a vedere serietà e senso nei suoi spettacoli. Un'esperienza immemorabile li ha disabituati a venerare questa Dea, a tessere elogi della sua saggezza (Kundera 1981, 17).

In effetti, analogamente a quanto era accaduto in Inghilterra con i *Canti di Ossian,* anche in Boemia la riscoperta del popolo trasse impulso da una grandiosa falsificazione, i manoscritti di Králové Dvur che esaltavano le gesta degli antichi Cechi, e che Václav Hanka e Josef Linda pubblicarono nel 1817. E ne *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore* di Comenio (1623), opera fondante non solo della letteratura, ma dell'identità nazionale ceca, in un capitolo che si intitola *Tra gli storici* leggiamo:

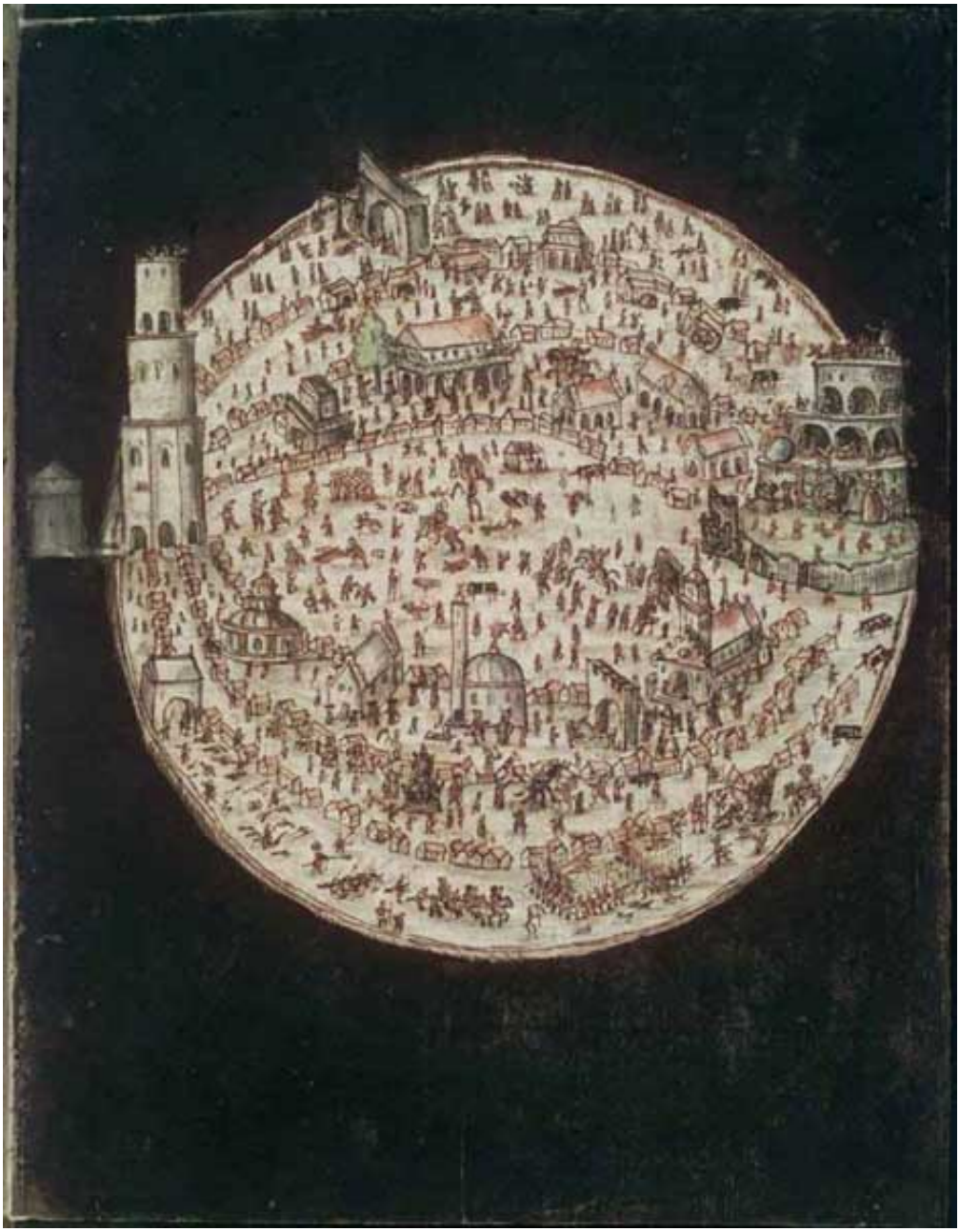
> Allora uscimmo in un'altra piazza, dove vidi una cosa nuova. Qui si trovava una moltitudine di filosofi con certi tubi storti, ricurvi, dei quali un'estremità la spingevano davanti agli occhi e l'altra la posavano sulla schiena, dirigendola all'indietro sulle spalle. Quando chiesi di che cosa si trattasse, l'interprete mi rispose che era un cannocchiale con il quale si guardava oltre le spalle. Giacché che avesse voluto essere un uomo, doveva guardare non solo quello che gli stava davanti ai piedi ma osservare anche quello che era già passato e gli stava alle spalle, per imparare dal passato a capire le cose presenti e future. Cosicché io, considerandolo una cosa nuova (certa-



mente non sapevo prima che potessero esistere tali cannocchiali ricurvi), pregai di prestarmene uno per potervi dare un'occhiata. Me ne porsero alcuni; e ahi, quale cosa mostruosa, attraverso ognuno di essi si vedeva in modo diverso! Attraverso il primo una certa cosa sembrava lontana; attraverso il secondo la stessa cosa sembrava più vicina; attraverso uno di un colore, attraverso l'altro di un altro; attraverso il terzo la cosa poteva anche non apparire affatto; in tal modo sperimentai che non si poteva confidare che le cose fossero così come venivano mostrate, ma mutavano alla vista a seconda della costruzione del cannocchiale. E vidi che ognuno credeva alla propria prospettiva e per questo tutti si mettevano a litigare molto aspramente su alcune cose. Il che non mi piaceva.

Eppure, la storia nazionale, l'angoscia della sua cancellazione, ritornano ossessivamente dopo la tragedia del 1968. Secondo Kundera:

> Praga, come diceva Max Brod, è la città del male. Quando i Gesuiti, dopo la sconfitta della Riforma boema nel 1621, tentarono di rieducare il popolo inculcandogli la vera fede cattolica, sommersero Praga sotto lo splendore delle cattedrali barocche. Quei mille e mille santi pietrificati che vi guardano da tutte le parti, vi minacciano, vi spiano, vi ipnotizzano, sono il frenetico esercito di occupanti che ha invaso la Boemia trecentocinquant'anni fa per strappare dall'anima del popolo la sua fede e la sua lingua [...] Nelle strade che non sanno quale sia il loro nome si aggirano gli spettri dei monumenti abbattuti. Abbattuti dalla Riforma boema, dalla Controriforma austriaca, dalla repubblica cecoslovacca, dai comunisti; persino le statue di Stalin sono state abbattute. Al posto di tutti questi monumenti fatti a pezzi spuntano oggi in tutta la Boemia le statue di Lenin, spuntano a migliaia, come l'erba sulle rovine, come malinconici fiori dell'oblio (Kundera [1978] 1980).



Disegno autografo di Comenio per *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore*, 1623.

La Cecoslovacchia iconoclasta della *normalizace* degli anni immediatamente seguenti il 1968 oltre che anti magica fu anche antibarocca e la sottrazione della parola colpì chiunque vi si ri-

chiamasse. In un'intervista recente lo storico della filosofia Stanislav Sousedík ha ricostruito il proprio impegno in *Charta 77* soffermandosi anche sui contatti stabiliti in quegli anni difficili con il filosofo fenomenologo Jan Patočka:

> During the 40 years of communist rule – ricorda Sousedík – the Prague libraries were only scantly supplied with philosophical books, whereas the 16th and 17th century, and especially late scholasticism, were and are well represented (Sousedík 2005, 7-12).

Anche la sua voce esprime l'esigenza di riportare in vita le tracce di un'identità perduta o cancellata, i tasselli di un collage identitario in frammenti iscritto in una tensione polare sempre irrisolta e incomponibile. Come aveva notato con grande anticipo (tra il 1927 e il 1930) e con toni quasi warburghiani Josef Ludvík Fischer in una sorta di strutturalismo qualitativo, ogni "rapporto strutturale" consiste in un "relativo equilibrio" labile, esito di tensioni, da intendersi come "contraddizioni polari" (*polární*): "di esse tutte vale che da un lato ammettono una serie più o meno ampia di passaggi intermedi e anche che, in casi critici, si rovesciano in nuove qualità" (Fisher [1933, 1953] 1977, xxiii).

Un'altra vittima della *normalizace*, l'economista Ota Šik, dall'esilio svizzero cui fu costretto, stigmatizzava nel 1976 che:

> i lunghi elenchi dei libri ed autori proibiti, sempre esistiti nel sistema comunista e vincolanti non soltanto per gli istituti scientifici, trovano un parallelo solo in quegli indici dei libri proibiti dei sistemi fascisti e dell'inquisizione medievale. I libri proibiti vengono semplicemente asportati in tutta segretezza dalle biblioteche e mandati al macero [Šik (1976) 1977, 169].

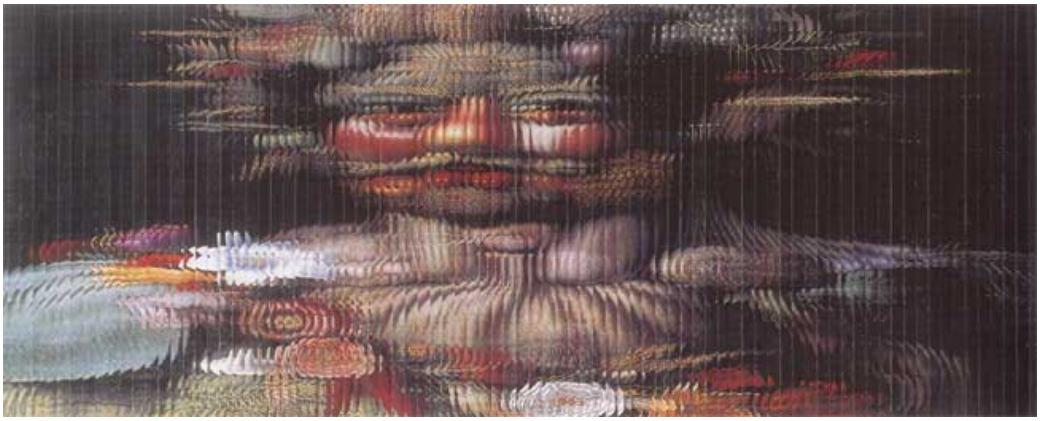
Non è la storia che è tragica – dirà Kosík nella Dialettica del concreto – ma il tragico è nella storia; non è assurda, ma è l'assurdo che nasce dalla storia, non è crudele, ma la crudeltà si commettono nella storia; non è ridicola, ma le commedie si recitano nella storia.

Dai sotterranei pop delle birrerie della città vecchia elette a domicilio, sale un'altra voce sottratta, quella di un pábitel, uno spaccone, quasi miles gloriosus, Bohumil Hrabal, i cui unici due libri pubblicati vennero mandati al macero nel 1970:

> Il Golem compare nel ghetto nelle ore di depressione, il Golem praghese è una manifestazione schizofrenica della fantasia collettiva [...] Švejk non è un carattere ma il tipo della psicologia di massa. Hašek non ci ha descritto i processi psichici di un singolo, ma uno schema di coscienza collettiva. Senza un'analisi delle condizioni centroeuropee Švejk è un vano clown, una comparsa infilata in un grande ruolo [...]. Da questo punto di vista, col quale mi identifico, si può in più vedere Švejk come il Golem praghese del ventesimo secolo, quel Golem che tanto tempo fa impastò, servendosi di paure e sciagure e argilla, il Rabbi Löw praghese" (Hrabal 1982).

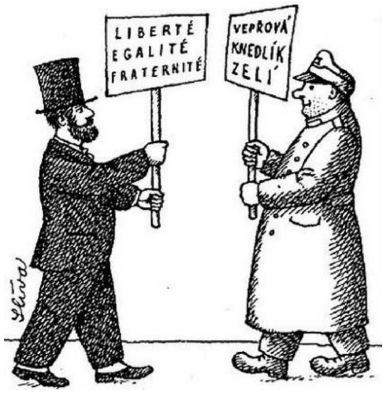
Eccedenti e debordanti sono la loquela logorroica di Bohumil Hrabal e prima di lui di Jaroslav Hašek, parole plebee ("dada-plebeo", come Hašek è stato definito). Questo forse spiega il fatto che, come scrive Kundera:





Arcimboldo come riaffiora in un collage di Kolař.

> lo spettro di Sc'vèik non è meno presente nella strade di Praga. Qualche tempo dopo l'invasione russa, nel 1968, ho assistito ad una grande assemblea di studenti. Aspettavano Husak, il nuovo capo del Partito, imposto dai russi, che doveva parlare loro. Husak non è neppure riuscito ad aprire bocca, perché tutti si sono messi a scandire: "Viva Husak! Viva il Partito!". E' durato cinque minuti, dieci, un quarto d'ora e Husak, il volto sempre più paonazzo, è stato costretto ad andarsene. È sicuramente lo spirito di Sc'vèik che ha suggerito agli studenti quell'applauso indimenticabile.



Il buon soldato švejk inneggia a "arrosto di porco, knödel, cavolo".

Il collage si addice a Praga, se non altro per uno dei più rappresentativi esponenti, Jiří Kolář, il cui nome rientra nell'ambito di quelle stramberie per cui – come immediatamente vide Ripellino – una figura di primordine del cubismo ceco si chiamava Bohumil Kubišta e un giardiniere alla corte di Rodolfo II Tulipán.

Meglio di altre, le prospettive surrealistiche sono un modo per accostarsi a questo luogo possibile, alla configurazione di qualcosa che non ha nome, posto 'entre-deux', *metaxy*, tra due luoghi e due mondi: *Čechy*, *Bohemia*, *Böhmen*, per arrivare all'attuale strana doppia denominazione attuale (Repubblica 'ceca'), per cui a livello di ufficialità manca il nome mentre al suo posto è comparso un aggettivo, ma nell'uso comune c'è un nome – *Čechie* – che ufficialmente è impronunciabile e comunque inconsistente.

Questa terra senza il nome e senza il mare (nonostante Shakespeare nel *Winter's Tale* alludesse alla Boemia come una "sea-coast" avvistata da una nave), un tempo il cuore posto proprio nel mezzo dell'Impero centrale ("Orbis terrarum nucleus Europa est, Europae cor Germania, Germaniae Bohemia, Bohemiae Praga" dichiara Comenius), poi "Cecoslovacchia", repubblica borghese, finì per venire successivamente risucchiata dentro quell'espressione in-



Heinrich Bünting, Europa in forma Virginis (1592).

sensata che è "Europa dell'est". Questo suo stare in un *inter-vallum*, i due fuochi dell'ellisse che configura l'anamorfosi praghese, sembra segnare anche il suo '68.

Riferimenti Bibliografici

Arendt 1985
H. Arendt, *Politica e menzogna*, Milano 1985.

de Certeau [1968] 2007
M. de Certeau, *La presa di parola e altri scritti politici*, Roma 2007.

Fischer [1933, 1953] 1977
J.L. Fischer, *La crisi della democrazia. Rischi mortali e alternative possibili*, Torino 1977.

Hrabal [1965] 1982
B. Hrabal, *L'ironia praghese. Intervista con Bohumil Hrabal*, in B. Hrabal, *Treni strettamente sorvegliati*, Roma 1982.

Kundera 1981
M. Kundera, *Praga: la carta in fiamme*, "L'illustrazione italiana" 1 (ottobre-novembre 1981), 16-22.

Kundera [1979] 1980
M. Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano 1980.

Kundera 1984
M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano 1984.

Lacan 1981
J. Lacan, *Autres écrits*, Paris 2001.

MOSTRA PRAGA 1997
Rudolf II. a Praha. *Císařský dvur a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, catalogo della mostra di Praga (30 maggio-7 settembre 1997), Praga-Londra-Milano 1997.

Šik [1976] 1977
O. Šik, *Das kommunistische Mastsystem*, Hamburg 1976; tr. *Quale comunismo*, Roma-Bari 1977.

Sousedík 2005
S. Sousedík, *An Interview with Stanislav Sousedík on the Czech Republic Before and After Charta 77*, "Intellectual news" (XV winter 2005), 7-12.

Valka 1997
J. Valka, *Rudolfinské magické universum*, in R.J.W. Evans, *Rudolf II. a jeho svět. Myšlení a kultura ve střední evropě 1576-1612*, Praha 1997.

Wildová Tosi 1979
A. Wildová Tosi, *Le radici dell'impegno degli scrittori*, in *Il '68 cecoslovacco e il socialismo*, Atti del convegno di studio Frattocchie (Roma, 7-8 luglio 1978), Istituto Gramsci, Roma 1979, 94-99.

Teatri romani*

Paolo Morachiello, apparato iconografico a cura di Anna Banfi e Alessandra Pedersoli

1. Teatro greco, teatro latino e i primi teatri di Roma

Il teatro è una creazione culturale dell'Ellade: ebbe lontane origini sacre legate ai primitivi riti in onore di Dioniso durante i quali un gruppo di uomini, mascherati da satiri (ibridi con forme umane, caprine o equine), danzando lamentavano coralmente la morte del dio, l'unico dio che nella mitologia greca nasce e muore più volte. A poco a poco in dialogo con il 'coro dionisiaco' si staccò la voce solista di un singolo 'attore': insieme coro e attore, interrogandosi e rispondendosi reciprocamente, generarono un movimento drammatico, ovvero un *drama*, o azione, e contemporaneamente generarono lo spazio che consentiva e accoglieva il suo svolgersi dinnanzi a un pubblico di 'spettatori' separati fisicamente dal luogo della rappresentazione ma chiamati a parteciparvi emotivamente. Le storie di Dioniso, dio del mascheramento, della mimesi, dell'illusione, già si intrecciavano a quelle degli uomini, aprendo la via alla emancipazione dai temi strettamente mitologici e alla conseguente irruzione nel repertorio teatrale anche di altre trame e soggetti (*mythoi*) che parlavano di una interazione e di un intreccio costante tra uomini e dei, tra azioni e destini degli uomini e leggi degli dei. A partire dal VI secolo a.C. (l'età dei tiranni e del consolidamento della forma istituzionale della *pòlis*) sorsero nell'Ellade – sia in madrepatria sia nelle colonie occidentali – i primi edifici teatrali; si realizzò la definizione di uno spazio deputato, opportunamente allestito, configurato in forma bipartita: il *choròs* od orchestra, lo spazio per gli attori e il coro, e il *thèatron*, lo spazio da cui i cittadini assistevano all'azione come spettatori attivi (*theatài*), seconda indispensabile componente del sistema-teatro e parte integrante dell'evento rappresentato.

Gli edifici teatrali degli Elleni sono costruzioni aperte suddivise in due parti: il *thèatron* vero e proprio (detto anche *kòilon*, cavità) è un insieme di gradinate lignee o lapidee adagiate su di un declivio naturale o scavate direttamente nella roccia, dai quali sembra scaturire come un fatto naturale; il *choròs* od orchéstra è un semplice spazio in terra battuta di pianta geometrica, trapezoidale o circolare o a settore di cerchio di estensione ampia così da poter accogliere le evoluzioni del coro e i movimenti degli attori. Tanto al 'teatro' che all'orchestra si accedeva alla base delle gradinate attraverso due corridoi obliqui a cielo aperto, le *eìsodoi* o *pàrodoi*, comuni ad attori e spettatori. Un elemento bidimensionale e tridimensionale in materiale leggero (legno o stoffa), la *skené*, utile al cambio di costumi e al deposito di attrezzature, disegnava la linea di termine del *choròs*, suggerendo contemporaneamente l'ultimo limite dell'edificio teatrale senza tuttavia impedire allo sguardo di spaziare oltre, in profondità, sul paesaggio retrostante e di vagare libero sulla natura abitata dagli dei o sulla stessa pòlis abitata dai cittadini.

Collocato spesso accanto a un santuario extra-urbano (come, ad esempio a Siracusa, a Delfi o a Epidauro) o in città, nei pressi di un'*agorà* (come a Priene) o ai piedi di un'acropoli (come ad Atene), il teatro greco fu pertanto un'architettura sacra e aperta, ma per il concorso del gran numero di cittadini che il suo spazio e la sua configurazione favorivano e consentivano fu anche luogo di riunione e di dibattito, vale a dire un luogo della politica. Riprendendo Platone si può affermare che dalla partecipazione attiva dei cittadini agli eventi teatrali, da lui chiamata spregiativamente "teatrocrazia", ebbe origine la stessa democrazia (Platone, *Leggi*, 699d).

A Roma, quando l'istituzione del teatro fu accettata e importata, secondo Plinio non prima del II sec. a.C. e quindi molto tempo dopo l' ammissione e l'introduzione in città di rappresentazioni sceniche, gare atletiche e sfide mortali tra duellanti (*ludi* e *munera*), l'edificio teatrale fu subito una costruzione chiusa e autonoma che soltanto nel periodo di passaggio tra Repubblica e principato divenne da effimera a permanente, prima di legno, poi di pietra. La diffidenza o l'aperta ostilità della parte più conservatrice del Senato per il retaggio e le creazioni della civiltà greca investì anche i teatri, poiché in essi si intravvedevano strutture stabili che, destinate ad accogliere gran numero di spettatori, avrebbero potuto trasformarsi, in qualsiasi momento, in luoghi di assemblee a sfondo politico com'era divenuto usuale nei teatri dell'antico mondo ellenico; si paventava inoltre il pericolo che magistrati e condottieri si guadagnassero il favore e il voto delle folle offrendo a proprie spese spettacoli grandiosi allestiti in edifici monumentali ispirati al lusso esagerato – e pertanto corruttore – delle monarchie ellenistiche orientali. Tacito ricorda che, in antico, a Roma era fatto obbligo agli spettatori di assistere in piedi alle rappresentazioni teatrali e che tale obbligo fu ribadito per decreto dal Senato nel 154 a.C. (Tacito, *Ann.*, XIV, 20): e questo accadeva proprio nel II secolo a.C. quando Plauto e Terenzio, sull'esempio della commedia ellenistica di Menandro, avevano fatto nascere la commedia latina, un teatro "tutto umano" che, con ironia e scherno, poneva al centro l'uomo con i suoi pregi e i suoi difetti.

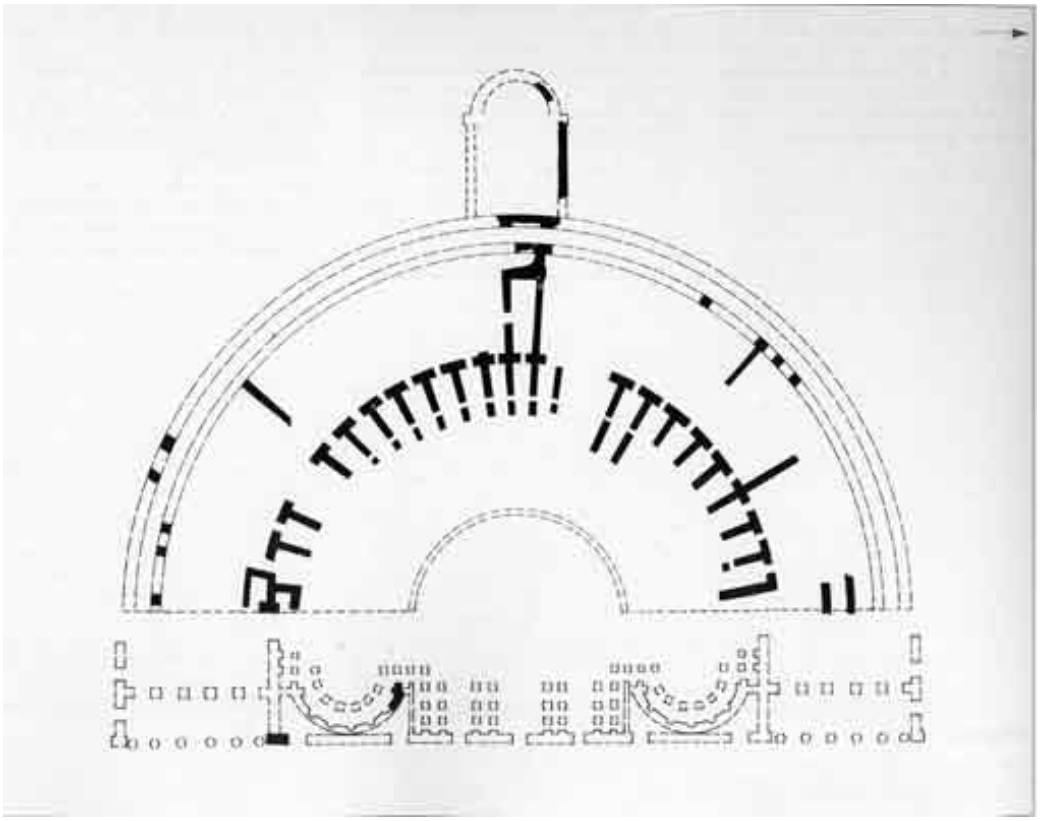
Per evitare i temuti e perniciosi effetti della "teatrocrazia", il Senato impose che gli apparati teatrali fossero lignei, provvisori e connessi a una qualche manifestazione religiosa, bandendo quelli in pietra dal suolo dell'Urbe.

Stando alle fonti il primo teatro ligneo fu costruito nel 179 a.C. dal censore M. Emilio Lepido, presso il tempio di Apollo, legato a giochi e spettacoli in onore del dio, all'apice della fioritura della commedia; e altre realizzazioni effimere si susseguirono nel secolo successivo, malgrado le resistenze dei sostenitori a oltranza dell'austero "costume degli avi". Accusando il pericolo che la stessa presenza materiale dell'edificio teatrale rappresentava per i *mores maiorum* (Livio, XLVIII, 67-70), il Senato fece distruggere poco dopo la sua costruzione il teatro di pietra ch'era stato offerto nel 154 a.C. dai censori C. Cassio Longino e M. Valerio Messala, vietando allo stesso tempo la costruzione di edifici teatrali lapidei entro un raggio di mille passi dalla città; ma il Senato riuscì a far rispettare le proprie decisioni soltanto sino ai tempi tormentati di fine Repubblica.

Intorno alla metà del I secolo a.C. però, contemporaneamente alla crisi istituzionale che avrebbe portato alla istituzione del Principato, la determinazione dei nuovi protagonisti della vita politica romana riuscì a imporsi sui divieti del Senato, pur ricorrendo a soluzioni che sembrava salvassero le apparenze. Fu Gneo Pompeo, al massimo della sua potenza dopo le vittorie riportate in Asia, a promuovere per primo, riuscendo ad aprire il cantiere nel 61 a.C., la costruzione di un gigantesco teatro in pietra nel Campo Marzio, adducendo la giustificazione, secondo Tertulliano, che sull'esempio dei santuari di Gabi, Tivoli e Palestrina, le gradinate del teatro dovevano intendersi quale immensa base di appoggio e imponente dispositivo di risalita all'edificio templare di Venere Vincitrice, fautrice divina delle sue vittorie, e alle ali del portico che affiancavano la sacra (Tertulliano, *De spect.*, X, 5): il punto più alto sarebbe stato il tetto del tempio che raggiungeva (a m. 45 dal suolo) la stessa quota dell'Arx capitolina. La cavea – *cavea*, il *kòilon* greco – era sostenuta da spessi setti murari in *opus caementicium* ad andamento radiale, interrotti da portici e ambulacri che correvano concentrici all'orchestra – *orchestra*, l'*orchéstra* greca – lungo il perimetro e sotto le gradinate; sottopassi voltati ad essi perpendicolari contenevano le scale che raggiungevano, fuoriuscendo a varie quote, le gradinate capaci di accogliere in totale più di diecimila spettatori. Dietro l'imponente corpo scenico – s*caena*, la *skenè* greca – Pompeo volle far erigere un immenso quadriplice portico circondato da ambienti di varia forma per accogliere il pubblico in attesa: dalla cavea, attraverso finestre aperte appositamente nel corpo scenico, si potevano intravvedere il portico e il giardino, le colonne, le statue, le piante e le fontane che li ornavano.

Ben poco resta di questo teatro che fu il più grande dell'antichità, se non qualche impronta nella forma degli isolati e nell'andamento delle strade fra Campo dei Fiori e Sant'Andrea della Valle, qualche rudere nelle cantine del palazzo Pio da Carpi e la sua pianta schematica incisa sulle lastre marmoree della *Forma Urbis* che, nel III secolo d.C., lo rappresenta dopo i rifacimenti e le trasformazioni di età augustea. La pianta severiana indica, tuttavia, chiaramente le sostruzioni radiali e i due ambulacri semicircolari: contrafforti ritmici che scandivano i fianchi della terrazza del tempio di Venere, a riprova delle capacità tecniche dei costruttori del tempo; resta però un enigma l'organizzazione della immensa scena, poiché quella con una coppia di emicicli e serie di colonne libere antistanti disegnata nella Forma Urbis severiana probabilmente non ricalca l'originale.

Possiamo ricostruire che l'orchestra era semicircolare e la cavea che l'abbracciava ne condivideva la forma; quest'ultima è suddivisa da anelli di precinzione in fasce concentriche – i *maeniana* – ciascuna delle quali comprende più gradinate ed è ripartita in settori trasversali – i *cunei* – individuati da strette scale di risalita sino al portico – la *crypta* o il *porticus in summa cavea* – che cinge l'ultima fascia della cavea e a cui si ancora l'immenso tendone in lino – il *velarium* – destinato a riparare dal sole gli spettatori (per amplificare la voce umana nelle sue varie intonazioni Vitruvio consiglia l'uso di vasi di bronzo posti a varie altezze sotto le gradinate) (Vitruvio, *De Arch*., V, 5,1).



Ricostruzione della pianta del teatro di Pompeo.

Il corpo scenico fisso, l'imponente edificio di chiusura, è articolato e complesso: si compone dapprima di un alto podio o pulpito – il *pulpitum* – di lunghezza pari al diametro dell'orchestra, sostenuto anteriormente da un basso muro o proscenio – il *proscaenium* – articolato in nicchie utili a smorzare gli echi e le fastidiose risonanze, quindi di un frontescena – la *scaenae frons* - la ricca facciata rivestita di colonne libere in più registri e interrotta da da tre o cinque porte – la *valva regia* e le *valvae hospitale*s – attraverso le quali entravano e uscivano gli attori. Il corpo scenico risvolta spoglio con due muraglie o ali – le *versurae* – lunghe quanto è largo il podio o con edifici a torre – i *parascaenia* – con più ambienti destinati al pubblico o agli attori. Congiungendosi e raggiungendo la medesima altezza, cavea e corpo scenico chiudono e sigillano il teatro entro una massa semicilindrica unitaria e compatta. Se gli accessi del pubblico alla cavea si snodano a più livelli entro la massa, quelli all'orchestra e ai posti di onore che la cingono da vicino sono molto spesso ma non sempre gallerie voltate con porte di uscita arcuate - gli *aditus maximi* – che sostituivano le antiche *pàrodoi* al di sotto o a fianco degli ultimi cunei o settori della cavea, addossati o prossimi alle ali sui quali posano palchi di onore – i *tribunalia*. Il tavolato del pulpito copriva una fossa per ospitare il sipario – l'*aulaeum*

– che, invece di scendere, saliva dal basso lungo appositi pali a cannocchiale, mentre al di sopra, ancorata a sbalzo alla sommità del corpo scenico, aleggiava una tettoia di legno per riparare gli attori ma anche per riflettere le loro voci dirigendole al pubblico. A piacere (e somme stanziate) dei committenti e costruttori, secondo la disponibilità e orografia del terreno, talvolta a ridosso del corpo scenico si sviluppavano aule, portici, giardini.

Primo vero teatro di Roma,assunto quale prototipo del teatro latino – quello di Pompeo sorse con un impianto interamente definito che per le sue dimensioni, per le elaborazioni originali dei suoi architetti e in virtù del suo portico potrebbe essere considerato addirittura il primo intervento a scala urbana realizzato nella capitale. In esso si unirono le caratteristiche dei teatri ellenistici con suggerimenti offerti dai teatri di terre italiche ed esso costituì il riferimento obbligato per tutti i teatri innalzati successivamente dai Romani. Secondo Pierre Gros gli architetti di Pompeo si sarebbero ispirati sia ai bouléuteria ellenistici di Mitilene e di Alabanda, sia al teatro italico di Teano. Per quanto riguarda l'eccezionale imponenza dell'edificio scenico bisogna ricordare che già in età ellenistica, essendo mutati i testi e i generi delle rappresentazioni rispetto al teatro del V secolo a.C., la scena aveva acquistato maggiore importanza e la struttura dell'edificio teatrale era divenuta effettivamente tripartita: la cavea suddivisa in zone e settori con file di gradinate più ornate e lussuose; un palcoscenico sopraelevato sull'orchestra in corrispondenza della maggiore importanza assunta dagli attori; un'orchestra intermedia più limitata per il coro talvolta ridotto a danzare e cantare durante gli intervalli delle rappresentazioni.

Le iniziative che seguirono quella del triumviro (che peraltro rimase deluso dalle insulse rappresentazioni inaugurali che non ripagarono né gli sforzi né i denari spesi) perseverarono tuttavia ancora per qualche tempo – forse per ragioni di prudenza politica – nella tradizione e nella prassi delle costruzioni lignee, pur trapiantate nell'ambito dello stupefacente e del clamoroso. Plinio descrive lo strabiliante teatro di legno fatto costruire da M. Emilio Scauro nel 58 a.C., capace di ottantamila spettatori, dotato di un frontescena rivestito di marmi, oro, argento e avorio, con trecento colonne e tremila statue di bronzo (Plinio, *Nat. Hist*., XXXIV, 36; XXXVI, 50, 114-115, 189) portate dall'Oriente ellenistico per rievocare insieme a quadri, tappeti e tappezzerie il fasto delle regge dei Tolomei e dei Seleucidi; le gradinate erano strutture lignee imponenti, proporzionate alla grandiosa scena e tecnicamente ardite; un velarium riparava gli spettatori dal sole mentre questi, se si presta fede a Lucrezio, venivano rinfrescati da perfusioni di profumi (Lucrezio, *De rerum nat.*, II, 415). E destinato a suscitare altrettanta meraviglia fu il congegno mobile artificioso fatto costruire da C. Scribonio Curione nel 52 a.C., formato da due teatri di legno le cui cavee, ruotando su se stesse mediante cunei sottostanti, potevano trasformarsi in un solo teatro circolare con orchestra al centro (Plinio, *Nat. Hist.*, XXXVI, 117).

Se con interessata magnificenza Pompeo aveva offerto ai cittadini dell'Urbe il primo teatro permanente, Vitruvio da scrupoloso didatta, insegnò agli architetti come disegnare in qualsiasi contesto la pianta che garantisse la miglior disposizione per la vista e l'ascolto, nonché

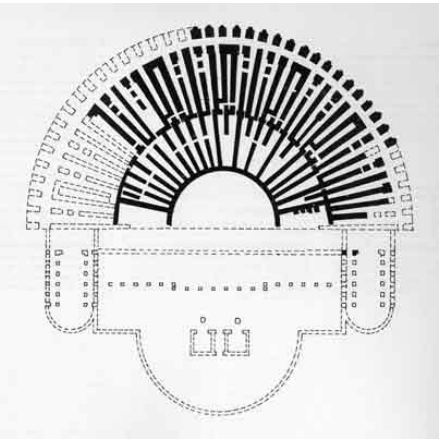
il raggiungimento della bellezza assicurato dall'uso della geometria generatrice di perfezione. Egli dedica all'argomento uno spazio consistente (Vitruvio, *De Arch.*, V, 5-7) – secondo soltanto a quello destinato ai templi – quando il teatro di Pompeo è terminato e quello di Marcello è in costruzione potendo pertanto sintetizzare le peculiarità del teatro latino distinguendolo da quello ellenico; la procedura grafico-geometrica da lui stesso elaborata consente di circoscrivere – a partire dalle dimensioni calcolate e con l'aiuto di quattro triangoli equilateri – il semicerchio dell'orchestra e quindi dell'arco inferiore della cavea, la lunghezza e la profondità del pulpito, di individuare i cunei di ripartizione della cavea, le linee di risalita entro la stessa, di delimitare le entrate laterali da aprire nelle versurae e nei parascaenia nonché i settori dei tribunalia, di collocare le porte del frontescena e in più, al di fuori della pianta, di ottenere la continuità dell'involucro della cavea unito al parallelepipedo comprendente l'intera macchina scenica. Inoltre, per rendere ancor più analogo l'impianto del teatro latino alle proporzioni che la Natura avrebbe impresso alle sue creazioni, il trattatista teorizza rapporti tra le parti dell'edificio fondati su di un modulo pari al raggio del cerchio teorico circoscritto all'intero edificio. Con Vitruvio o subito dopo Vitruvio il teatro romano è ormai nato con tutte le sue peculiarità.

2. Il Teatro di Marcello

Ottaviano, l'*optimus princeps*, non temeva i raduni dei suoi concittadini poiché contava che le riunioni pubbliche sarebbero state altrettante occasioni di lodi alla Pax da lui istaurata e alla sua persona e, di altra parte, egli stesso attribuiva alla istituzione teatrale un decisivo ruolo pedagogico e un insostituibile valore artistico e letterario. Durante il suo principato, nello stesso Campo Marzio investito dal fervore edilizio del console Agrippa, sorsero due nuovi teatri, nei pressi dei portici di Ottavia e di Metello. Il minore fu eretto da L. Cornelio Balbo il Giovane, tra 19 e 13 a.C., il maggiore, il Theàtrum ad aedem Apollinis, iniziato da Cesare ai piedi del Campidoglio, nei pressi del Foro Olitorio (Cassio Dione, XLII, 49, 2; Svetonio, *Caes.*, XLIV, 1), fu condotto a termine da Augusto stesso, che lo dedicò alla memoria del nipote Marcello (*Res gestae*, 21; Cassio Dione, LIII, 30, 6): nel 17 a.C. esso fu utilizzato per i giochi secolari pur se l'inaugurazione ufficiale avvenne fra il 13 e l'11 a.C. Del teatro di Balbo oggi sono visibili alcuni resti della cavea incorporati nel palazzo Mattei Paganica, dai quali si deduce che a ridosso del corpo scenico vi era un ampio portico quadrato di pilastri a cui fu aggiunta un'abside in epoca più tarda (il criptoportico sottostante, con volta semianulare a botte su archi gettati tra pilastri di mattoni, è noto con la denominazione di Crypta Balbi e fu adattato nel medioevo a magazzini in serie, le cosiddette 'botteghe oscure').

Ultimato all'inizio del principato di Augusto, il teatro di Marcello è contemporaneo al trattato di Vitruvio e contribuirà assai più di questo alla diffusione del modello destinato a diffondersi in tutto l'Impero. Del teatro di Pompeo quello di Marcello ripeteva impianto distributivo, forma e dimensioni, ospitando però, per l'assenza del grande tempio nel settore centrale della cavea, un maggior numero di spettatori. Per integrare a quel che rimane le parti mancanti e quindi ricostruire l'intera pianta giunge preziosa la Forma Urbis: si deducono un'orchestra e una cavea perfettamente semicircolari, un edificio scenico sobrio e lineare con frontescena ornato





Il teatro di Marcello.

da columnatio ma privo dell'alternanza di esedre a semiluna e quadrangolari tanto cara invece ai costruttori dei teatri successivi. Dietro al corpo scenico correva un portico parallelo, affiancato da due aule simmetriche absidate di passaggio e antistante un recinto completato da un'ampia esedra semicircolare con due edicole al centro, dedicate, verosimilmente, a Diana e alla Pietas, i cui templi erano stati sacrificati al teatro. L'ansa del Tevere quasi a ridosso delle spalle del teatro non offriva spazio sufficiente per la costruzione di un quadriportico per ambulationes simile a quelli dei teatri di Balbo e di Pompeo senza impedire d'altronde la creazione di un annesso. Se la scena resta ancora sepolta, l'imponente sostruzione della cavea e il suo involucro murario si sono parzialmente conservati grazie alla trasformazione del teatro in fortezza durante il Medioevo e quindi in basamento del palazzo cinquecentesco costruito da Baldassarre Peruzzi per la famiglia Savelli. Dai resti notevoli e dagli studi compiuti durante i restauri si è potuto comprendere che la cavea era sostenuta da volte inclinate o rampanti in calcestruzzo impostate su setti murari radiali a delimitazione dei cunei di entrata o a sostegno delle scale, parte di tufo in opus quadratum, parte di mattoni, fondati su di una spessa platéia in opus caementicium adagiata sulle teste di fitti pali. Un ambulacro interno mediano e due deambulatori esterni sovrapposti con l'aggiunta di un portico di coronamento servivano e cingevano la cavea ripartita in tre maeniana, i primi due di pietra, il terzo di legno.

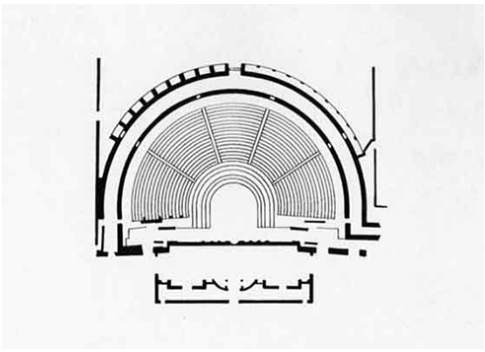
Dell'involucro murario si conserva buona parte del circuito corrispondente ai deambulatori esterni interamente costruiti di travertino, suddiviso orizzontalmente in due registri sovrapposti del 'Theatermotiv' con semicolonne incorporate di genere tuscanico e prive di basi l'inferiore, con semicolonne di genere ionico e complete di basi il superiore. Non è certo se vi fosse un terzo registro simile ai sottostanti: l'ipotesi più probabile contempla l'esistenza di un attico pieno scandito da lesene di genere corinzio, di cui la sopraelevazione cinquecentesca avrebbe potuto rispettare lo sviluppo restituendo in tal modo le proporzioni originarie dell'intero edificio. Se così fosse i tre registri esterni rispecchierebbero fedelmente la disposizione

interna dei maeniana e, con le arcate inquadrate da lesene e semicolonne trabeate di vario genere, avrebbero costituito per tutti i successivi teatri un ulteriore riferimento.

I deambulatori sovrapposti esterni sono voltati, formando con la loro disposizione e la loro inerzia resistente una riuscita alleanza tra il sistema distributivo dei percorsi e il congegno di controspinta alle sollecitazioni delle gradinate soprastanti: quello del piano terreno è voltato a botte con imposta continua all'interno della prima parete esterna e della prima parete interna, richiamando in quota l'ininterrotto andamento anulare; quello del primo piano, invece, è voltato a singole botti radiali orientate verso il centro dell'edificio con imposta su architravi trasversali, in una successione di onde contrarie all'andamento dell'anello, con il vantaggio di non esercitare spinte sull'involucro esterno poiché queste si equilibravano a vicenda e, per di più, di contrapporsi a quelle esercitate dalla cavea costituendo di fatto un sistema continuo di contrafforti.

Il 'Theatermotiv' dispiegato in più registri nella facciata (nel *Tabularium* e nella quarta terrazza di Palestrina il registro era uno soltanto) raggiunge in quest'opera la massima coerenza concessa dal connubio tra sistemi voltati e sistemi trabeati, per natura diversi: partendo la volta del deambulatorio a pian terreno da una quota corrispondente al termine dell'architrave esterno era inevitabile che il suo estradosso superasse sensibilmente l'altezza dell'intera trabeazione; fu necessario, perciò, ricorrere a una membratura architettonica coerente con il sistema colonnato e che segnalasse e offrisse un 'volto' al pieno corrispondente all'altezza del circuito della volta. L'introduzione di risalti con figura di piedistalli e di fasce continue con figura di parapetti nel registro soprastante fu la soluzione adottata che risolse felicemente il problema compositivo scaturito dal voler traslare ed esporre all'esterno il connubio dei sistemi voltati e trabeati sovrapposti in più registri: gli pseudo-piedistalli espressero la continuità necessaria delle membrature sovrapposte in verticale mentre gli pseudo-parapetti espressero quella altrettanto necessaria delle coperture voltate interne anulari. La coerenza espressiva fu sottolineata dalla decorazione: soprattutto dal fregio di genere dorico del primo registro con triglifi a cui corrispondono guttae o gocce pendenti da mutuli appena rilevati alternati a rosette entro losanghe, conservati in un frammento della pagina inferiore del *kymation* o cornice superiore servito da modello a Baldassarre Peruzzi in palazzo Massimo alle Colonne (1532) e reso celebre dalla tavola XIII delle Regole di Vignola (1562). Le maschere teatrali scolpite sulle chiavi degli archivolti del registro ionico superiore, ispirate a personaggi della commedia e della tragedia, connotano con eloquente retorica la destinazione principale dell'edificio alla quale si aggiunge quella commemorativa del giovane erede morto: a Roma, infatti, già in edifici provvisori, giochi e spettacoli teatrali venivano spesso allestiti in onore dei defunti. Ulteriori significati dell'edificio sono rivelati dalla sua ubicazione e dalla relazione ch'esso stabilisce con gli edifici vicini: il tempio di Apollo Sosiano a pochi metri di distanza, dedicato al dio di armonia e di pace come quelle promesse da Augusto, il porticus di Ottavia, sorella di Augusto e madre di Marcello, che fungeva da atrio al teatro, l'arco postumo dedicato all'erede designato Germanico e una statua di Ottaviano voluta da Livia. L'intera zona celebrava la gens Iulia e poteva dirsi quasi un centro di culto dinastico. Con l'impresa edilizia augustea il teatro divenne





Il teatro grande di Pompei.

un edificio essenziale negli assetti delle città romanizzate e il teatro di Marcello, in particolare, un modello per l'Impero.

3. Teatri nella penisola italica, prima e dopo il Teatro di Marcello

I primi due teatri di Roma erano stati preceduti all'incirca di un secolo da quelli costruiti nella Campania ellenizzata e per tal motivo vicinissimi alle forme del teatro ellenistico, un protrarsi della loro vita. In essi si distinguono almeno tre generi di configurazioni, le prime due influenzate dalle forme greche: l'una con cavea adagiata su di un pendio del tutto naturale (primo genere), l'altra con cavea sorretta da un terreno in parte naturale e in parte artificiale (secondo genere), un'altra ancora con cavea sorretta interamente da sostruzioni artificiali e quindi con avvolgimento murario fuoriuscente dal terreno (terzo genere).

Il cosiddetto 'Teatro Grande' di Pompei fu completato in due fasi. Nel corso della prima, databile intorno alla metà del II secolo a.C., come dimostra l'uso di opus incertum in tufo e calcare locali, la cavea fu adagiata sul declivio naturale di una collina (primo genere) terminando con analèmmata o mura di sostegno contraffortate internamente a fianco degli ingressi obliqui o pàrodoi scoperte che la separavano dalla scena. Alla fine degli anni 70 a.C. due ricchi cittadini finanziarono il rifacimento del teatro e le fonti ci conservano anche il nome del loro liberto che ne fu l'architetto: M. Artorius Primusi. La cavea venne riedificata più ampia in laterizio e marmo con pianta a forma di ferro di cavallo coprendo le pàrodoi e collegandosi direttamente alle versurae con due cunei e tribunalia aggiunti; fu anche sopraelevata (divenendo del secondo genere) sino a terminare con una cripta, portando la capacità complessiva a circa cinquemila spettatori. Il proscenio fu dotato di pali telescopici per abbassare con la loro caduta il sipario, mentre nel frontescena si aprirono porte e numerose nicchie inquadrate da colonne libere di marmo. All'esterno la parte emergente della cavea fu avvolta da un muro semicilindrico di laterizio contraffortato da pilastri e lesene. Dietro il corpo dell'edificio scenico fu creato un vasto quadriportico di una settantina di colonne di genere dorico di tufo rivestito di stucco secondo il costume ellenico. Il teatro nel santuario di Pietrabbondante fu costruito prima del tempio – quindi nei decenni che precedettero la fine del II secolo a.C. – e i suoi architetti, come i loro

colleghi pompeiani, dimostrarono di subire il fascino esercitato dal modello ellenistico. Cavea ed edificio scenico sono raccordati da un muro perimetrale di cinta in opera poligonale entro cui si aprono due arcate a ponte sugli aditus scoperti. La prima, semicircolare con brevi prolungamenti rettilinei (come le aggiunte di età ellenistica al teatro di Epidauro), si posa sul pendio naturale incrementato nella sua pendenza da un terrapieno aggiunto artificiale (secondo genere) ed è arricchita da ornamenti scultorei – zampe alate di grifi, atlanti inginocchiati – riservati a spalliere e sedili dei notabili; il secondo si presenta con proscenio ritmato da semicolonne e innalza il proprio frontescena in muratura dotato di cinque porte e di sistemi di ancoraggio per scene mobili, accogliendo in un lungo portico retrostante gli spettatori durante gli intervalli. Nulla resta visibile del teatro di Capua costruito nel II sec. a.C., ma ad esso si riferisce la prima preziosa testimonianza epigrafica di una cavea sostenuta da un *aggestus* o terrapieno artificiale cinto (terzo genere) da un qualche tratto di muraglia emergente ove si aprivano necessariamente alcuni fornici per un accesso dall'alto alla cavea o dal basso agli *aditus*.

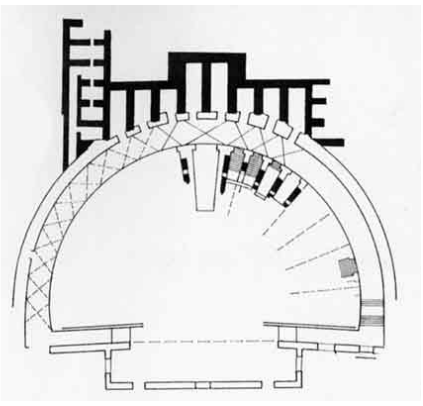
Circa nello stesso periodo, nel corso del II secolo a.C. nel santuario campano a terrazza di Teano fu eretta la prima cavea della penisola italica interamente retta da sostruzioni artificiali a camere voltate. L'edificio teanese (terzo genere) aveva pianta semicircolare con brevi prolungamenti rettilinei, aditus obliqui scoperti, corpo scenico di pianta rettangolare; ampliato e restaurato quattro secoli dopo fu dotato di ambulacri sottostanti la cavea e di frontescena animata da colonne marmoree su due registri spinti a eccezionale altezza. I costruttori campani avevano dunque rielaborato e ampliato i modelli coloniali ellenici sviluppando le intrinseche possibilità dell'opus caementicium fino a raggiungere una forma complessiva avvolgente, continua, chiusa in se stessa: si potrebbe davvero pensare che il complesso di Teano sia stato il precedente dei 'teatri-tempio' costruiti a Roma (come quello di Pompeo) anche se alcuni studiosi ne intravvedono i veri antecedenti in Caria.

Una volta compiuti, i teatri augustei di Balbo e di Marcello ispirarono la costruzione ex novo o la trasformazione di numerosi edifici teatrali in molte città: nella penisola italica si costruirono o si rinnovarono almeno una cinquantina di teatri ellenistici, con variazioni sensibili delle preesistenti strutture che non intaccarono, però, la concezione dell'organismo nel suo insieme.

Il teatro del 29 a.C. ad Aosta, si distingue per la chiusura di cavea, sostenuta da strutture artificiali (terzo genere), e di corpo scenico in un unico parallelepipedo dotato esternamente di triplice registro di arcate sopra gli arconi di ingresso nell'alta facciata in bugnato irrobustita da contrafforti, munito inoltre di copertura a capriate (accertata ma non più esistente) suggerita dal clima alpino ma di giovamento anche per l'acustica.

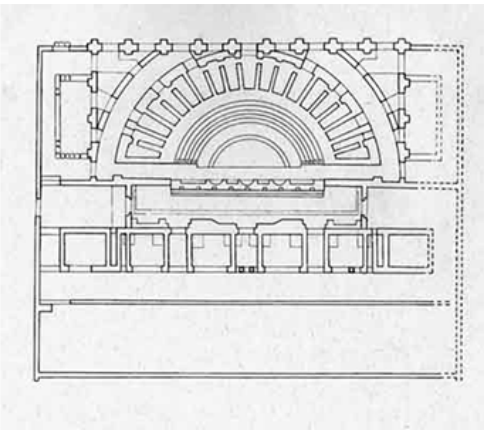
Il teatro di Ostia, tangente al decumano massimo, costruito da Agrippa, restaurato da Commodo e inaugurato da Settimio Severo, conserva qualche pilastro tufaceo del deambulatorio esterno (terzo genere), alcuni tratti del muraglione, anch'esso in tufo, del corpo scenico, nonché il proscenio a nicchie rettangolari e curvilinee alternate decorate di marmi. Oltre il muraglione si estende l'ampio cosiddetto 'Piazzale delle Corporazioni' di forma rettangolare, nel





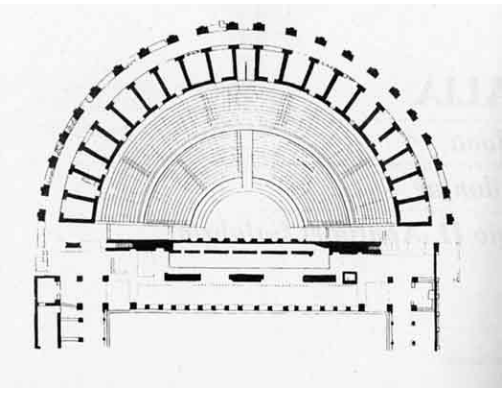
Il teatro di Teano.





Il teatro di Aosta.





Il teatro di Ostia.

centro del quale in età domizianea fu eretto un tempio prostilo su alto podio con due colonne in antis. Intorno al piazzale, considerato sin dall'inizio strettamente integrato al teatro, corre un triplice portico colonnato sotto il quale si aprivano sedi di corporazioni e di rappresentanze commerciali di tutto il mondo romano. Il portico è pavimentato con mosaici iscritti e figurati, vere e proprie insegne 'parlanti' degli uffici di intorno: vi erano sulla piazza negozianti di stoppa e di corde, conciapelli, barcaioli e marinai di bastimenti da trasporto, trafficanti di avorio e di belve da circo, misuratori di grano, di Roma, di Ostia, di Narbonne, di Cagliari, di Alessandria in Egitto, di Cartagine, di Sabratha e altre città; l'ufficio degli Illiri, ad esempio, è indicato dalla scritta con due delfini che si contendono una borsa e con due navi da trasporto di fronte a un faro 'telescopico' come quello del porto della città. I teatri di Benevento, di Ercolano e di Napoli, di Anzio, di Milano, di cui rimangono scarsi resti, costituiscono realizzazioni vicinissime al teatro di Marcello (terzo genere).

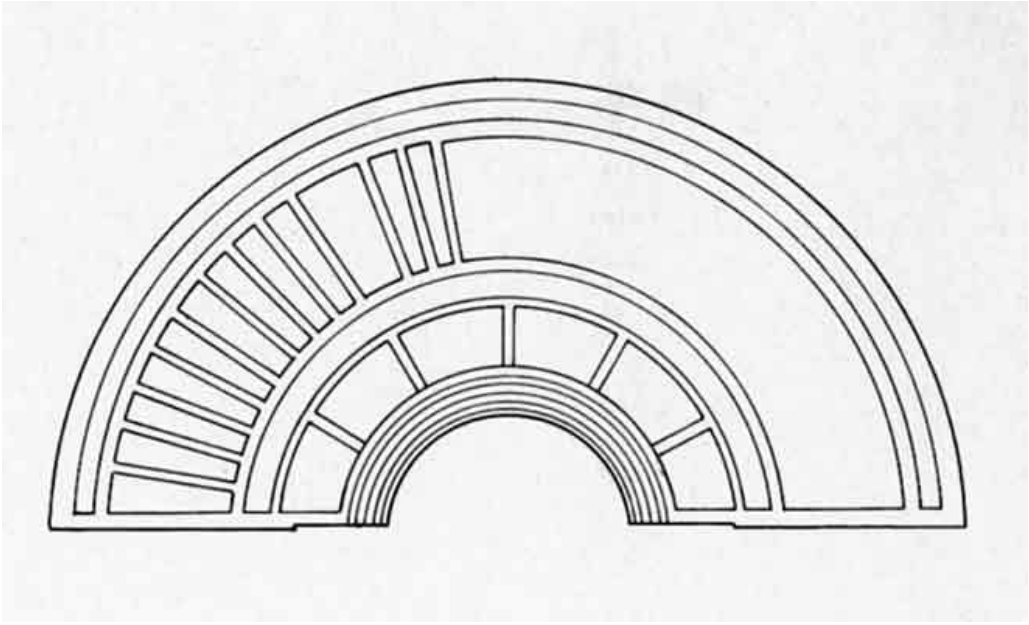
Molto più numerosa fu la famiglia dei teatri italici caratterizzati da soluzioni intermedie (secondo genere), con appoggi in parte pieni (naturali o artificiali) e in parte cavi (sempre artificiali): la cavea sorretta interamente da ambulacri anulari e da setti radiali voltati costituiva, infatti, la parte tecnicamente più impegnativa e finanziariamente più onerosa dell'edificio, perciò evitabile in assoluto qualora se ne fosse offerta l'occasione.

I teatri di Parma e di Trieste presentano cavee parzialmente addossate a colline; a Sessa Aurunca un muro di controspinta si oppone alla collina su cui posa l'ultimo maenianum mentre la parte rimanente della cavea è sostenuta da cunei radiali voltati; a Verona solo il centro della cavea poggia sulle pendici della collina di San Pietro, mentre i settori laterali si reggono su sostruzioni cave radiali. Generalmente, quando la cavea guadagna spazio entro le pendici o il versante di un colle o di un monte, una profonda trincea verticale separa la parte inoltrata dalla terra o dalla roccia messe a nudo per impedire infiltrazioni di acqua.

Anche a Brescia il grande teatro, capace di quindicimila spettatori, si trova ai piedi dell'antica acropoli sul colle Cidneo e la sua cavea di età augustea – ma forse ampliata in età successiva – si adagia sul versante circondata da muri di protezione a monte e percorsa da ambulacri sotterranei.

Il teatro di Alba Fucens, iniziato tra la fine del II e gli inizi del I secolo a.C., uno dei più antichi italici e dei più vicini al modello ellenistico, è preceduto da un'ampia terrazza sopraelevata che regge il corpo scenico e l'orchestra alla quale si accede mediante due ingressi: la sua cavea semicircolare è in parte incuneata entro le pendici del colle e in parte sostenuta dagli analémmata in opera poligonale e reticolata che affiancano le pàrodoi scoperte. L'edificio scenico era diviso in due parti: l'anteriore, ortodossa, composta da proscenio e pulpito, la posteriore costituita da un aggregato di cellule in muratura destinate a sostenere il frontescena montato occasionalmente con materiali deperibili, legnami o tele dipinte.

Fiesole il teatro costruito agli inizi dell'età augustea si distacca notevolmente dai due modelli romani: in parte si appoggia alla collina e in parte su sostruzioni artificiali che interessano an-



Ricostruzione della pianta del teatro di Parma.





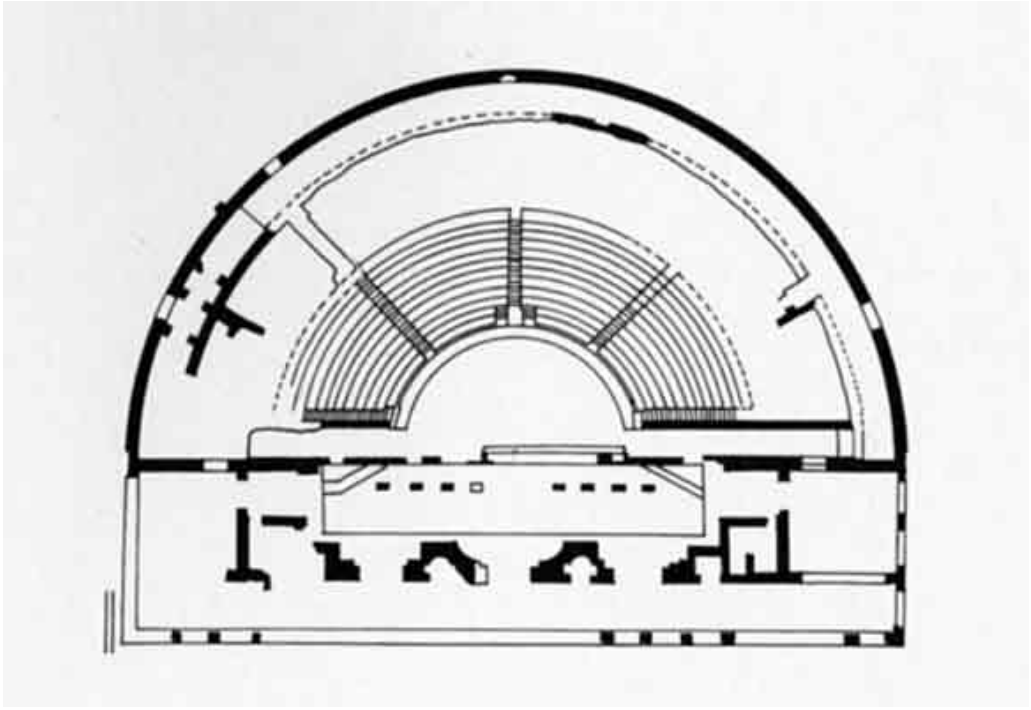
Il teatro di Verona.

che l'orchestra semicircolare e le versurae; il ricco proscenio era rivestito di marmo e possiede la fossa per il sipario e il frontescena è articolato in nicchia semicircolare per la porta regia e in nicchie rettangolari per le *hospitale*s.

Ad Amiterno il teatro di età augustea, in opera quadrata e reticolata, sorge al centro della città con cavea per metà adagiata su pendio e per metà su sostruzioni dinnanzi, a un'orchestra usata anche per giochi e a un corpo scenico animato da esedre rettangolari a fondo piatto; la



Il teatro di Trieste.



Pianta del teatro di Trieste.

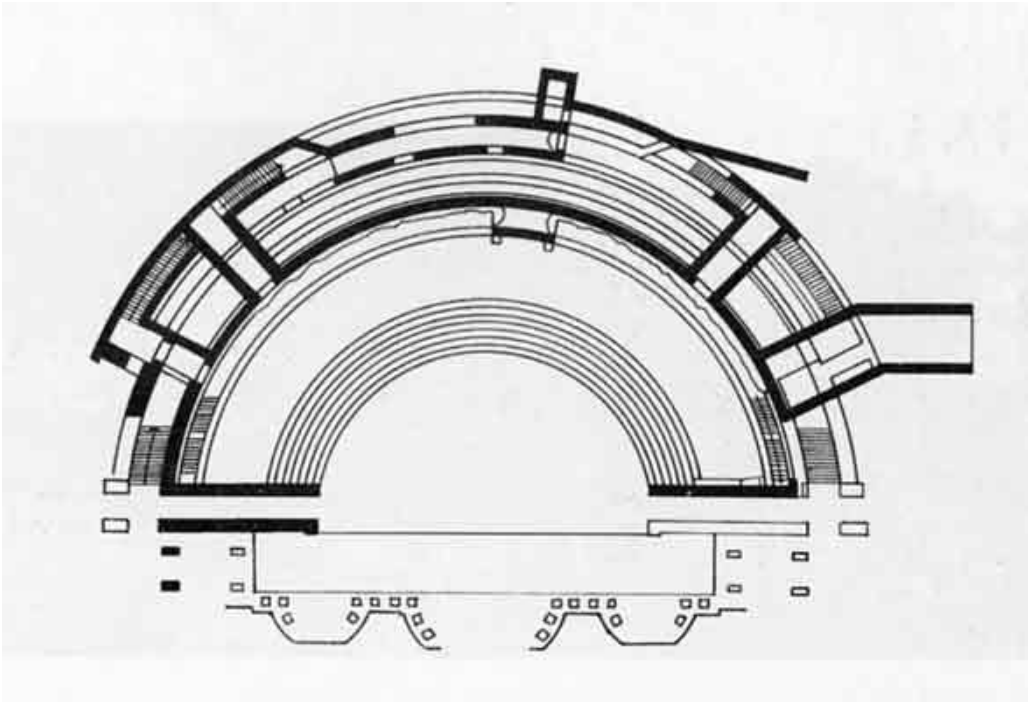
parte fuoriuscente della cavea (nel suo insieme capace di duemila spettatori) era servita da due ambulacri sovrapposti verosimilmente dotati di altrettante teorie di aperture.

Il teatro di Volterra fu costruito in *opus caementicium* rivestito di blocchetti lapidei alle pendici di un colle tra la fine del I secolo a.C. e i primi anni del I d.C.: l'orchestra semicircolare pavimentata da lastre di marmi colorati era abbracciata dalla cavea distesa sul pendio e chiusa





Il teatro di Brescia.



Pianta del teatro di Brescia.

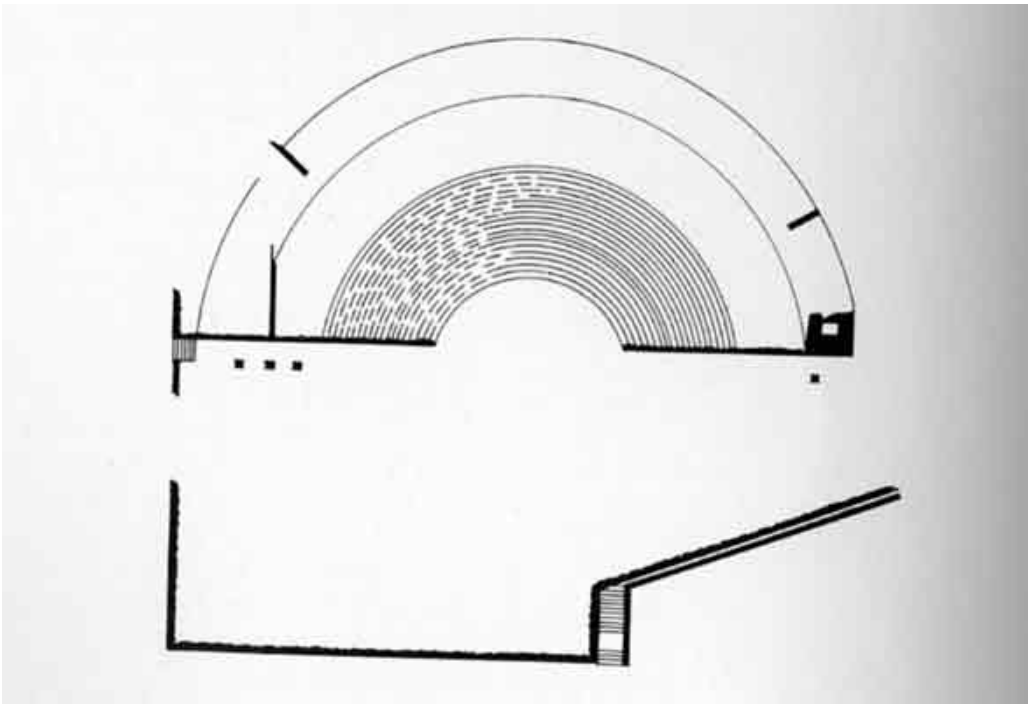
da un portico in summa cavea sostenuto da un deambulatorio curvilineo voltato dal fronte articolato in nicchie; il corpo scenico, il cui *pulpitum* era preceduto dalla fossa per il sipario, presentava un frontescena rientrante in un'ampia esedra centrale con porta regia inquadrata



Il teatro di Sessa Aurunca.

da colonne e timpano e in minori esedre laterali quali *hospitales*. I due registri della sontuosa columnatio di genere corinzio raggiungevano l'altezza della cavea presentando tra le membrature marmoree effigi di personaggi appartenenti alla dinastia regnante, mentre sul retro del corpo scenico si estendeva un portico di colonne anch'esso di genere corinzio, arricchito da due esedre ricavate entro le braccia laterali.

Risulta generalmente difficile ricostruire la configurazione dei frontiscena che nella penisola italica sono quasi del tutto scomparsi. Si credeva che la scena rettilinea, senza absidi e nicchie per contenere o inquadrare le porte – come nel teatro di Marcello – avesse prevalso per tutto il periodo del principato; ma studi recenti hanno dimostrato al contrario che a Verona e a Trieste, a Ercolano e a Gubbio, ad esempio, la regia e le *hospitales* si aprivano in rientranze a nicchia già in età augustea. L'animazione delle alte pareti, infatti, non era questione meramente ornamentale, ma le concavità e le convessità miglioravano alquanto la controventatura e l'acustica. La combinazione di più registri e generi di colonne libere, del resto, era ricerca condivisa in tutti gli apparati esposti al pubblico: nei fronti degli archi e dei ninfei, negli interni delle terme e delle biblioteche.



Pianta del teatro di Alba Fucens.

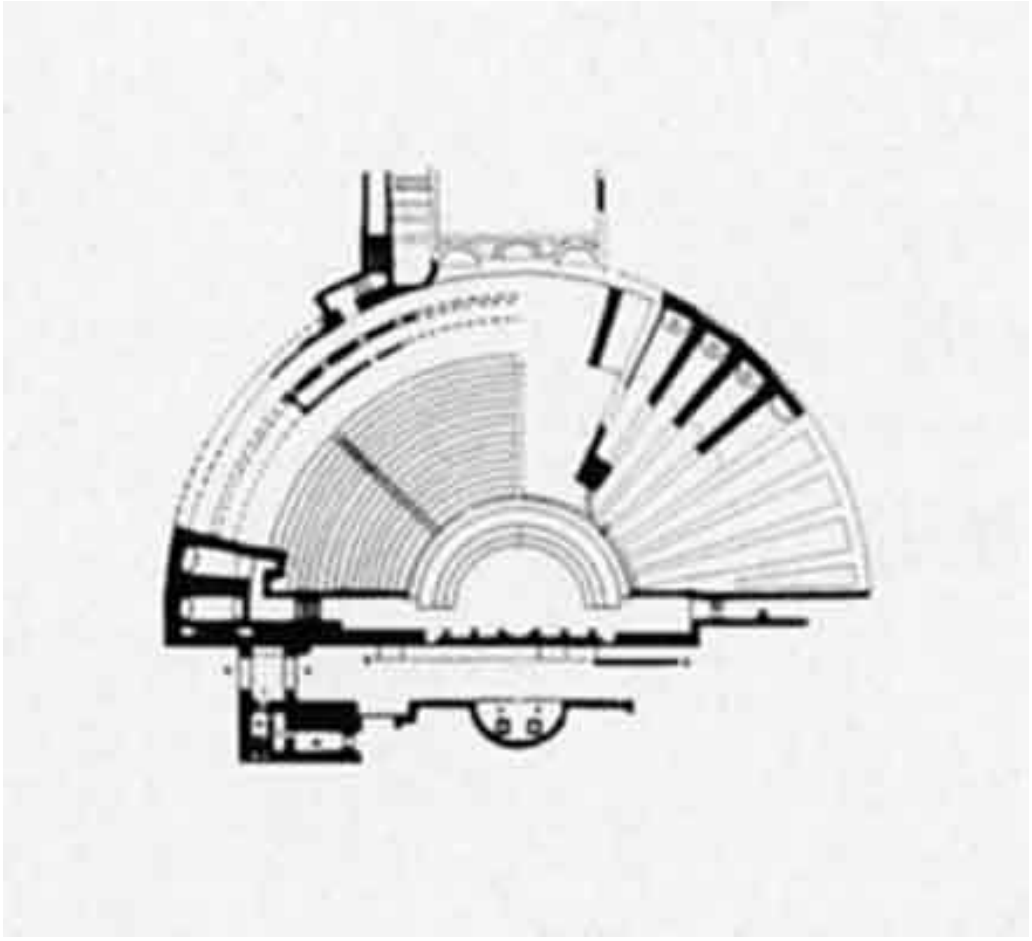


Il teatro di Amiterno.





Il teatro di Fiesole.



Pianta del teatro di Fiesole.

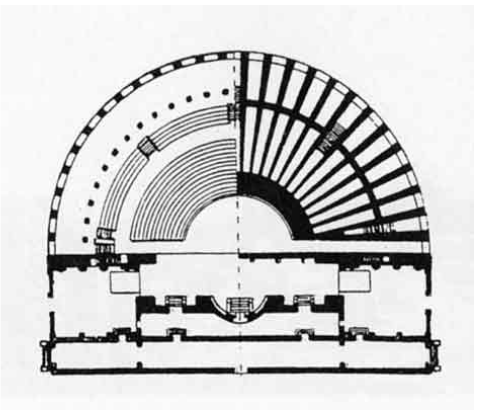


Il teatro di Volterra.

A Gubbio e a Ferento, nel contempo, su entrambi i lati del proscenio due basiliche destinate alle pause degli spettatori si aprivano con portici verso l'esterno ad animare ancor più il corpo scenico.

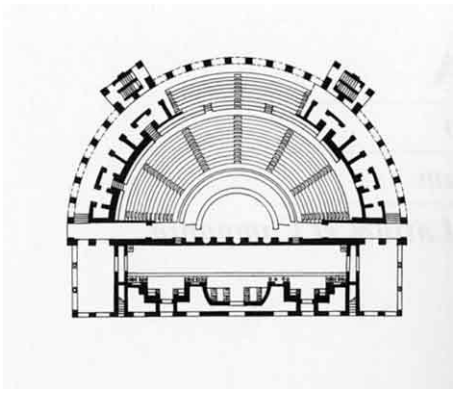
Il teatro greco costruito nel III secolo a.C. a Taormina fu ampliato e modificato in età augustea e traianea con aggiunte severiane rendendolo capace di ospitare quasi una decina di migliaia di spettatori: intorno all'orchestra semicircolare la cavea concentrica risalì con nuovi numerosi maeniana il pendio roccioso su cui in origine totalmente giaceva, terminando con la *crypta* in *opus caementicium* e *quadratum* divisa in due ambulacri da un muro di divisione intermedio: l'ambulacro esterno fu traforato da arcate aperte all'esterno impostate su pilastri fondati nella roccia e coperto da volta a botte anulare continua, quello interno fu chiuso da un muro articolato da nicchie frequenti ma con pochi passaggi verso la cavea (in relazione con le scale di risalita) e coperto da piccole volte in serie a crociera. L'edificio scenico, di lunghezza inferiore al diametro della cavea, elevato dinnanzi al mare che concludeva la visione all'orizzonte, fu composto da un pulpito trapezoidale serrato tra due *basilicae-parascaenia* e dominato da un frontescena a due registri e da tre porte affondate in altrettante esedre, ornate da colonne di genere corinzio di granito e di marmo africano e cipollino.





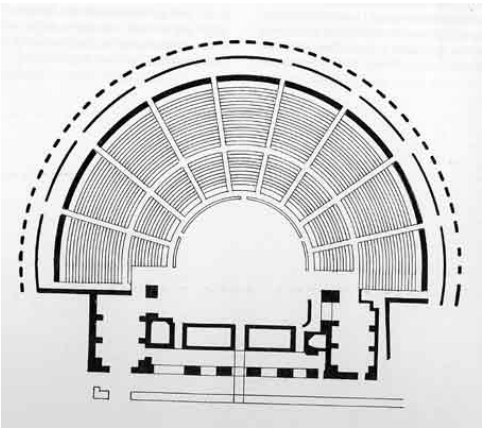
Il teatro di Gubbio.





Il teatro di Ferento.





Il teatro di Taormina.



Il teatro di Ronda la Vieja.

4. Teatri nelle province occidentali e settentrionali

La diffusione dell'edificio teatrale romano latino in Occidente, che iniziò tra la fine del I sec. a.C. e gli inizi del I d.C., rispose alla volontà o all'opportunità di dichiarare adesione alla vita e ai costumi sociali della città dominatrice; ma si accompagnò anche al desiderio delle province di organizzare anch'esse gli spettacoli che andavano allora sempre più affermandosi, privi di testo letterario – comico o tragico – e fondati su musica e mimo, adatti ai moltissimi che, fatta eccezione per gli abitanti ellenofoni delle antiche colonie greche affacciate sul Mediterraneo, non conoscevano il latino e tanto meno il greco. Anche per questi complessi occidentali può valere la distinzione tra due tipi o generi: con cavea posata su declivio naturale o terrapieno di riporto, con cavea sostenuta da sostruzioni murarie voltate o, infine – ibrido tra le due soluzioni – con cavea per metà sostenuta da appoggio pieno naturale o artificiale e per metà da strutture cave.

Il teatro di Ronda la Vieja in Spagna, databile intorno agli anni '50 del I secolo a.C. e quindi precedente all'età imperiale, è composto da cavea ricavata interamente entro un'altura naturale (primo genere) e orchestra esattamente semicircolari, alle quali si accedeva mediante *pàrodoi* scoperte tangenti al proscenio articolato in nicchie, da corpo scenico suddiviso da corridoi corrispondenti alle porte del frontescena, attiguo a un esteso *postscaenium* per funzioni assimilabile a un portico.



Il teatro di Mérida.

Tra i più capienti teatri iberici (capace di accogliere più di cinquemila spettatori), terminato nel 16 a.C. durante il terzo consolato di Menenio Agrippa, il teatro di Mérida è in parte adagiato su terrapieno in parte fuoriuscente chiuso da muro pieno (secondo genere). All'orchestra pavimentata di marmo e alla cavea tripartita perfettamente semicircolari si accedeva mediante numerose porte ricavate nell'involucro esterno, alcune corrispondenti a gallerie voltate radiali che conducevano a una galleria interna con opportune uscite ad uso dell'*ima* e della *media cavea*, altre corrispondenti a scale che risalivano alle uscite per la *summa cavea* cinta da un portico cieco anulare. Il corpo scenico, imponente, si componeva di un proscenio a nicchie di sezione alternata, di un pulpito profondo, di un frontescena articolato in tre esedre con le rispettive porte sceniche e ornato da due registri di colonne marmoree di genere corinzio con statue nel mezzo; concludeva felicemente il tutto un portico triplice retrostante a due navate intorno a un ampio giardino e dotato di un'esedra destinata al culto imperiale. I promotori e i costruttori di questo teatro ispanico furono gli unici a seguire appieno l'esempio della capitale – dei teatri di Pompeo e dei Balbi e, a suo modo, del teatro di Marcello – nell'offrire agli spettatori portici anche con spazi di servizio e giardini di diletto, arricchendo la serie dei luoghi pubblici della città, senza dimenticare l'omaggio ai reggitori del mondo e dell'Impero.




Il teatro di Orange.

La Gallia meridionale offre una serie considerevole di costruzioni omogenee fra loro che si distinguono e si accomunano non solo per l'entità della capienza ma anche, e soprattutto, per la cura e l'enfasi riservate ai frontiscena. Il teatro di Orange, costruito in età augustea, si presenta in ottimo stato di conservazione: la cavea si adagia su di una collina rocciosa (primo genere) dalle cui acque sotterranee la separa una intercapedine contenente le scale di accesso alle gradinate più alte. È quindi nascosto l'involucro curvilineo esterno ma si impone in tutta la sua altezza, privo della columnatio marmorea di tre registri sovrapposti che lo rivestiva ma ancora coronato da un attico potente, il fronte, volto alla cavea del muro del corpo scenico, articolato nella massima rientranza corrispondente alla porta regia, sopra la quale, balzando alla luce dal profondo di una nicchia centinata, appariva una statua loricata di Augusto. Chiuso tra due basiliche porticate aperte al pubblico, l'edificio scenico dominava con il proprio *postscaenium*, uno stretto e lungo quadriportico retrostante, adiacente al foro, creato per accogliere gli spettatori durante gli intervalli ma anche per rinforzare-affiancare l'alto edificio a cui apparteneva.

A Lione il teatro, allineato al cardo massimo con il suo corpo scenico, fu costruito tra 17 e 15 a.C. ma successivamente ampliato raddoppiando l'iniziale capacità (la quale giunse a undicimila spettatori). La cavea semicircolare si adagia interamente su di una collina naturale il cui lavoro di sostegno, però, venne aiutato da murature e volte sia radiali che concentriche (secondo genere). Nella forma conclusiva due muri pieni, con le vie piane di recinzione antistanti raggiungibili mediante gallerie interne, radiali e semicircolari voltate, separano i tre *maeniana* in cui era suddivisa la cavea, l'ultimo dei quali – il terzo – è coronato dalla *crypta* alla quale si accedeva mediante porte sul muro esterno raggiungibili risalendo la collina. Sull'orchestra semicircolare, cinta da una balaustra di marmo cipollino e servita da aditus prima aperti e poi voltati, anticipati da meccanismi per la manovra del sipario e dal proscenio si affacciavano il pulpito e il ricchissimo frontescena composto da tre registri di colonne marmoree di vario colore e da tre protiri a due registri con statue e timpani curvilinei e triangolari in corrispondenza delle porte. Privo di peristilio retrostante, il corpo scenico terminava con un portico addossato,




Il teatro di Lione.




Il teatro di Arles.

valido aiuto all'ancoraggio della copertura lignea che si protendeva sul pulpito a riparare gli attori e a rinforzarne le voci.

Il teatro di Arles, con asse parallelo al decumano massimo, anch'esso, costruito in età augustea tra la fine del I secolo a.C. e gli inizi del I d.C., è simile per dimensioni e configurazione a quello di Orange (primo genere). La cavea semicircolare, suddivisa in tre *maeniana* e coronata dalla *crypta*, è ricavata direttamente nella roccia: il proscenio possiede un altare e il frontescena si articola in un solo nicchione in corrispondenza della porta regia mentre due vani cingono il corpo scenico, uno dei quali è il pianoterra della cosidetta 'Tour Rolandi', baluardo appartenente alla cinta difensiva.

A Vaison la Romaine il teatro si adagia con la sua cavea semicircolare in un seno naturale alle pendici della collina su cui sorge la città (primo genere). Ai gradoni dei quattro cunei, ininterrotti o privi di suddivisioni in maeniana, si accedeva scendendo dall'alto una volta raggiunto il loggiato di coronamento dell'intero emiciclo mediante una sottostante galleria di servizio e una scala a due rampe; gli *aditus* scoperti introducevano all'orchestra perfettamente tangenti al corpo scenico compreso tra due sale e chiuso da un frontescena ricco di colonne sovrappo-




Il teatro di Vaison la Romaine.




Il teatro di Augst.

ste in tre registri e di statue, articolato in una profonda esedra centrale – per la porta regia – e in due nicchie rettangolari – per le *hospitales* –; al frontescena faceva riscontro un retro eccezionalmente elaborato, articolato in absidi semicircolari inquadrate da pilastri scanalati.

Nonostante la felice realizzazione iberica di Mérida, la massima integrazione di complesso teatrale e città si realizzò, tuttavia, nella germanica Augst ove il foro costituì addirittura l'ultimo retroscena. La cavea del teatro, risalente al tempo di Augusto o di Tiberio ma due volte ricostruito sino alla forma definitiva raggiunta nel 120-150 d.C., si adagiava sulla collina-acropoli della città rinforzata da opere di sostegno e controspinta delle terre (secondo genere) tra cui due mura di calcare e arenaria, affondate ed accompagnate da contrafforti semicilindrici cavi. La forma a ferro di cavallo dell'orchestra cinta da un corridoio tra due muri pieni, di blocchi di calcare e di arenaria alternati, di ascendenza greco-ellenistica, si trasmetteva all'intera cavea (capace di settemila spettatori), raggiungibile risalendo le scale dei settori o scendendo per le stesse a partire dalla *crypta* di recinzione e coronamento, a cui si giungeva mediante scale interne. L'edificio scenico era un corpo parallelepipedo regolare allungato e stretto con brevi ali ai lati del pulpito; ma nel sito centrale, spettante di diritto alla porta regia, vi era un'alta apertura a battenti mobili che abbracciava il foro e il tempio visibili in lontananza consentendo al pubblico seduto nella cavea di assistere alle cerimonie sacre, ribabendo, se mai ve ne

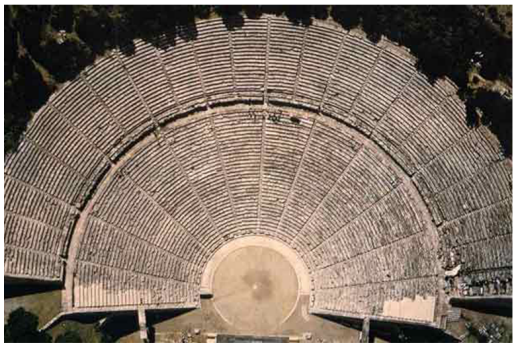
fosse stato bisogno, la stretta connessione tra sacro e profano che presiedette alle origini dell'istituzione teatrale. Nel tempo intermedio della sua storia il teatro di Augst si trasformò in un edificio adatto a spettacoli diversi da quelli centrati su di un testo letterario o canovaccio recitato, assumendo l'assetto di un doppio teatro intorno a un'arena che sostituiva l'orchestra, partecipando a una tendenza che coinvolse particolarmente le regioni nord-occidentali dell'Impero. Accanto ai teatri ispanici e gallici meridionali fedeli al modello romano-augusteo, in Aquitania, nella stessa Lugdunense e nella Belgica, nelle due Germanie e in Britannia tra I e II secolo d.C. apparve infatti anche un nuovo tipo di edifici che, simili ma non uguali ai teatri, si adattavano con facilità tanto alle esigenze di rappresentazione di pezzi teatrali quanto allo svolgimento di altri spettacoli decisamente più movimentati. Storici e archeologi li hanno considerati in modi diversi, non sempre di accordo sulla connessione degli spettacoli con altri eventi, interpretandoli sia come luoghi di culto extraurbani sia come edifici assembleari dipendenti o indipendenti da un mercato fuori mura. Tra incertezze, varianti e reciproche contaminazioni, alcune caratteristiche, tuttavia, si lasciano in essi ben individuare: la cavea è generalmente più ampia di un semicerchio, semiellittica o poligonale, talvolta con prolungamenti curvilinei o rettilinei tali da abbracciare quasi l'intera orchestra; gli *aditus*, scoperti o coperti, avvengono parallelamente alla linea di separazione tra orchestra ed edificio scenico; *columnatio* ed esedre scompaiono lasciando del tutto spoglia la parete scenica di chiusura. Le cause concorrenti al successo e alla diffusione di tali impianti non sono ancora chiare, anche se è certo il tempo del loro tramonto e della loro definitiva scomparsa coincidente con i due o tre decenni compresi tra la fine del II e del III secolo d.C.: forse in rapporto con il pieno successo dei *ludi gladiatores*, forse a causa di un progressivo e definitivo discredito che calò su qualsiasi rappresentazione teatrale (aulica o popolare).

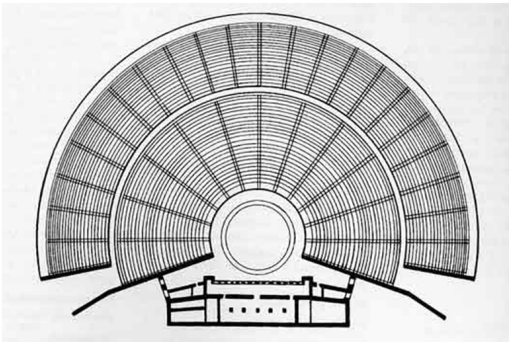
5. Teatri in Grecia, in Asia Minore e nel Vicino Oriente

Nelle terre degli Elleni e in quelle ove si era diffusa la loro cultura gli edifici teatrali esistenti andarono incontro a diversi destini: alcuni, se restaurati, rimasero pressoché intatti a eccezione di qualche aggiunta insignificante; altri furono parzialmente o radicalmente trasformati in seguito all'estensione delle cavee, all'arricchimento delle nude *skenài* e all'ampliamento di queste ultime a scapito dell'orchestra. Sia gli uni che gli altri rimasero, comunque, sempre adagiati su pendii naturali (rientrando, perciò, a pieno titolo sempre nel primo genere).

Tra i due estremi il teatro di Epidauro, continuando la propria attività per gli interi due primi secoli dell'Impero, non subì modifiche di sorta; il teatro di Corinto, invece, rimasto a lungo abbandonato dopo la conquista, fu parzialmente ricostruito nei primi anni dell'età imperiale, finendo con l'assumere, dopo gli interventi ordinati da Adriano nel II sec. d.C., un carattere propriamente romano: alla cavea e orchestra semicircolari si accompagnò proscenio articolato in nicchie rettangolari e semicircolari alternate, pulpito sopraelevato, edificio scenico articolato in tre esedre, per accogliere la porta regia e le *hospitales*, arricchito nel frontescena da una columnatio di quasi un centinaio di colonne in tre registri sovrapposti, articolato in ampie esedre anche nella facciata posteriore prospiciente un quadriportico chiuso, stretto e allungato.

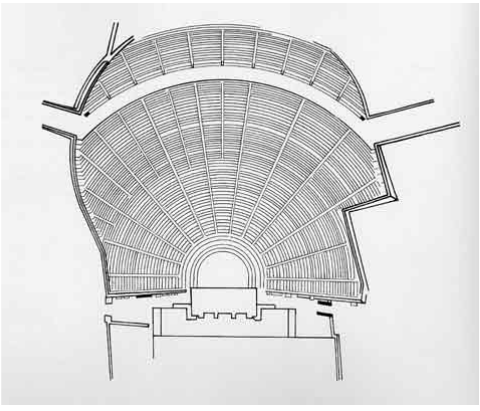






Il teatro di Epidauro.





Il teatro di Dioniso, Atene.

In situazione intermedia, il teatro di Dioniso, a ridosso dell'acropoli ateniese, fu modificato due volte a metà del I e all'inizio del II secolo d.C.: con conseguenti ampliamento della cavea e copertura delle *pàrodoi*, apprestamento di *paraskènia*, creazione di una *columnatio* a ornamento di un frontescena rettilineo. Altri due celebri teatri furono oggetto di ancor maggiori trasformazioni: quello di Sparta (di cui oggi resta ben poco) fu dotato in età augustea di una cavea ampliata e rivestita di marmo, nonché di un nuovo più esteso pulpito che coprì le entrate; quello di Argo fu arricchito durante il principato di Adriano da un largo pulpito allungato che





Il teatro di Dione.

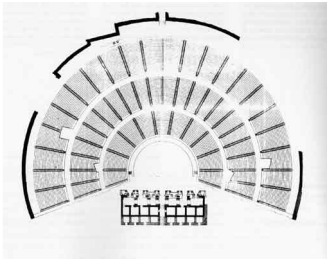




Il teatro di Filippi.







Il teatro di Efeso.

secò l'orchestra e invase le *pàrodoi* con due nuovi ambienti laterali, mentre un frontescena rettilineo si ornava di due registri di colonne di genere corinzio a fianco delle porte.

La patria del teatro, tuttavia, non fu interessata solo da riadattamenti o restauri ma anche da nuove costruzioni o da radicali rimaneggiamenti di età augustea e imperiale come accadde in Macedonia, rispettivamente a Dione e a Filippi: tanto nell'uno che nell'altro complesso la cavea (nella prima a forma di ferro di cavallo) si adagia a un terrapieno artificiale, le *pàrodoi* sono coperte a volta sfociando nell'orchestra con aperture arcuate, mentre il frontescena è

rettilineo compreso entro due sale laterali e aperto in ben cinque porte accompagnate da colonne libere. In base a quel che i resti consentono di vedere è possibile affermare che il teatro di Filippi, mediante sostituzione delle prime gradinate con un alto pulpito curvilineo intorno all'orchestra, fu adattato anche allo svolgimento di ludi gladiatori, accogliendo un destino che lo unì ad altri nella penisola e nel continente (e, quasi paradossalmente, a quelli delle Gallie).

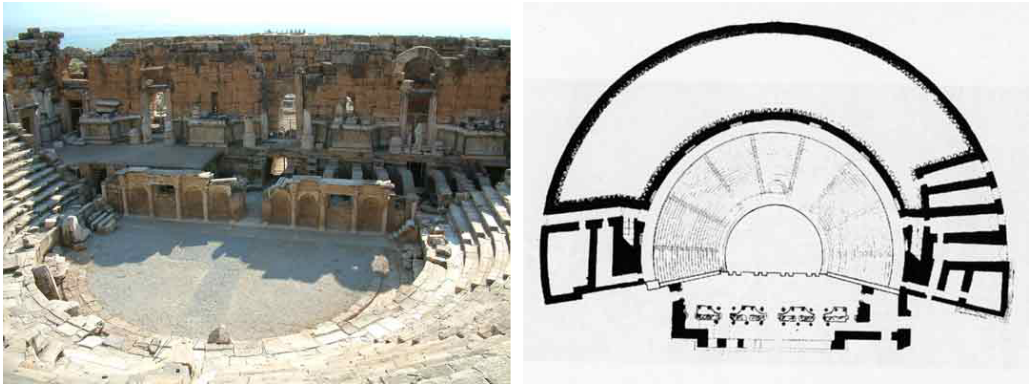
In Asia Minore, dalla fine del IV secolo a.C., dopo la conquista di Alessandro Magno, erano sorti molti teatri per lo più nelle regioni costiere o ad esse limitrofe e non solo nelle città più facoltose – innanzitutto Efeso – o in quelle di più antica fondazione ellenica, ma anche in quelle minori o più recenti. In tutte, comunque, si erano conservate o riprese caratteristiche antiche: cavee adagiate su pendii naturali e di pianta superiore al semicerchio, talora sino a raggiungere la forma a ferro di cavallo, orchestre quasi circolari, *pàrodoi* scoperte e tanto inclinate da smussare gli angoli dei corpi scenici costringendo i pulpiti ad assumere piante trapezoidali.

Del tutto romano fu, invece, il teatro di Aspendos che costituisce un'eccezione imposta da una precisa volontà. Intorno alla metà del II sec. d.C., infatti, l'architetto Zenone, incaricato della costruzione, dovette seguire alla lettera le disposizioni testamentarie del donatore, un cittadino di Roma. Il complesso è composto – come quello di Orange – da una cavea semicircolare scavata entro le pendici di un monte (primo genere), chiusa in sommità da un portico voltato con arcate aperte sia verso l'interno che verso l'esterno; ed esattamente tangenti all'orchestra, anch'essa a semicerchio, giungono gli *aditus* rettilinei coperti dai settori di testata con tribune dietro ai quali si innalzano, imponenti, i due diedri murari di collegamento tra cavea e corpo scenico. Il frontescena, maestoso e severo, non possiede *columnatio* né si articola in nicchie o esedre estendendosi perfettamente rettilineo – caratteristica dei teatri dell'Asia Minore – a ospitare cinque porte e una profusione di finestre su due piani comprese entro edicole formate da colonnine pensili e timpani triangolari e curvilinei alternati. Ai lati del pulpito i *paraskénia* sono seguiti da adiacenti torri scalari ricavate nel *postscaenium*, la cui massa delimita i fianchi di un'allungata e larga intercapedine che, a mezzo delle fitte feritoie di cui è dotata la sua parete esterna, filtrava e smorzava la luce passante tra le finestre edicolate del frontescena.

Più articolato e opulento (parzialmente ricostruito per anastilosi) è il frontescena del teatro di Hierapolis, risalente all'epoca di Traiano ma restaurato e dotato di nuovi ornamenti al tempo di Settimio Severo. L'alto proscenio è scandito da colonne con fusti tortili e capitelli di genere composito a fianco di porte e nicchie curvilinee voltate a catino in forma di valva di conchiglia. Il frontescena presenta tre registri sovrapposti a partire da un alto podio incavato in corrispondenza delle cinque porte e ornato da un bassorilievo continuo ispirato a imprese di Artemide e di Apollo; sulle trabeazioni delle edicole, che in ciascun registro riempivano gli intercolumni, vi erano timpani triangolari e curvilinei alternati sia lungo le orizzontali – ovvero all'interno di uno stesso registro – che lungo le verticali – ovvero passando da un registro all'altro – comunicando in tal modo l'impressione di un incalzante movimento ancor più esaltata dalla ricchezza dell'ornato contrapposto alla severità di Aspendos. Non sorprende che l'opera, complessa e



Il teatro di Aspendos.



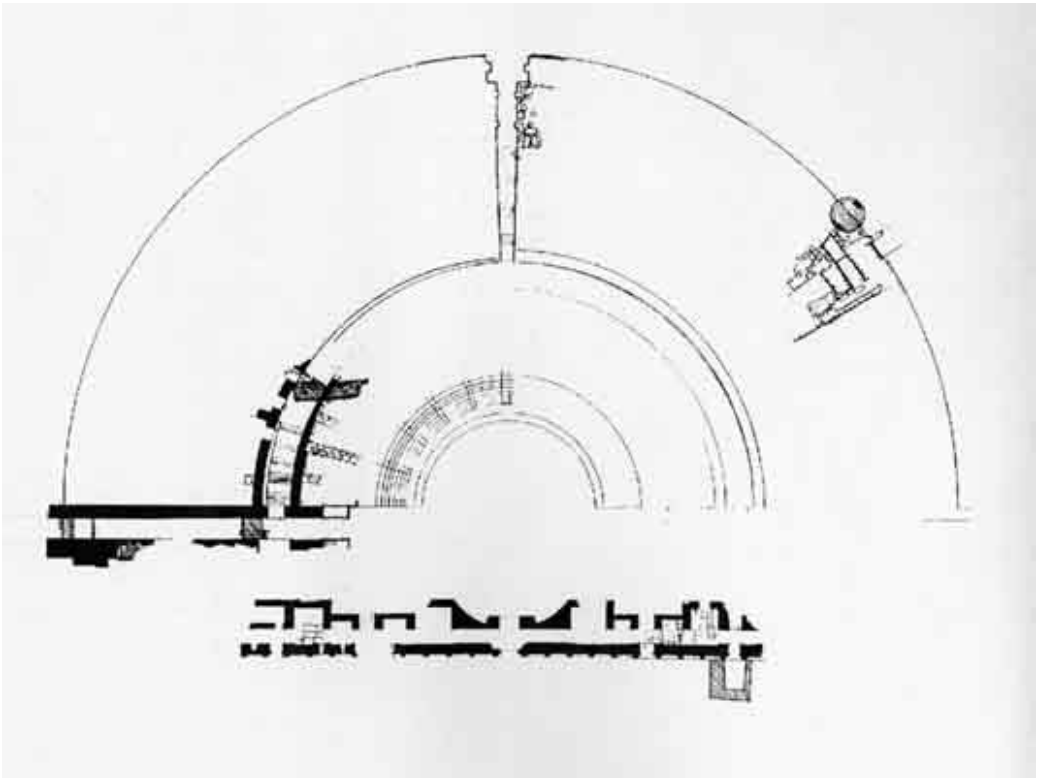
Il teatro di Hierapolis.



Il teatro di Bosra.

ridondante com'era, sia rimasta incompiuta nonostante il sostegno finanziario dei cittadini più ricchi e, in particolare, della corporazione dei tintori di porpora.

Nel Vicino Oriente il teatro di Bosra, risalente agli inizi del III secolo d.C. e assai ben conservato, artificialmente sostruito (unica eccezione in terre greche o ellenistiche), si innalza con muro semicilindrico in blocchi di basalto e ritmato da numerose aperture che cinge e sostiene l'ampia e dilatata cavea suddivisa in tre maeniana dalle larghe precinzioni, dai numerosi settori e relativi accessi fuoriuscenti dalle gallerie e dalle scale interne sino all'ultimo coronamento della *crypta* colonnata. Con estensione pari al diametro dell'orchestra sommato alla



Il teatro di Apamea.

larghezza del primo maenianum, si eleva il corpo scenico con murature spinte alla medesima quota della galleria in summa cavea alla quale si unisce mediante lunghi muri di rinfianco e chiusura di tribune e gallerie – *analèmmata* e *paraskènia* – formando un unico corpo mistilineo. Dietro il pulpito, di moderata altezza, il frontescena si articola in tre nicchie a segmento di cerchio, la centrale lunga e tesa più del doppio delle laterali, dietro alle quali si sviluppa un vano di servizio lungo e stretto. Nei legami tra le due parti, nel pulpito ribassato e nell'esedra della regia dilatata riappaiono sorprendentemente caratteristiche occidentali (o meglio italico-romane) che l'Asia Minore aveva fino ad allora contraddetto o rifiutato.

Il teatro di Apamea sull'Oronte, in stato di mediocre conservazione, si adagia in gran parte su di una collina dinnanzi all'acropoli: la sua cavea semicircolare scavata nella roccia, con il maggior diametro riscontrabile nel Vicino Oriente e tra i maggiori nell'intero mondo romano (pari quasi a m. 150), si saldava al corpo scenico mediante corpi parallelepipedi contenenti le scale di discesa all'orchestra e di accesso a una galleria voltata intermedia di smistamento alla quale sembra facesse riscontro la *crypta* porticata in sommità. Vicine alla tradizione italica e occidentale furono ad Apamea come a Bosra tanto la modesta altezza del pulpito quanto la dilatata nicchia della porta regia.




Il teatro di Leptis.

6. Teatri delle province africane

Il primo teatro costruito in terra africana durante la dominazione romana, a Cesarea in Mauretania, circa nell'ultimo quarto del I sec. a.C., non fu iniziativa né di un imperatore né di funzionari del governo centrale bensì di un giovane re, Giuba II, protetto da Augusto, che impiegò scultori e lapicidi italici nella realizzazione degli ornati affinché l'edificio costituisse il più completo omaggio a Roma. Spinti da ambizioni politiche, i notabili locali imiteranno presto l'esempio mauritanico lanciati in una gara di emulazione fra la propria e le altre città e, all'interno della loro patrie, per acquisire la massima popolarità tra i propri concittadini.

Il teatro di Leptis fu costruito tra la fine del I secolo a.C. e gli inizi del successivo e dedicato postumo ad Augusto come attestano tre iscrizioni volute dall'evergeta romano-punico Annobal Rufus. La sua cavea è in parte naturale, adagiata a un declivio collinare, e in parte artificiale (secondo genere): l'architetto, infatti, scavò nel suolo roccioso i gradini inferiori, trasferì il materiale asportato a sostegno delle gradinate intermedie con il rinforzo di mura di contenimento in mattoni e sostenne le gradinate superiori con setti di pietrame annegato nel *caementum*. Cinque gallerie voltate per l'accesso degli spettatori entrano a raggiera sotto la cavea con porte ricavate nello spesso circuito murario esterno che unisce e avvolge le testate dei setti simile all'involucro (come si vedrà) di un possente tumulo funerario; e, inoltre, al di sotto dei due penultimi cunei o settori, prima di quelli che coprono gli *aditus* e terminano con i *tribunalia*, si aprono, compagne maggiori e più imponenti delle prime, grandi porte arcuate per vani destinati ad alloggiare spazi di vendita integrati all'adiacente mercato. L'evergeta, inoltre, per ingraziarsi i concittadini nostalgici di uno stato indipendente, volle far erigere al centro del loggiato che coronava il sommo della cavea (si ricordi il teatro di Pompeo) un tempietto del tipo *in antis* dedicato a Cerere, divinità veneratissima dai Fenici di Sicilia, Spagna e Africa. Il pulpito era una piattaforma lignea di poco elevata sull'orchestra con un muro rettilineo incavato da nicchie; e sul fondo si ergeva il frontescena dotato di tre porte aperte al termine di altrettante absidi accompagnate e legate da una movimentata *columnatio*. Le porte aperte sul fondo delle absidi e di una delle due basiliche laterali conducevano a uno spazio trapezoidale restrostante dotato di un quadruplice portico al centro del quale sorgeva un tempio dedicato a

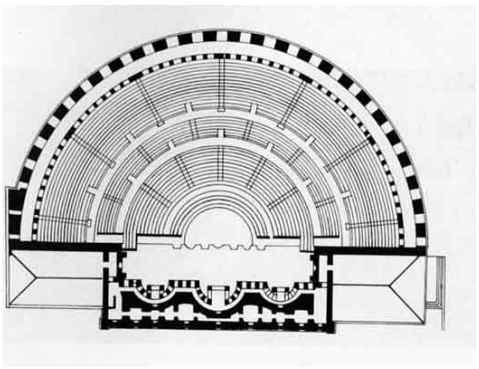



Il teatro di Gemila.

Roma e ad Augusto. A seguito dell'*anastilòsi* compiuta dagli archeologi italiani le colonne di genere corinzio di marmi colorati reggono nuovamente il fregio e il frontescena fastoso è tornato ad accogliere le statue che l'ornavano, di dei e umani insieme tra i quali Crispina, moglie di Commodo, spettatrice di alto rango seduta sul proprio *subsellium*.

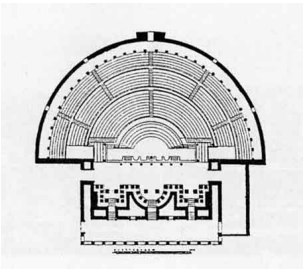
Alto sulla valle sottostante e in vista delle prospicenti montagne, il teatro di Gemila, iniziato nel 161 d.C., posa interamente su di una collina in forte pendio ai confini occidentali della città (primo genere). Divisa in due *maeniana* la cavea è perfettamente semicircolare e separata in sei settori tutti raggiungibili mediante percorsi diretti che scendono dalla massima quota dopo aver varcato le porte ricavate nel parapetto di coronamento. *Aditus* scoperti alla maniera ellenica separano cavea e corpo scenico: quest'ultimo composto da un proscenio a nicchie semicircolari e rettangoleari alternate e da un pulpito di blocchi lapidei squadrati con frontescena articolato in tre nicchioni – semicircolare al centro, rettangolari al lati – entro i quali si aprono alte porte, di cui la centrale annunciata da una coppia di colonne avanzate. Addossata alla parete esterna del corpo scenico, costituito da serie di vani adibiti a deposito, una loggia contemplava il paesaggio circostante.

Anche il più capace teatro di Sabratha, realizzato in età severiana, è stato (come quello di Heliopolis) accuratamente restaurato (ma anche troppo generosamente ricomposto e reintegrato). Sorgendo in zona pianeggiante esso presenta cavea suddivisa in quattro cunei o settori, poggiati interamente su sostruzioni, setti radiali e volte rampanti (terzo genere). Il muro di contenimento esterno, corrispondente agli ambulacri semianulari di accesso e smistamento, ripropone il 'Theatermotiv', ma declinato con paraste, in tre registri di arcate dai piedritti e dagli archivolti in particolare risalto; mentre il *maenianum* superiore è coronato da un portico di colonne di genere corinzio in marmo cipollino. Il restauro ha rimesso in piedi l'intero apparato scenico: il proscaenium con nicchie concave alternativamente semicircolari e rettangolari, nonché il frontescena con tre registri di colonne marmoree di vario colore, fuoriuscenti a formare tre edicole sovrapposte in corrispondenza delle porte, dietro alle quali si scorge attraverso balconi aerei intermedi il mare del Golfo delle Sirti. A fianco del pulpito si aprono due basiliche e dietro l'intero edificio scenico si sviluppa un cortile a triplice portico esternamente

Il teatro di Sabratha.





Il teatro di Duogga.

contraffortato. Le statue sono andate disperse ma si è salvata la decorazione del pulpito in altorilievo con Settimio Severo al centro in atto di sacrificare alle divinità locali.

Il teatro di Timgad fu costruito nel 161-169 d.C. nelle immediate adiacenze del foro (quasi completamente distrutto per trarne i materiali della fortezza bizantina è oggi in gran parte ripristinato): la cavea (capace di quattromila spettatori) si adagia sul versante orientale di una collinetta naturale dividendosi in tre settori semicircolari a partire dal primo riservato ai notabili direttamente a contatto con l'orchestra e terminando con un camminamento in quota dinnanzi a una serie di tempietti di cui quello centrale aggettava esternamente a sottolineare l'asse del complesso. Gli aditus scoperti prolungano idealmente l'asse del cardo massimo sbarrato dal foro e il muro del proscenio, ch'esse stesse staccano dall'orchestra, è ornato da nicchie numerose; dietro il corpo scenico si allungava un portico colonnato che dominava un cortile allungato sottostante comunicante, a mezzo di una coppia di atri, con corridoi e cavea.

Un ricco cittadino di Dougga donò nel 168-169 d.C. il teatro alla propria città (il cui moderno restauro è stato discreto e limitato). La cavea, raggiungibile scendendo dal muro continuo di camminamento sull'ultimo *maenianum* o risalendo scale con partenza da corridoi voltati alla base, si adagia interamente su di uno sperone di roccia (primo genere). Essa guarda un frontescena dotato di *columnatio* e articolato in tre esedre profonde (circolare e rettangolari),



Il teatro di Timgad.

dietro alla quale, a quota inferiore, un portico si affaccia, a sua volta, su di una più bassa terrazza semicircolare adibita a manifestazioni pubbliche costituendo il primo elemento tangibile e concreto di un possibile avvicinamento per balze discendenti alla città (forse ideato e mai realizzato).

*Il presente contributo è la rielaborazione di parte di un capitolo del volume: Paolo Morachiello, Vincenzo Fontana, L'architettura del mondo romano, in corso di pubblicazione per i tipi di Laterza.

English Abstract

In this contribution, Paolo Morachiello questions what is the origin of theater and how did it develop in ancient Greece and Rome, supporting his argument with case studies from the Mediterranean area.

keywords | Archeology; Roman Theatres; Greek Theatres; Roman Architecture

The Last Great Event. Isle of Wight Festival, August 26th-30th, 1970

Un racconto per immagini

a cura della Redazione di Engramma, con Qualcuno Che C'Era*

Prologo

"This is the last great event.
If you look at this, you realize that something has happened here
which is never going to happen again
in the history of the world".
Rikki Farr (31 agosto 1970)

Seicentomila, forse settecentomila persone partecipano al Festival dell'Isola di Wight tra il 26 e il 30 agosto 1970, secondo la stima del Guinness World Records, basata sui dati di British Rail. Comunque un fiume che si riversa in un'isola di centodiecimila abitanti. Un'invasione vissuta come un atto di violenza da parte della maggior parte della popolazione locale. L'anno successivo, il *Isle of Wight Act* stabilisce che nell'Isola di Wight non si potranno tenere raduni con più di cinquemila persone, se non espressamente autorizzati dal Consiglio della contea. Nel 2002, con un permesso speciale, poi sempre rinnovato, i festival musicali nell'isola sono ripresi con cadenza annuale.

La prima edizione del Festival si tiene a Fordfarm, vicino a Godshill, dal 31 agosto al 1 Settembre 1968 e porta nell'isola dodicimila persone ad assistere al concerto dei Jefferson Airplane e di un'altra manciata di gruppi rock. L'anno dopo, la presenza di Bob Dylan (che aveva rifiutato di apparire a Woodstock) e di altri artisti, fra cui Joe Cocker, The Nice, The Who, The Pretty Things, attira nella località di Wooton centocinquanta-duecentomila giovani dal 30 al 31 agosto. Fra il pubblico, gli ex Beatles, Keith Richards e Jane Fonda.

Nel 1970, i promotori del Festival, i fratelli Ronnie, Ray e Bill Foulk, che per l'occasione hanno fondato una società, Fiery Creations Ltd, decidono di superare l'edizione precedente e il festival di Woodstock, portando i giorni dell'evento a cinque (26-30 agosto) e coinvolgendo più di cinquanta artisti della scena rock europea e americana. Se il numero di partecipanti supera ampiamente ogni aspettativa, con ovvi problemi organizzativi e di convivenza, il numero di biglietti venduti è, a detta dei Foulk, molto al di sotto delle previsioni. Ritardi nella concessione delle autorizzazioni, la posizione non adatta a impedire la visione dall'esterno, il boicottaggio dei sostenitori del rock gratuito contribuiscono a creare una situazione difficile, che solo in minima parte incide sullo svolgimento della manifestazione, occasione per ascoltare un

set irripetibile, e non solo rock, che include Jimi Hendrix, Miles Davis, The Doors, The Who, Lighthouse, Ten Years After, Emerson Lake & Palmer, Joni Mitchell, The Moody Blues, Melanie, Donovan, Gilberto Gil e Caetano Veloso, Free, Chicago, Richie Havens, John Sebastian, Leonard Cohen, Jethro Tull, Taste, Kris Kristofferson, Sly and the Family Stone, Joan Baez.

Three Men in a 500



Sul campo, in attesa dell'inizio.

"The Isle of Wight is something you had to be at if you're in Europe and you're young" (Sherri Segel, a 21-year-coed from Berkeley; Weinraubaug 1970).

"We were in Italy and everyone was going to the Isle of Wight" (Jane Lawrence of Ankeny; Weinraubaug 1970).

Fra i seicentomila dell'Isola di Wight, tre studenti italiani, partiti da Roma con una Fiat 500. Sono fra i 21 e i 23 anni, studiano medicina, architettura e giurisprudenza. La 500 viene stipata di vettovaglie italiane, oltre che di una tenda canadese e tre viaggiatori. Hanno acquistato i biglietti a luglio, con un vaglia postale, appena avuto la certezza che il concerto si sarebbe tenuto. Uno di loro parte con 100.000 lire. Ne avrà ancora 3.000 al ritorno. Dopo aver girovagato per l'Europa, con soste a Rovigno e Amsterdam, arrivano nell'isola con un paio di giorni d'anticipo. Piantano la tenda in una radura quasi deserta, tanto che si domandano se non sia stato spostato o addirittura cancellato l'evento. Il mattino dopo, si svegliano circondati da una folla mai vista.

Il mondo in scena



L'arena del Festival dalla collina.

East Afton Farm, la località concessa dalle autorità locali per il concerto è una vasta piana, a sud-ovest dell'isola, dominata da una collina, Afton Down, che la separa dal canale della Manica. Il lungo rettangolo destinato ad accogliere il pubblico viene recintato da un'alta parete di lamiera ondulata. Il palco è sistemato diagonalmente su uno dei lati brevi; le altre attrezzature, uffici, camerini, mensa per gli addetti, sono disposti nei pressi, in grandi tensostrutture; tutto intorno, le aree destinate ai campeggiatori. Già durante la giornata di sabato, varchi vengono aperti lungo la recinzione da quelli che non intendono pagare un biglietto per assistere a un festival rock.

> Throughout the Festival the emphasis was on money. As soon as it became obvious that the event might go bust, a week before it started, frequent attempts were made to salvage the profits by appealing to British fair-play. Several times it was announced that as soon as enough tickets had been sold to pass break-even point (170,000 according to Ray Foulk) then the gates would be opened to all. In fact, this didn't happen until 4:00 PM Sunday, by which time the ticket office had been abandoned and thousands of kids were streaming home. Backstage the Foulks post mortems were held with the press. Losses of anything up to 90,000 pounds were hinted at (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

Platea e galleria

Afton Down costituisce una naturale 'galleria' per il concerto: ben ventilata, con una buona visibilità, migliore rispetto al fondo della 'platea', un'acustica altalenante ma passabile. Non può essere inclusa nel recinto, in quanto area protetta.



Il campeggio sulla collina.

Qui si sistemano i sostenitori del *free-concert*, per principio o per rifare Woodstock, quello conosciuto attraverso il film, uscito tempestivamente, nei primi del 1970. In una vertiginosa *mise en abyme*, si mette in scena la replica di una rappresentazione.

> They were worried that their arena ticket sales would suffer because a National Trust (which preserves the English countryside) hill overlooking the farm would provide a free grandstand view of their affairs. They had reason to worry. It did. Further, the hillside afforded better listening. Up went the hippies, right past the 30-acre fenced-in-arena for which the admittance was three pounds for three days, and down came the men of Fiery Creations with more fencing material, to cut off the hill (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

Summer in the City

Il festival dura cinque giorni, dal 26 al 30 agosto. I primi due giorni sono gratuiti per chi acquista il biglietto da 3 sterline per i tre giorni clou. Quando John Sebastian apre il sabato mattina con una scaletta simile a quella di Woodstock, l'arena è ormai piena di gente.



John Sebastian, sabato 29 agosto.

> Apparemment c'est derrière ces palissades de tôles grises décorées de slogans contre la reine contre les flics et contre le fric que se déroule le festival à l'extérieur des tôles sur la colline on respire un peu mieux et puis on entend très bien le vent est bon il nous porte merveilleusement tous les sons la campagne s'étend jusqu'à la mer en bas c'est la foule concentrée dans la tôle disques beaucoup de disques toute la matinée du samedi quelle organisation enfin vers midi et demi John Sebastian arrive qui essaie à tout prix de refaire Woodstock quelle démagogie (Le Doze 1970).

Devastation Hill

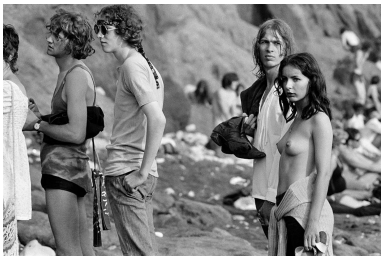


Hippies all'alba.

Sulla collina, gli occupanti si organizzano creando il proprio habitat con tutto ciò che trovano per costruirsi un riparo. Chi non ha una tenda, utilizza sacchi, cartoni, pezzi di lamiera rubati al recinto. Più in basso, hanno dato vita a quella che verrà chiamata 'Desolation Row', dalla canzone di Bob Dylan, un gruppo di capanne realizzate con i covoni del fieno appena tagliato.

> The ringleaders of this effort were variously described as French anarchists, French Maoists or French Algerians, who were also supposedly the leaders of a break-in attempt on the arena itself. Cherubic Ron Foulk was sufficiently worried that he rapped with them for two hours. He came back alive to report that they were a politically-organized group of 500 Frogs dedicated to wrecking the capitalist festival, as they had done with two French festivals earlier this year. They wanted a free festival [...].
>
> Hippie economic leverage is minimal. They either conform outwardly to the pyramidal system or accept the state's below sustenance-level dole, and their consequent purchasing power is limited to joss sticks, hit records and tie-dyed T-shirts [...].
>
> The British communications industry, aware that they are impotent both politically and economically, has no place for them save as top-of-the-pops-watchers and readers of music-as-a-hobby newspapers. Their own alternative press, hassled both by printers and police, perpetuates the trend of the month ideals of their groovy editors who hash-chatter among themselves about the 'revolution' (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

Children of God



"Sei italiano, vero? perché sei l'unico vestito..."

I came upon a child of God
He was walking along the road
And I asked him, where are you going.
And this he told me
I'm going on down to Yasgur's farm
I'm going to join in a rock and roll band.
I'm going to camp out on the land
And try an' get my soul free [...].
Joni Mitchell, *Woodstock* (1970)

Uniformi/1. La messa della domenica

Una lunga coda si forma davanti al tendone del *Christian Counselling*. Ragazzi in cerca di un aiuto spirituale tengono impegnati alcuni religiosi anglicani in tonaca nera. La domenica mattina è celebrata la messa. Una coppia hippie chiede di potersi sposare.



Davanti alla tenda del Christian Counselling.

> The priest [Rev: Robert Bowyer], coordinator of the voluntary welfare services, had intended to outline a plan for broke kids stranded on the island. Fiery had agreed to provide them with enough work site-clearing to earn food and fare money, and the Rev. Bowyer wanted to tell the kids to meet in front of the stage after the festival had closed. He met catcalls and boos which provoked Farr to storm off the stage, after yet another tirade which ended: "To all the good kids who came here I say goodbye. To the rest of you, go to hell" (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

The dirty hippies were the new Jews

File di rudimentali rubinetti attaccati a tubi appoggiati a terra, per lavarsi. Le toilette sono file di cubicoli semiaperti appoggiati sopra lunghe e profonde trincee, dentro le quali, nel precario equilibrio di corpi provati, si rischia di cadere.



Coda per la doccia.

> Inside the corrugated iron fence, the hippies burrowed into sleeping bags, outside they shuffled through the mounting litter, past the rickety hot dog stands, dust on their teeth. The dirty hippies were the new Jews. Eyes squinting from the grit they were kicking up with their own bare feet, wandering through their own desert of candy bar wrappers, fruit rinds, kleenex, beer cans, milk cartons, socks, newspapers, looking for godhead in music and dope, the good Christians drawing their curtains and closing the doors to their minds. They're not clean, don't you know. The British government gave 18-year-olds the vote this year and promptly ignored them except as statistics. No British politician could have been accused of pandering, much less appealing, to the newly-enfranchised voters in last June's general election (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

Uniformi/2. Sotto controllo

La polizia sorveglia, controlla, incute timore. Impassibile, imperscrutabile. Ma un tatuaggio sul braccio di un poliziotto forse racconta di un passato (e di un presente?) attraversato da passioni. Decine sono i poliziotti chiamati a sorvegliare il Festival. La preoccupazione maggiore riguarda l'uso di droghe. Si parla di un misterioso "Acid Man" che gira fra il pubblico. John Sebastian conclude la sua lunga esibizione invitando il pubblico a condividere il fumo con il proprio vicino, e a fumare uno spinel-



Poliziotti e ragazzi nel recinto.

lo anche per lui. A un certo punto, è l'annuncio che la polizia ha dichiarato un'amnistia sul consumo di stupefacenti per i ragazzi fino ai 17 anni.

> On the first day, 34 were arrested on drug offences, but only 20 made it into court after analysis showed that some of the over-eager dope founds had been conned. But within 24 hours of being charged, 64 had been processed through the instant court set up on the island, and for the first time ever the island's magistrates court sat on a Sunday to keep the fines flowing. A rule of thumb system of penalties emerged. 40 pounds for possession and 90 pounds for pushing. Those unable to pay the 40 pounds fine were given 30-day sentences. Offenders under 17, however, were offered 'free pardons' if they willingly handed over their dope [...]. Although the newspapers had joyously reported that a massive invasion of special "task force" police had been imported from the mainland, the police had the last laugh, when, at festival's end, it was revealed that at no time had there been more than 500 uniformed cops, including traffic policemen, on the island [...]. Chief Constable Osmond remarked to disappointed journalists that 'There has been far less violence from the great majority than you get at an ordinary English football weekend' (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

From Wight with Love and Peace



In attesa dell'apertura.

Seduti a terra, si attende l'apertura dei cancelli. Tee-shirt, jeans, ma anche camicia, o solo una sciarpetta intorno al collo. Oppure una giacca scamosciata con le frange (le frange, lunghissime, della giubba di Roger Daltrey, la voce dei The Who, esaltano e proseguono il movimento libero del corpo) acquistata a un mercatino, o un pellicciotto di pelle di montone, conciato con l'incenso, proveniente da Istanbul. Il look esteriore è *facie*s di quello interiore, e con esso coincide.

Stand up and move!



Quattro ragazzi in piedi battono il tempo della musica suonata sul palco.

La musica si ascolta seduti a terra. Chi si alza, viene subito invitato ad abbassarsi.

In alcuni momenti stare fermi è impossibile: davanti ai virtuosismi acrobatici di Keith Emerson, alla prima esibizione di Emerson Lake & Palmer, nessuno più resta seduto.

O ancora, quando lo stage manager Rikki Farr nello spirito Love and Peace invita tutti ad alzarsi e tenersi per mano: "Join hands! Hold hands together!" – e un mare di corpi si alza con le braccia sollevate.

Blown in the wind

Sulla collina, la musica arriva con il vento, a tratti, ma il concerto diventa parte della vita, si mescola ad altro.

> Sur la colline l'ambiance monte avec le vent on attend toujours autre chose mais c'est formidable de penser qu'on a encore deux jours devant soi au soleil sur la colline à se noyer de musique deux jours à peut-être oser être soi-même mais finalement sur cette colline c'est tout un monde à part qui s'organise en dehors du temps même parfois on voit passer des types avec des branchages d'autres avec des plaques de tôle ils se construisent des abris [...] (Le Doze 1970).



Il popolo della collina/1. Fermi e in movimento.

Non-stop music

La musica non si ferma mai. Da sabato gli artisti si susseguono sul palco, giorno e notte. The Doors si esibiscono al buio, come richiesto da Jim Morrison che canterà ad occhi chiusi, provato dal recente arresto per droga. Leonard Cohen arriva sul palco in piena notte, fra domenica e lunedì.

Intanto, il freddo, la posizione, il cibo scarso avevano provocato, a uno dei tre italiani in 500, crampi e mal di pancia. Ma alle note di *Suzanne*, ogni dolore scompare. L'ultimo a cantare, all'alba del 31 agosto, è Richie Havens l'artista che aveva aperto Woodstock l'anno prima.



Il palcoscenico: una pedana coperta, a righe bianche, blu, nere, grigie.

> La petite Mélanie seule en scène avec une guitare elle est très loin et pourtant très proche et en bas les corps sont toujours étendus entre les feux épars déjà ici sur la colline des têtes ébouriffées émergent des sacs de couchage des bustes se dressent applaudissent ce matin trop beau Mélanie bizarre qui lance sa voix vers le ciel. Mélanie presque fragile qui casse sa voix pour mieux l'insinuer entre les dernières brumes entre les dernières fumées des derniers feux Mélanie qui a éveillé la colline et les champs là-bas jusqu'à la mer. Mélanie étrange et délicate qui laisse deviner le soleil derrière la colline mais c'était déjà fini elle avait déjà disparu le soleil a jailli d'entre les nuages en cercle de feu parfait et tout est beau parmi les ordures qui jonchent le terrain j'ai tout effacé en m'asseyant sur une motte de terre cernée de boites de conserves vides de bouteilles de sacs en papier déchirés et tout et tout j'oubliais tout fascinée par Mélanie c'est d'ailleurs un peu à cause d'elle qu'il y a eu des troubles ce dimanche matin dernier jour du festival vers neuf heures les types qui avaient écouté Mélanie jusqu'à 7 heures n'avaient toujours pas quitté l'arène de tôle et on voit pas très bien pourquoi ils l'auraient quittée un festival ça devrait être musique ininterrompue (Le Doze 1970).

Movie stars



Sacchi a pelo, cibo e bevande: la corsa per il posto migliore. Fotogramma dal film *A Message to Love*.

Una bisaccia a doppia sacca di tela grezza, con cinturini in pelle di cammello e un tondino orizzontale in legno per trasportarla. Uno dei tre italiani in 500 entra nel recinto del festival in uno dei primi fotogrammi di *A Message to Love*. Macchine da presa ovunque, diverse troupe a intervistare gente locale e partecipanti.

> The real bread may be hidden in 300,000 feet of film, shot by their seven camera crews. From the start it was anticipated that the big payoff could come from a film of the Festival. Directing and nominally producing is Murray Lerner, creator of Festival, the film culled from the Newport, Rhode Island, folk festivals of 1963-66 [...]. As a major part of the film is footage shot around the island taking the temperature of the local population, the Foulks went to great lengths to disassociate themselves from the financing of the film, believing that locals would refuse to co-operate if they were indirectly lining the pockets of the "enemy." Similarly, they were afraid that if word got around to the direct-action faction of hippies, then the camera crews might face hostility [...]. Whether the Isle of Wight Festival will emerge with its own monument or with a movie memorial to all "Festivals" remains to be seen (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

Il film diretto da Murray Lerner esce solo 25 anni dopo, con un discusso taglio interpretativo: non un documentario, come sottolinea Ray Foulks nel suo libro *The Last Great Event* (Foulks 2016), ma un film, dove il montaggio costruisce un'immagine del festival molto parziale e distorta.

Couture

Le mise degli artisti sul palco, la tuta rossa e gialla con le maniche ad ala di farfalla di Hendrix, che si impigliano nella chitarra e vengono fissate all'ultimo da una sarta, il completo bolero e pantaloni in *paillettes* verde e blu elettrico di Keith Emerson, il lungo vestito giallo di Joni Mitchell, dialogano a distanza con cappotti in pelle fino ai piedi, abiti in velluto con maniche ampie, intere pelli buttate sulle spalle, capelli lasciati lunghi e sciolti a seguire l'ondeggiante andatura dei corpi in movimento. L'abbigliamento all'Isola di Wight parla di mondi lontani, nel tempo e nello spazio.

> Beaucoup de photographes mitraillent sur toutes les coutures ils sont heureux ils ont enfin quelque chose de folklorique à prendre parce que finalement ce festival n'est pas riche eu originalité et c'était beau cette offrande des corps au soleil et à la mer au pied des falaises peut être un des plus grands moments avec le matin la voix étrange de Mélanie éveillant la colline et la mer rien que pour ça valait le coup de venir à Wight (Le Doze 1970).



Il popolo della collina/2. Abiti, capigliature, colori.

***Come* a Woodstock**

Di là della collina, il mare. Dove molti provano a rivivere il rito liberatorio di Woodstock, denudandosi e ponendosi in cerchio a cantare insieme.

> Despite the well-publicized rumors of trouble on Devastation Hill, on Sunday the scene up there was a peaceful picnicking one. Thousands gazed lazily down at the panorama of the arena, getting an excellent earful of the day's music drifting upwards. Others picked their way up the hill, past the 30 yards of jagged iron fencing (all that remained of Fiery's attempt to close off the hill) and over the trim greens of the adjoining golf course to join the hundreds nude-bathing on the beach, and, a little self-consciously, to do their Woodstock thing (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).



Il mare oltre la collina. Corpi nudi e reporter vestiti.

> [...] Les français pensent tout de suite à changer l'état de choses nous en tous cas puisqu'il ne se passe plus rien on descend vers la plage de l'autre côté de la colline là aussi pour descendre la falaise c'est la queue bien tranquille quelques hell's angels sautent dangereusement c'est normal ça fait partie du jeu ici c'est la foule comme une grande migration venue des collines les hillbilies descendent beaucoup sont nus les inhibitions s'annihilent et une danse effrénée commence comme un rite primitif appels sur l'eau rythmé par les mains frappées ou des galets entrechoqués – peace peace peace – les corps nus émergent de l'eau les mains lancent follement les gouttes vers le ciel comme en prière de fécondation quelque chose de très grand de très beau à bout de forces le groupe qui était devenu immense sur la mer se dissipe dans un autre coin une fille et un type dansent nus bien sûr (Le Doze 1970).

Pop Litter in Here



L'arena invasa da corpi e lattine.

Con il passare dei giorni, i rifiuti si accumulano, diventano montagne. I sacchi sul fondo dell'arena traboccano di lattine e contenitori, ma nessuno sembra badarci. Anche i rifiuti diventano pop, come l'ammiccante scritta "Pop Litter in Here" su uno dei sacchi sembra affermare. Uscendo, solo alcuni si ricordano dell'invito a raccogliere carta, involucri, resti.

Viene poi appiccato il fuoco a enormi mucchi di immondizie e lattine, un fuoco catartico, il cui denso fumo contribuisce ad annunciare la fine.

August 31st: the day after



Il risveglio dopo la fine del concerto.

Dalla prima mattina del 31 agosto, decine di migliaia di ragazzi si incolonnano per raggiungere il porto, sul lato opposto dell'isola. Alcuni non hanno più soldi, altri non vogliono proprio andarsene. Stremati, stralunati, emergono, fra le spettrali impalcature, dalla bruma del mattino, resa più densa dal fumo dei roghi di rifiuti.

La 500, partita per tempo, abilmente evita le code e si ritrova fra i primi automezzi ad aspettare il traghetto.

> 'I'll never forget it', said Calum Archibald, a 23-year-old Scottish engineer, as the crowds began to leave in the chilly afternoon. 'There was a sweetness to it, a kindness to it. I'll never forget'. Several feet away, 19-year-old Mary Drysdale of Washington, stood in line for a bus and shook her head. 'I could have heard better music on my stereo set', she said, frowning. 'Don't tell me there was any kindness or sharing or love at this festival. It was cold, man, cold and I didn't like it one bit' (Weinraubaug 1970).

Riferimenti bibliografici

Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970
J. Hodenfield, A. Bailey, E. O'Sullivan,*Wheeling and Dealing on the Isle of Wight. Locals complain, hippies dance at third annual festival*, "Rolling Stone", October 1, 1970.

Le Doze 1970
Gaëlle Le Doze, *Rien que pour ça…*, "Esprit. Journal à plusieurs voix" 11, Novembre 1970.

Weinraubaug 1970
B. Weinraubaug, *Isle of Wight Festival Turns Slightly Discordant*, "New York Times", August, 31 1970.

Foulk 2016
R. Foulk, *The Last Great Event with Jimi Hendrix & Jim Morrison*, Surbiton 2016.

Filmografia

Message to Love
Message to Love. The Isle of Wight Festival 1970, regia di Murray Lerner, USA 1997, 127'.

Nota

* Qualcuno Che C'Era: Boccino Cocciadura; engrammista rurale; Il Dotto ma Pignolo Polano; Il Salvatico; il Serghio che non Ringhio ma anche Mordo; Ilsergio; Mastro Poison from Leghorn; Oneglia Sopiro; Orango Pelosi; Presidente del Circolo "Στρατηγικόν, Associazione anonima adespota per l'abolizione del punto fermo quale indicatore di abbr.", e della "Società Internazionale Per La Dismissione Delle Majuscole Di Rispetto", e dell'"Istituto Tschichold per la riduzione degli sprechi e delle abitudini irriflesse nella comunicazione scritta", e del "Movimento istituzionale per il tradimento veniale inventivo della tradizione diuturnamente studiata e rispettata"; Polergio; Prudenzio Lumaca; SE Polano Sensei Sergio; Sergião; Sergetto Sergiño; Sergiopol; Ser Po; serpo; serpo il pol; Ser Pol; Ser Pol fingesi pellegrino/sulla strada del camino; servus de pola; Sergio l'Empirico; Σέργιος; Serghio tal Friùl; sergio aus östrich, friaul; Sergetto di Pola, Sergius apud X Regionem Venetiae et Histriae; Serge du Frioul; Radio-Sergio; Sergio Garbo&Nerbo; Servus Ruralis; sgrieo; Sir Joe; strich Servus de Pola.

English abstract

The third Isle of Wight Festival, held in 1970, was the *Last Great Event*, the one that brought to close the heroic period of rock music. This tale in pictures is a dialogue at a distance between the press reports, the impressions of a young Sorbonne student, and the evidence of an Italian student who with two friends travelled by car from Rome to The Isle of Wight. Comments on photos of places, moments and people, attempt to highlight problems, tensions and everyday life for the at least six hundred thousand people who invaded the island for three days.

keywords | Isle of Wight Festival 1970; Rock music; Woodstock.

Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini

Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano

Lionello Puppi

Ai fini di una plausibile, concreta restituzione della vicenda biografica di Domínicos Theotocópoulos – che sarà detto il Greco – negli anni del suo soggiorno in Italia, perdurando la stasi del contributo archivistico, non sarà ozioso tornar a riflettere su qualche passaggio non proprio insignificante della pur notissima lettera (fu edita dal Ronchini per la prima volta or è quasi un secolo e mezzo) con cui Giulio Clovio, addì 10 novembre 1570, al cardinal Alessandro Farnese, ai servigi del quale allora si trovava, chiedeva l'ospitalità "solo de una stanza" all'ultimo piano "nel palazzo" del prelato a Roma, per un "giovane candiotto discepolo di Titiano": ch'è per l'appunto il nostro Domínicos. Sappiamo che la petizione del miniatore croato (di nascita, ma d'origine macedone) sarà accolta e che il pittore raccomandato sarà prontamente ammesso a far parte del prestigioso circolo farnesiano, che frequenterà con assiduità stringendo rapporti di confidenza con suoi esponenti di spicco e, segnatamente, con il bibliotecario Fulvio Orsini, sino all'estate del 1572, allorché ne sarà bruscamente allontanato per ragioni che, più avanti, sarà giocoforza perseguire.

Ma veniamo a quei passaggi della breve missiva cloviana glissati o scansati dai più tra gli studiosi, cominciando da quell'allusione a un discepolato presso Tiziano del "giovane candiotto": che sappiamo esser giunto tra le lagune al finir del 1566 o all'inizio del 1567 – dunque, sui venticinque anni per esser nato ne1 1541 – provenendo dall'isola dove già si era affermato come "maestro pittore" presso la comunità latina minoritaria, e professar fede cattolica a dispetto dell'appartenenza a famiglia di confessione ortodossa (per una sintesi, vedi Panagiotakis 1986, 37 sgg., Costantoudaki.Kitromilides 1999). Somma prudenza, voglio dire, è d'obbligo, e a maggior ragione in quanto il Clovio era ben edotto del peso che il nome di Tiziano doveva avere sul cardinale la cui consuetudine con il Vecellio, seppur ad intermittenze, risaliva a più di venticinque anni prima (ancorché, per ciò che noi sappiamo, si fosse interrotta ad una lettera inviata dal pittore il 10 dicembre 1568: vedi *Tiziano. L'epistolario*, doc. 259). Ma è sull'ambiguità della nozione di discepolo che convien stare in guardia, sconsigliando affrettate e perentorie conclusioni. Posto ch'è stato provato (Puppi 2004, 28-30), non esser più possibile riconoscere Domínicos nel "molto valente giovine mio discepolo" che il Vecellio

segnale a Filippo II in lettera del 3 dicembre 1567 (*Tiziano. L'epistolario*, doc. 244) e che va correttamente identificato con Emanuel Amberger, è tuttavia da escludere l'ipotesi, ricorrente, della coincidenza del ruolo di "discepolo" con quello di "aiuto" o "collaboratore"; d'altra parte alla data del 1567, la compagine della bottega del pittore cadorino – da tempo formata nei modi di una struttura altamente specializzata, sostenuta e garantita da un vicendevole rapporto fiduciario, ch'era stato costruito sulla consuetudine quotidiana nell'applicazione al lavoro governata implacabilmente dall'autorità del Maestro – è da considerarsi tutt'affatto impermeabile a nuove ed estemporanee assunzioni. Sappiamo, tuttavia, che Tiziano ammetteva accanto a sé e per periodi di variabile durata, affinché imparassero il mestiere guardandolo dipingere, giovani di talento e delle più diverse provenienze (la testimonianza vasariana ha il suffragio dei documenti) sulla malleveria, però, o, se possiam dir così, sulla cauzione, di raccomandazioni autorevoli e tali, magari, da far immaginare contropartite.



Giulio Clovio, *Autoritratto*, 1565 ca., Firenze Gallerie degli Uffizi

Il 'discepolato' del Theotocópoulos non poteva che rientrare in siffatto meccanismo: ma chi sarà stato l'avallante? Accantoniamo, per un momento, la presunzione di conferirgli nome e cognome, per avanzare il sospetto che si sia trattato di chi aveva propiziato il transito del giovane maestro da Creta a Venezia, garantendogli alloggio ed occasioni di lavoro che il maggior fratello Manoussos – esattore fiscale della Serenissima a Candia e ancora nelle nient'affatto mediocri condizioni economiche che gli avevano consentito di curare l'educazione non solo artistica di Domínicos – difficilmente si sarebbe potuto permettere. E ciò nel momento in cui il "giovane candiotto" rinunziava a trovar riparo, e lavoro, nell'ambito della Comunità veneziana dei Greci (meta obbligata, viceversa, dei pittori suoi conterranei, quali un Giorgios Klontzes e un Michail Damaskinos), a riprova della già avvenuta conversione alla fede cattolica, senza, però, doversene curare e potendosi anzi prender la libertà di trafficar disegni, trovar clienti e praticar *atéliers* prestigiosi, giacché è fuor di dubbio che, non solo allo studio tizianesco al Biri Grande abbia avuto accesso, ma anche a quello del Tintoretto a San Giacomo dell'Orio. Porsi, a questo punto, l'ulteriore quesito se non siam al cospetto dello stesso *deus ex machina* che sta dietro al passaggio del Theotocópoulos a Roma, è inevitabile, così come il ritorno ad un altro passaggio finora scarsamente approfondito della lettera del Clovio al Farnese da cui abbiam preso le mosse.

Allorché il miniatore croato raccomanda al Farnese il suo giovane protetto, quest'ultimo è già arrivato a Roma, ma dai più sembra non essere stato notato che è già riuscito a prendere contatto con esponenti di quel mondo pittorico, per un verso esibendo ad essi con successo un proprio autoritratto, e per l'altro agganciando il Clovio e ottenendone la lettera di raccomandazione per i Farnese. Torniamo così al nodo di una accorta regia superiore, e non ignara – ad esempio – che quel Clovio che doveva rientrar nella sfera delle sue relazioni, dai Farnese era

di casa, e al cardinal Alessandro legato da un rapporto di sincera ed affettuosa dimestichezza. In mancanza d'alternative più convincenti e sovrattutto fondate su prove inoppugnabili, resto ancora aggrappato all'ipotesi – suffragata solo dalla suggestione implicita nell'attribuzione al Theotocópoulos del *Ritratto di Giovanni Soranzo* già nel Chrysler Museum di Norfolk, VA – che il Candiotto possa esser giunto a Roma aggregandosi al corteo che accompagnò quel patrizio, eletto ambasciatore straordinario della Serenissima presso la corte papale per mettere a punto i termini della partecipazione veneziana alla Lega antiturca e che attinse l'Urbe all'inizio dell'ottobre del 1570, e trovando provvisoriamente alloggio presso il palazzo di San Marco (Puppi 1999, 350-351).



Tiziano, *Ritratto di Alessandro Farnese*, 1546, Napoli, Museo di Capodimonte

Ciò non impedisce, però, che la regia governante le peripezie di Domínicos da Creta a Venezia e da Venezia a Roma sia da riconoscersi in un legame del pittore con esponenti della famiglia patrizia dei Grimani, stabilito (siccome già convincentemente suggerito da Marías 1997, 53, 71, 72, 74; Marías 1999, 51 e da Calì 1999, 302-303), e converrà, una volta per tutte, approfondire. Ma intanto, con Claudia La Malfa, è il caso di rammentare che, prima di passar al servizio, sul finir degli anni Trenta, del cardinal Alessandro Farnese, allora insediato nel palazzo della Cancelleria (La Malfa 2010, 264), Giulio Clovio era stato assiduo di "Marino cardinal Grimani, appresso al quale – lo afferma il Vasari, confortato dalla testimonianza di Francisco de Hollanda che incontrò il miniatore nella residenza romana della famiglia veneziana – attese lo spazio di tre anni a disegnare [...] a penna minutissimamente e con estrema e quasi incredibile diligenza". È verisimile, pertanto, che la consegna, per dir così, del giovane protetto candiotto al Clovio affinché lo raccomandasse al cardinal Farnese, sia stata effettuata dal fratello di Marino, Giovanni Grimani, un cui intervento esplicito e diretto presso il prelato romano, del quale pur vantava l'amicizia (Arch. di Stato, Parma. 'Carteggio farnesiano estero'. *Venezia*, 509, *passim*), era, tuttavia, sconsigliato dal perdurar dei sospetti d'eresia al di là dell'assoluzione tridentina, e insomma dall'ostilità della Curia verso il veneziano che, dal consanguineo, e sin dal 1546, aveva ricevuto il titolo di patriarca di Aquileia (Firpo 2005, 841 ss.) e, in quanto tale, prima di incamminarsi verso l'Urbe, potrebbe averlo ritratto proprio il Theotocópoulos (Puppi 2007, scheda 118).

Spremuta la missiva di spalleggiamento del Clovio quanto bastava per spillarne almeno il succo di quesiti non più eludibili, continua a restarci preclusa la conoscenza degli accordi in base ai quali Domínicos fu accolto in Palazzo Farnese: ove è ragionevole pur ammettere che, in cambio di prestazioni artistiche, il Candiotto ricevesse vitto e alloggio (ma difficilmente anche il paio di servitori e il cavallo ch'eran stati a suo tempo concessi al Clovio), è da escludere che avesse sottoscritto l'impegno ad ottemperare a regole di comportamento, una trasgressione

alle quali avrebbe comportato – secondo la maggior parte di chi ha ritenuto di soffermarsi su siffatto dettaglio – il brusco licenziamento comunicato da Ludovico Tedeschi, maggiordomo del cardinale che si trovava allora a Caprarola, al pittore in Roma all'avvio dell'estate del 1572.

In effetti, protestando nella lettera datata a 6 luglio, emersa dalle emerite ricerche di Perez de Tudela 2000 – ed è epistola d'elegante dettato volgare, da far insorgere il dubbio che sia stata stesa dal Clovio o dall'Orsini –, di "non trov[are] en [sé] né occasione né causa per la quale meritass[e] questo scorno", e chiedendo di poterle conoscere "per soddisfattion" sua e "come huomo che n'a caro l'honor" suo, il Theotocópoulos è in buona fede, giacché non poteva nemmeno immaginare ciò che invece sarà chiarissimo al suo primo biografo Giulio Mancini (Puppi 1984, 145-146), vale a dire che una sua avventata *boutade* arrogante su Michelangelo e il suo *Giudizio* lo rendeva immediatamente e irreversibilmente incompatibile con il circolo farnesiano e con l'ambiente romano *tout-court*. Neppur si cura, il cardinal Alesssandro, di replicar qualcosa alle accorate, e dignitose, proteste del pittore e, sempre per il tramite del maggiordomo, si limita a reiterar l'ingiunzione che costringerà Domínicos a mettersi in proprio, previa l'ascrizione d'obbligo alla Corporazione di San Luca, cui provvederà il 18 settembre di quello stesso 1572. Ma chi poteva trovar il coraggio di offrir lavoro al dissacratore di Michelangelo ch'era incorso nell'ira di uno tra i maggiori potenti, e capace perdipiù di rancori implacabili, di Roma?



El Greco, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, 1571 ca., Minneapolis, Institute of Arts

Che, a condizioni siffatte, e prima di guadagnar la Spagna tra 1576 e 1577, al Theotocópoulos non restasse che riguadagnar la patria veneziana e riaffidarsi a chi fin là lo aveva protetto, a me continua a parer ovvio pur nella persistente, ostinata assenza di prove sicure. Ma possiamo davvero dichiararla perentoriamente, codesta assenza, ammettendone la definitiva e irrimediabile ineluttabilità, e mettendoci quindi una croce sopra, o non sarà il caso di domandarci se non sia per avventura l'esito progettato e ben costruito di una scelta lucida e imperterrita? Ostile a lasciar tracce di sé, Domínicos sembra sin dal momento in cui lascia l'isola natia; al di là del licenziamento da casa Farnese e dell'ascrizione alla Fraglia, e per quattr'anni, quel disagio sembra tradursi in contrarietà e ripulsa. Ma non sarà, tuttavia, che, nascondendosi, si preoccupasse di informarci, e sia pure in forma criptica, attraverso l'insinuazione, entro il tessuto narrativo delle opere che, pur parsimoniosamente veniva sfornando, d'apparizioni anomale, quali metagramma o sciarada?

La cacciata dei mercanti dal Tempio, conservata presso l'Institute of Arts di Minneapolis, ma proveniente dalla Collezione del Duca di Buckingham in York House, è caposaldo del periodo italiano del Theotocópoulos, garantita dalla firma ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΣ ΕΠΟΙΕΙ è generalmente riferita al momento del soggiorno in Roma. Iconograficamente, l'opera obbedisce ad uno schema ben divulgato e dallo stesso pittore collaudato in una precedente

redazione, sulla quale converrà tornare, oggi presso la National Gallery di Washington: la scelta del soggetto, e l'interpretazione di esso, rispondono, come ho già cercato d'argomentare (Puppi 1994) all'intransigenza di una fede cristiana inconciliabile con qualsivoglia tentazione di profitto materiale e ch'è speculare, nell'esercizio dell'arte, al rifiuto dell'arbitrio della licenza.

Ora, se il primo dato adombra l'intima, profonda conflittualità che dovette presiedere alla scelta, da parte del Nostro, della fede cattolica chiedendo d'esser placata e riscattata dalla 'militante' certezza rappresentata nell'allegoria del *miles* cristiano dello scomparto centrale del trittichetto dell'Estense di Modena, l'altro designa i valori inalienabili dell'arte pittorica – colore, disegno,'maniera piccola' – attraverso i ritratti del volto di chi aveva saputo asserirli alla perfezione – Tiziano, Michelangelo, il Clovio – e di chi aveva saputo raccoglierne e farne propria la lezione: e si tratta, nella sfilata in basso a destra, dell'enigmatico personaggio all'estremità.



El Greco, *Trittico*, Modena, 1566-1567, Galleria Estense; nello scomparto centrale il *miles* inginocchiato davanti a Cristo

Intorno all'identificazione dei primi tre, non possono sussistere dubbi, giacché disponiamo dei riscontri inequivocabili e, del resto, con il Cadorino e il Croato, Domínicos aveva abbastanza confidenza da trattenerne, nitida, la memoria delle fattezze (e, mentre, del secondo, le riprenderà sempre dal vivo nel bellissimo ritratto oggi a Capodimonte, preferirà modellare quelle del secondo sul ricordo di un *Autoritratto* simile a quello attualmente nella Gemäldegalerie di Berlino, se non lo stesso trattenuto dal Maestro nell'*atelier* di Biri Grande), laddove per il Buonarroti poteva contare su una tra le numerose derivazioni della celeberrima 'icona' di Daniele Ricciarelli, ora nel Metropolitan Museum di New York, puntualmente elencate da Andrea Donati (Donati 2010, 299-308), sebbene qui sorprenda l'impostazione in controparte.



El Greco, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, 1571 ca., Minneapolis, Institute of Arts, particolare dei quattro ritratti in basso a destra



El Greco, *Ritratto di Giulio Clovio*, 1570-1571, Napoli, Museo di Capodimonte

Il quarto personaggio, viceversa, intriga assai, siccome attesta la fragilità deludente delle proposte (Raffaello, Correggio) sin qua più frequentemente avanzate: le quali, quantunque più eccezionalmente e flebilmente, neppur hanno escluso l'ipotesi di un autoritratto: ch'è di contro, a nostro avviso (e a dispetto di precedenti, diverse convinzioni), pur nella consapevolezza del limite costituito dall'assenza d'ogni sicura referenza iconografica di comparazione – a cominciare da quel "ritratto di se stesso" che fa "stupire tutti questi pittori di Roma" rammentato dal Clovio nella lettera al Far-

nese – la congettura più plausibile: e si faccia caso come l'indice del Clovio s'appunti sul giovane misterioso quasi a denunciar in lui l'erede di Michelangelo e Tiziano – come chi, cioè, prometteva di conciliare, purificandoli, i valori del colore e del disegno nella perfezione di una sintesi compiuta.



- Tiziano, *Autoritratto*, 1550 ca., Berlino Gemäldegalerie
- Danilo Ricciarelli, *Ritratto di Michelangelo*, ante 1566, New York, Metropolitan Museum

Il dipinto assume – pertanto, il significato duplice di una sorta d'orgogliosa autocertificazione e di un impegno come promessa: se vogliamo, e in ultima istanza, di un 'manifesto' che, in quanto tale, non poteva non dislocarsi in un sistema di riferimenti imperniato su una committenza e un pubblico, la cui identificazione ci è negata dalla completa e disarmante mancanza d'ogni documento esterno, nel momento in cui, tuttavia, viene insinuata in un criptico messaggio del pittore, peraltro tutt'affatto coerente con la logica – se possiamo esprimerci così – dell'evocazione visiva di sé e dei propri maestri all'interno di una compagine con la cui esposizione istoriale non ha relazione veruna.

Ove appena si ponga qualche attenzione, infatti, alla rappresentazione del racconto evangelico (Giovanni II, 13-16), è agevole constatare che non solo le quattro figure suscitate nel margine destro del dipinto si sottraggono alla trama narrativa, ma anche altre raggruppate altrove: l'estraneità delle quali è posta in evidenza, vuoi dall'atteggiamento apparentemente distaccato, vuoi dalla foggia contemporanea degli abiti che indossano. Alludo ai personaggi i cui volti affiorano alle spalle dell'ignudo che rovescia all'indietro il capo stretto tra le braccia: che son altrettanti ritratti di personaggi con i quali il pittore riprende, alla luce della convocazione di sé accanto al Clovio, a Tiziano e a Michelangelo, un dialogo avviato qualche tempo innanzi, e forse ancora in Venezia, nell'altra redazione della *Cacciata*, che abbiam dinanzi citata e che si trova oggi nella National Gallery di Washington.



El Greco, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, 1569-1570, Washington, National Gallery of Art

Si tratta di una prima redazione della messinscena di quell'episodio evangelico nel suo significato di invito perentorio al rifiuto della venalità indecente e insopportabile insita nel coinvolgimento e nella compromissione temporali della Chiesa, che, veramente, la redazione di Minneapolis replica quasi alla lettera, solo modificando la scenografia architettonica, mutando il colore di qualche abito, eliminando animalucci in primo piano, e scrigno e bisaccia, per disporvi a destra la sfilata dei busti degli artisti. L'unanimità degli studiosi s'è limitata ad insistere sulla maturazione del senso compositivo e della manipolazione del linguaggio – i cui venetismi, oltre che da Tiziano, da Tintoretto e dal Bassano, nella versione di Washington non sono ancora ben assimilati – intervenuta nel quadro di

Minneapolis, ipotizzandolo eseguito successivamente all'arrivo a Roma, nel momento in cui rimetteva l'altro alla vigilia della partenza da Venezia, supportando la conclusione con la constatazione esser gli sfondi architettonici, l'uno di suggestione veneta, anzi veneziana, e l'altro di impronta toscoromana.

Se tutto ciò è, ovviamente, incontestabile, mi par che sia scorretto accantonare o scartare il quesito perché e per chi Domínicos abbia replicato pressoché alla lettera la composizione pur dovendo onestamente ammettere che, per adesso, non disponiamo della risposta: la quale potrà venire solo dall'identificazione dei personaggi raggruppati a sinistra in quanto interlocutori di un dialogo col pittore, cominciato a Venezia ma che il Theotocópoulos decide di riprendere a Roma, non tanto per ribadire i convincimenti già espressi, ma per segnalarne l'approfondimento, la piena maturazione, le garanzie, intervenuti, e già includenti prime, non svagate, riflessioni sui *Commentari* vitruviani del Barbaro (1556) attestate dalle postille giunte a noi e che possiam leggere nella edizione esemplare di Marías e Bustamante 1981 (cfr. Puppi 1984, 145-147).

All'insistenza sul tema della 'cacciata dei mercanti', Domínicos affianca quella sulla 'guarigione del cieco', in primo luogo come spunto evangelico di una allegoria dell'illuminazione alla vera fede ma, al tempo stesso, capace d'accogliere, entro la compagine delle *dramatis personae* del discorso narrativo, spettatori del suo svolgimento la cui convocazione potesse agganciare motivazioni d'interesse autobiografico. Si tratta di tre redazioni oggi conservate nella Gemäldegalerie di Dresda, nella Galleria Nazionale di Parma e nel Metropolitan Museum di New York (Collezione Weightsman), la prima delle quali cronologicamente riferibile al soggiorno veneziano (1567-1570) e le altre alla prima fase romana (1570-1572). Com'è noto, l'episodio appare nei Vangeli sinottici quale prova della profezia di Isaia (LXI, I e sgg.) intorno all'annuncio da parte del Battista della venuta del Messia (Matteo IX, 5; Luca IV, 18-19 e VII, 21-22) peraltro glissata nell'episodio del cieco di Gerico narrato da Marco (X, 46-52) o ripreso dello stesso Luca (XVIII, 35-43), ancorché la versione pittorica ora a Dresda sembri derivare dall'ampio passo di Giovanni (IX, 1-41) dove è il riferimento, assente in Matteo e Luca, all'impressione della mano di Cristo sugli occhi del non vedente e alla piscina di Siloe, la quale, in effetti, si profila nel bordo inferiore del dipinto, denunciando una prima allusione autobiografica. Abbiamo, più indietro, accennato (sulle conclusioni della circostanziata indagine archivistica di Panagiotakis 1996) all'appartenenza della famiglia di Domínicos alla comunità ortodossa, sottolineando l'inevitabile conseguenza di una sua conversione alla fede cattolica.



El Greco, *Guarigione del cieco*, 1570-1571, Dresda, Gemäldegalerie



El Greco, *Guarigione del cieco*, 1570-1571, Dresda, Gemäldegalerie, particolare della testa di giovane sovrastante il gruppo dei vecchi a destra

Ora, nel passo di Giovanni illustrato nel quadro di Dresda, l'uomo guarito da Cristo, è "cieco nato", ma la sua condizione non deriva da peccato che, consapevolmente, fosse stato commesso da lui o dai suoi genitori, e tuttavia viveva privo della luce cui il Messia lo restituisce. Cogliere, pertanto, l'allegoria di una conversione – della propria conversione – non par azzardato, ancorché l'impaginazione dell'immagine include presenze che restano enigmatiche. Se infatti, come già m'è accaduto di insistere (Puppi 1999, 104-105), il cane e la 'natura morta' al centro e in primo piano, possono costituire un accorgimento funzionale alla sua costruzione prospettica, sembra assai difficile spiegare le figure del vecchio e dell'adolescente disposte in profondità tra il gruppo dominato da Cristo e quello dei Farisei: forse un richiamo alla parabola del figliuol prodigo – riportata, però, solo da Luca (XV, 2-32) – non incongruo con il senso sotteso dal tema del recupero della luce (in particolare, 20-24). Ma, sovrattutto, si trova inquietante l'apparizione dello spettatore di cui solo emerge il volto sovrastante la disputa dei Farisei; è evidente che, se vi si potesse cogliere un autoritratto (ma tornano i conti con i connotati del misterioso giovane additato dal Clovio nella *Cacciata* di Minneapolis?), l'ipotesi interpretativa che abbiamo qui sopra arrischiata, ne sarebbe, se non proprio suffragata, certamente confortata.



El Greco, *Guarigione del cieco*, 1571-1572, Parma, Galleria Nazionale

Rispetto a codesta, prima redazione, la versione di Parma risulta di dimensioni appena più ridotte nel momento in cui all'evidente arricchimento del vocabolario e alla ben più sicura complessità compositiva confida una diversa intenzione di significati.

L'avanzamento in primo piano dei gruppi degli 'attori' (più folto quello dominato dal Cristo), coerente con l'abbassamento retrostante del piano scenico che allontana, rimpicciolendolo nel mezzo del quadro, il dialogo affettuoso tra il vecchio e l'adolescente, non è mero espediente formale per un più pronunciato effetto prospettico. Del pari, l'introduzione della figura seminuda di schiena, a sinistra, che guarda e addita in alto, non deve interpretarsi quale puro esercizio virtuosistico e "adorno retorico", né casuale è da considerarsi l'introduzione di nuovi e altri testimoni, così come la sostituzione a *fuoco* architettonico, del rudere delle terme di Diocleziano all'arco corinzio timpanato. Tralasciamo, tuttavia, quest'ultimo spunto (che rimanda al contesto presiedente alla trasformazione michelangiolesca del reperto nelle chiesa di Santa Maria degli Angeli), per indugiare su altri *nodi* compositivi. Quando si faccia caso, infatti, che lo spostamento verso la ribalta cancella il richiamo alla piscina di Siloe, non è improprio domandarsi se Domínicos non abbia accantonato il testo giovanneo, utilizzato nella redazione di Dresda, per raccogliere ed illustrare un altro dei racconti evangelici relativi alla guarigione del cieco. Ed è precisamente il personaggio che volge la schiena ignuda, la presenza la quale consente, insieme, risposta affermativa e individuazione della nuova fonte in Matteo (IX, 27-31), dove è narrato aver Gesù ridato la vista a due

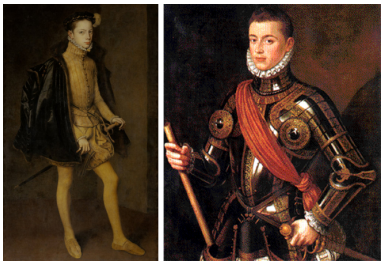
ciechi, di guisa che esso viene ad interpretare il ruolo di colui che, per primo, esulta per la luce ritrovata.

Quanto agli spettatori, gli studiosi, una volta di più, o non ci hanno fatto caso, o son stati svagati e generici, o ne han contati troppi. Ad esempio, si prova abbastanza forzata l'individuazione di un ritratto (proposto da Buendia 1984, 23-24) nel barbuto che volge lo sguardo al cielo dietro al braccio proteso del cieco guarito, e addirittura riprenderebbe il volto del vescovo eterodosso fra' Bartolomé de Carranza che il Theotocópoulos avrebbe incontrato mentre era detenuto in Castel Sant'Angelo (dove perderà la vita il 2 maggio 1576). Evidenza incontestabile di ritratti hanno viceversa, sempre sulla sinistra, i volti dei personaggi – in abiti, a riprova, di foggia moderna – collocati ai lati della testa dell'altro barbuto a figura intera e ignuda (questa sì, forse, solo citazione retorica della celebre statua d'Ercole posseduta dai Farnese).



El Greco, *Guarigione del cieco*, 1571-1572, Parma Galleria Nazionale, particolare del volto dei due giovani nell'angolo in alto a sinistra

A partir dalla proposta di Du Gué-Trapier (Du Gué-Trapier 1958), quello al limite del quadro raffigurerebbe un esponente proprio della famiglia Farnese, più volentieri precisato in Alessandro, figlio di Ottavio duca di Parma; l'altro il Theotocópoulos stesso. Orbene – la prima congettura è plausibile e convincente solo che si confronti quel volto con i ritratti che riprendono il personaggio in più giovane età (era nato a Roma il 28 agosto 1545), dipinti da Antonio Moro (Parma, Galleria Nazionale; Dallas, Texas, Meadows Museum), da Girolamo Mazzola Bedoli (Napoli, Museo di Capodimonte), da Sofonisba Anguissola (Dublino, National Gallery of Ireland, con le derivazioni del Museu de Arte antiga di Lisbona e del Museum of Fine Arts di Boston), nonché dell'immagine, nella Sala dei Fasti a Caprarola, di Taddeo Zuccari (e per non convocare un suggestivo *exploit* del Tintoretto su cui sarà il caso d'intervenire in altra occasione).



- A. Moro, *Ritratto di Alessandro Farnese*, 1560 ca., Parma, Galleria Nazionale
- A. Sanchez Coello, *Ritratto di don Juan de Austria*, 1565 ca., Madrid, Monastero de las Dezcalzas Reales

Aleatoria è, viceversa, l'altra ipotesi di identificazione, e non solo per i motivi che, più sopra in questa stessa sede, ci hanno indotto alla prudenza, ma perché concreti termini di confronto ci assicurano che, nel personaggio ritratto, possiamo agevolmente riconoscere Juan de Austria, il fratellastro di Filippo II, sulla referenza dei dipinti di Alonso Sanchez Coello nell'antica Galleria del Pardo, di Cristobal de Morales nel Monastero de las Descalzas Reales di Madrid, di Anonimo nell'Ospedale di Santa Cruz a Toledo.

Ci è ben noto che, non solo vincoli di parentela stretta legavano i due giovani (Alessandro era stato messo al mondo da Margherita d'Austria, figlia di Carlo V e, pertanto, sorellastra di don

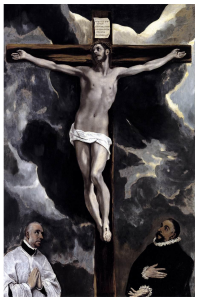
Juan), ma di affettuosa, profonda amicizia, nata e cresciuta presso la corte di Madrid, dove il Farnese era approdato adolescente per esservi educato, e cementata nell'epica giornata di Lepanto dove avevano combattuto l'uno accanto all'altro. Il ritorno di Alessandro in Italia non aveva allentato i contatti e, ogniqualvolta capitasse occasione propizia, i due non mancavano di incontrarsi. Per certo, ciò avverrà a Parma tra aprile e maggio 1574 nell'occasione del viaggio di don Juan a Milano toccata nel giugno successivo (e sarà prodiga di festeggiamenti culminati, il 26, in uno spettacolo grandioso e memorabile: Fea 1886, 36): ma di cosa avran discusso, cosa si saran detti? Non disponiamo di resoconti e, perciò, ovviamente, non lo sappiamo, ma possiamo non arbitrariamente immaginare che si siano accalorati sull'episodio, ancor bruciante, della pace stipulata da Venezia con la Sublime Porta, unilateralmente, all'indomani della vittoria di Lepanto, e sulla necessità, condivisa, non solo da Filippo II ma dai principi italiani filospagnoli con i Farnese di Parma in testa, di convincere la Dominante a rientrare nella Santa Lega, messa in crisi dalla Real Politik della sua diplomazia.



El Greco, *Guarigione del cieco*, New York, 1575 ca., Metropolitan Museum

E, poiché non è affatto da escludere che Domínicos, dopo la cacciata dal circolo del cardinal Alessandro e il vano tentativo di mettersi in proprio, nel suo viaggio di ritorno e Venezia possa aver fatto sosta presso i congiunti di chi lo aveva messo alla porta, i Farnese di Parma (una città che, nelle postille all'edizione giuntina delle *Vite* vasariane, prova di conoscere benissimo), ed essere stato, in qualche guisa, testimone dell'incontro tra Alessandro e Juan, la rappresentazione della *Guarigione* (che, non per caso, precisamente a Parma si conserva) potrebbe, allora, leggersi e intendersi nel contesto del dibattito intorno al cedimento della Serenissima alla Mezzaluna, bollato da papa Gregorio XIII come perfido "mancamento" al "giuramento fatto a Dio" e, dunque, peccaminoso ottenebramento, 'cecità', che si impetrava a Cristo di guarire.





- El Greco, *Adorazione del nome di Cristo*, 1575-1576, Londra, National Gallery
- El Greco, *Crocifisso con due devoti*, 1577-1578, Parigi, Musei del Louvre

E se è un fatto – a parer nostro di notabile suffragio – che, sul tema della Santa Lega, Domínicos tornerà di lì a poco predispondendo ancor in Italia il bozzetto (ora nella National Gallery di Londra) dell'*Adorazione del nome di Cristo* dipinta dopo l'arrivo in Spagna e conservata all'Escorial, la ripresa del tema evangelico del cieco guarito nella versione oggi nel Metropolitan Museum, pur replicando l'intelaiatura architettonica e la composizione dei gruppi della versione di Parma, sposta l'offerta della chiave interpretativa dalla soppressione dei volti di Alessandro Farnese e don Juan, allo sbalzar sul filo della ribalta di una misteriosa accoppiata di personaggi *en abîme* (come gli offerenti del *Crocifisso* oggi al Louvre), ma è messaggio di

cui, fino ad adesso, non siamo riusciti a immaginare il contenuto e a identificare il destinatario.

A Monica, che, nel nome di Warburg, è riuscita a scaraventarmi dentro all'universo immateriale e volubile dell'on line, con rinnovata ammirazione e stima. E con l'affetto di sempre.

Nota bibliografica

Il presente intervento ripropone, enfatizzandoli e riordinandoli, spunti presentati in disparate occasioni e rimasti aperti, per una ripresa del dibattito in vista delle iniziative (mostre e convegni) annunciate nell'occasione della ricorrenza del quarto centenario della morte del Greco (1614-2014). Di chi qui scrive si vedano, dunque, almeno: Puppi 1984; Puppi 1995; Puppi 1996; Puppi 1997; Puppi 1999a; Puppi 1999b; Puppi 2005. Posto che referenza necessaria per qualsivoglia approcio storico-critico serio al Greco e alla sua opere è costituita dal monumentale Lopera 2005 (ma non si trascuri il precedente, lucido, *abregé* Lopera 1993), ci si limiterà a elencare qui di seguito i contributi citati in forma abbreviata nel testo e in questa stessa nota. Quanto alle fonti, le lettere di Tiziano sono citate dall'edizione *Tiziano. L'epistolario*, a cura di L. Puppi, Firenze 2012; il testo di Vasari da *G. Vasari. Le Vite*, a cura di G. Milanesi, vol. IV, Firenze, 1906.

Riferimenti bibliografici

Buendia 1984
J. R. Buendia, *Humanismo y simbologia en El Greco. El tema del serpiente*, in *El Greco: Italy and Spain*, "Studies in the History of Art" 13, National Gallery of Art, Washington D.C., 1984, 35-48.

Calì 1995
M. Calì, *Il Greco fra Venezia e Roma: cultura e orientamenti,* in *El Greco in Italy and Italian Art*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Rethymno, 22-24 settembre 1995) a cura di N. Hadjinicolaou, Rethymno 1999, 291-314.

Costantoudakis-Kitromilides 1999
M. Constantoudaki-Kitromilides, *La pittura a Creta nei secoli XV e XVI*, in *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, catalogo della mostra (Atene, Roma, Madrid, 1999), a cura di J. Alvarez Lopera, ed. it. Milano 1999, 83-94.

Donati 2010
A. Donati, *Ritratto e figura nel Manierismo a Roma*, San Marino 2010.

Fea 2005
P. Fea, A*lessandro Farnese, duca di Parma* [...], Firenze 1886.

Firpo 2005
M. Firpo, *L'iconografia come problema storiografico* [...], in "Rivista Storica Italiana", CXVIII, 3, 2005, 825-871.

Du Gué-Trapier 1958
E. du Gué Trapier, *El Greco in the Farnese Palace, Rome*, Paris 1958.

La Malfa 2010
C. La Malfa, *Artisti a Palazzo*, in *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, a cura di F. Duranelli, Firenze 2010, 262-265.

Lopera 1993
A. J. Lopera, *El Greco. La obra esencial*, Madrid 1993.

Lopera 2005
A. J. Lopera, *El Greco. Estudio y Catalogo*, vol. I, Madrid, 2005.

Mancini 1956
G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, I, a cura di A. Marucchi Roma 1956.

Marías 1997
F. Marías, *Biographie d'un peintre éxtravagant*, Paris 1997.

Marías 1999
F. Marías, *Il pensiero artistico del Greco*, in *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, catalogo della mostra (Atene, Roma, Madrid, 1999), a cura di J. Alvarez Lopera, ed. it., Milano 1999, 179-199.

Marías, Bustamante 1981
F. Marías, A. Bustamante, *Las ideas artisticas del Greco*, Madrid 1981.

Marías, de Salas 1992
F. Marías, X. de Salas, *El Greco y el arte de su tiempo*, Toledo, 1992.

Panagiotakis 1986
M. N. Panagiotakis, *E Kretiké periodos tes zoes tou Domenikou Theotokopolou*, Athinai 1986.

Perez de Tudela 2000
A. Perez de Tudela, *Una carta inédita de El Greco al Cardenal Alessandro Farnesio*, in "Archivo Español de Arte" LXXIII (291), jul-sep 2000, 267.

Puppi 1984
L. Puppi, *Il soggiorno italiano del Greco*, in E*l Greco: Italy and Spain*, "Studies in the History of Art" 13, National Gallery of Art, Washington D.C., 1984, 133-152.

Puppi 1995
L. Puppi, *Ancora sul soggiorno italiano del Greco*, in *El Greco of Crete*, Atti del convegno internazionale di studi (Heraklion, 1990), a cura di N. Hadjinikolaou, Heraklion 1995, 251-254.

Puppi 1996
L. Puppi, *Ritratti di spettatori discreti e di committenti 'in abisso' nell'opera del Greco*, in *Il ritratto*, a cura di G. Fossi, Firenze 1996, 173-185.

Puppi 1997
L. Puppi, *I testimoni impassibili. Ritratti di spettatori nei drammi evangelici dipinti dal Greco in Italia*,

in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, M. Emiliani Dalai, Roma 1997, 285-296.

Puppi 1999a
L. Puppi, *El Greco da Venezia a Roma e da Roma a Venezia (per la via di Parma)*, in *Scritti in onore di A. M. Romanini*, Roma 1999, 119-128.

Puppi 1999b
L. Puppi, *El Greco in Italia e l'arte italiana*, in *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, catalogo della mostra (Atene, Roma, Madrid, 1999), a cura di J. Alvarez Lopera, ed. it. Milano 1999, 95-114.

Puppi 2004
L. Puppi, *Su/per Tiziano*, Milano 2004.

Puppi 2005
L. Puppi, *L'arrivo del Greco in Spagna*, in *El Greco. The First Twenty Years in Spain*, Atti del Convegno internazionale di studi (Rethymno, 22-24 ottobre 1999), a cura di N. Hadjinicolaou, Rethymno 2005, 1-12.

Puppi 2007
L. Puppi, *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno – Pieve di Cadore 2007), a cura di L. Puppi, Milano 2007, scheda 118, 422-423.

Ronchini 1865
A. Ronchini, *Giulio Clovio*, in "Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province modenesi e parmensi" III, 1865, 259-270.

English abstract

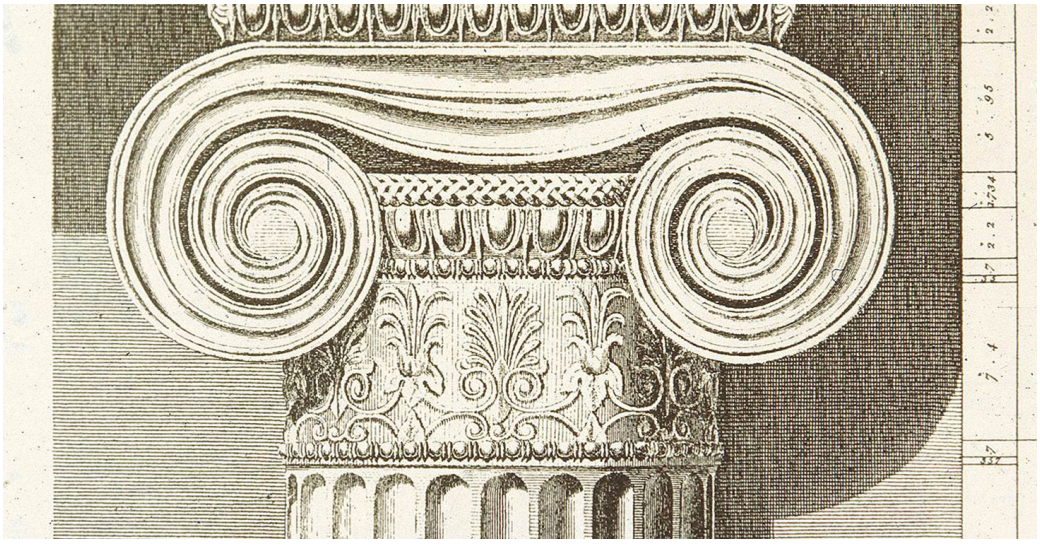
Few written records tell of the arrival and the Roman period and the Greek painter born in Crete Domínicos Theotocópoulos, more known by the pseudonym of El Greco. After years spent in Venice, where he got to join actively with leading painters of his time such as the late Titian and the very active Tintoretto, in 1570 Domínicos arrives in Rome. It is Giulio Clovio, the well known Croatian miniaturist who had been working for many years for some of the most famous important families in Rome, who introduces him and supports him in the lavish court of Cardinal Alessandro Farnese, admirer of Venetian painting and of Titian in particular who had portrayed him on different occasions several years earlier. But it was Michelangelo with his work who had celebrated more than any artist of his era the Majesty of Rome and its powerful men. Probably just an unfavorable opinion from El greco in respect of the Tuscan master and his work as well as a constant criticism of excessive opulence of the Roman curia, the reasons for the peremptory dismissal of the Greek painter in 1572 by the Farnese House. The scarcity of documentation doesn't give any chance to give answers to many different questions that could rise up regarding the matter. Domínicos' paintings remain the most eloquent document of that Roman period 1570-1572. His pictures and in particular those that with slight and subtle changes tell the story of Christ healing the blind man and The expulsion of merchants from the Temple, through the use of "imagistic syntax" or "metagrammatical formulae" reveal and highlight for those able 'to read' the complexities and the problems of an age full of cultural, political and sociological contradictions.

keywords | El Greco; Giulio Clovio; Cardinal Alessandro Farnese; Michelangelo; Rome; Images; Autobiography.

Il tempio, la festa, il passato

Immagine e storia degli edifici templari greci

Mario Torelli



Capitello dell'Eretteo, disegno di Stuart e Revett.

Come tutti ben sappiamo, la riscoperta del passato greco e in particolare delle sue architetture templari, avvenuto a partire dalla metà del Settecento, è un fenomeno sul quale la riflessione degli ultimi cinquant'anni ha prodotto importanti studi intorno ai modi, ai tempi e alle ragioni di quella riscoperta. L'entusiasmo che la cultura europea ha dimostrato per quei templi è cosa arcinota e ha coinvolto via via per tutto il periodo del neoclassicismo strati sempre più vasti dell'opinione pubblica colta d'Europa e d'America, che ha a lungo nutrito un'intensa ammirazione per quelle architetture (Praz 2003). Prima ancora di diventare sostanza di storia, questo insieme di testimonianze materiali del passato classico greco, questi monumenti di Grecia, d'Italia e di Sicilia sono venuti a sostituire il modello romano caro alla tradizione rinascimentale e barocca, diventando fonte di ispirazione per un radicale ri-orientamento delle scelte del costruire. Più che dai calcari spugnosi, giallastri o grigi, dei grandi templi dorici di Magna Grecia e Sicilia, viaggiatori e architetti appaiono sedotti dagli immacolati candori dei marmi della Grecia propria appena riscoperta, penetrati nel patrimonio visivo delle classi dominanti grazie alle tavole di Stuart e Revett: queste architetture diventeran-

no lo stile 'generale' del costruito monumentale delle città d'Europa e d'America per effetto dell'esplosione neoclassica delle prime decadi dell'Ottocento, sostenuta dalla cultura diffusa dagli *atelier*s di architettura delle grandi capitali europee, con una capillare operazione di scuola, di cui punto di partenza sono i disegni dei Dilettanti e punto di arrivo gli esercizi scolastici degli allievi dell'*Ecole de Beaux Art*s di Parigi (Catalogo Roma 1985). Grazie a questo processo di diffusione culturale, il neoclassico (meglio sarebbe chiamarlo il neoellenico) diventa prassi architettonica per un secolo e più, condizionando il gusto delle *élite*s[1].

Un esempio assai istruttivo della parabola di questo gusto ci viene offerto dalle 'copie' dell'ateniese Loggia delle Cariatidi dell'Eretteo. Già in antico la geniale invenzione dell'Acropoli di Atene aveva ispirato una serie di imitazioni (Schmidt 1973), tra le quali le più famose vanno dai Piccoli propilei di Eleusi alle riproduzioni che figuravano a Roma in due grandi complessi monumentali, quello del Foro d'Augusto e quello dell'*Ara Maxima Herculi*s, ma che erano usate anche all'interno di residenze private, come una villa sull'Appia Antica o ancora a Tivoli sulla riva del Canopo di Villa Adriana. Ma si tratta pur sempre di rievocazioni del grande monumento classico che in qualche modo intendono riproporre il modello per richiamarne l'aura sacrale e le funzioni cultuali. La replica elusinia rimette in scena le figure delle cariatidi nel ruolo di augusto accesso al santuario di Demetra, come quelle di Atene lo suggeriscono al *nao*s più importante dell'Acropoli. Il nesso tra le *korai* ateniesi e la tomba eroica di Cecrope ritorna tanto nel Foro di Augusto, ma con una differente funzione (Zanker 1968), e nella duplicazione di questo nel c.d. "Foro Provinciale" di Merida (Trillmich 2007), per esaltare i s*ummi viri* celebrati nei sottostanti portici, quanto nelle copie dell'*Ara Maxima* (Torelli 2006), che segnalavano il carattere eroico del culto di Ercole, o nelle repliche di Villa Adriana[2], che intendevano rievocare sulle sponde della riproduzione tiburtina del Nilo la tomba eroica di Antinoo.

Con la ripresa neoclassica le architetture greche vengono assunte come *dignifying form*s da riproporre comunque, spesso senza un qualsiasi nesso ragionevole di contenuti e di funzione tra l'edificio antico e quello nuovo. Delle architetture templari elleniche si allestiscono vere e proprie copie, ma del tutto defunzionalizzate, che rispondono perfettamente alle esigenze di autorappresentazione di aristocratici e di borghesi, alle ansie da questi nutrite di *grandeur* e al pio desiderio di razionalità che le anima, esattamente come è 'razionale' il prepotente sviluppo delle economie capitalistiche: a mio avviso, anche se dimenticate, perché partorite nei giorni infuocati del '68 francese (non a caso la colpa con la quale le ha bollate la critica corrente è quella di "sociologismo volgare"), le pagine più efficaci per descrivere questo corto circuito tra trionfi delle armonie classiche e aspirazioni della nuova società napoleonica e post-napoleonica sono nel libro di Nicos Hadjinicolau *Histoire de l'art et lutte des classe*s (Hadjinicolau 1975).

Ma torniamo alla Loggia delle Cariatidi e alle sue riproduzioni neoclassiche. Con la facciata della St. Pancras New Church di Londra (Crook 1972), risalente al 1819, abbiamo il più antico esempio di replica del monumento ateniese, sgraziatamente pesante e inarticolata: percepiamo un ovvio ma vaghissimo richiamo all'atmosfera sacrale dell'originale, ma l'effetto ricorda



Loggia delle Cariatidi, Atene e ‘copie’: Cariatidi dei Piccoli Propilei, Eleusi; ricostruizione della parte alta del Foro di Augusto, Museo dei Fori Imperiali, Roma; cariatidi dall’*Ara Maxima Herculis*, Musei Capitolini, Roma; Villa Adriana, Tivoli.

molto alcune recenti esperienze post-moderne, forse a suo tempo anche troppo osannate, come accade per molte opere di Aldo Rossi, dove l’uso ‘a patchwork’ dell’antico (‘antico’ in senso spesso lato) non ha neanche la funzione di richiamo di memoria, ma di semplice gusto della citazione a sorpresa. Possiamo scorrere nel tempo e passare davanti all’ingresso laterale del Parlamento austriaco di Vienna, realizzato nel 1873-83 dall’architetto danese T. Hansen, attivo anche in Grecia, dove ha realizzato lo Zappion, l’Accademia e la Biblioteca; nel colossale edificio viennese le *korai* si raddoppiano e indicano con i gesti l’interno, forse con l’intento di alludere alle due camere della rappresentanza parlamentare contenute nell’edificio. Nella grande architettura il punto di arrivo è costituito dall’Albright-Knox Museum di Buffalo (NY), costruito nel 1905, nel quale una loggetta della Cariatidi si affaccia su di un lato dell’imponente edificio, proponendo varianti delle *korai* cariche di attributi simbolici destinati a comporre un’allegoria delle arti. Ma non si pensi che la sequenza si arresti qui: nel novembre 2011 un mobilificio francese, significativamente chiamato “Atelier Caryatide”, ha esposto per la vendita a Dubai un tavolo, che deriva dal monumento ateniese attraverso la mediazione delle figure egittizzanti del mobile neoclassico, chiudendo in maniera esemplare questa filiera del kitsch, generata da un incolpevole capolavoro della classicità.

Tutto questo andava premesso al nostro discorso perché, dell’intero retaggio dell’arte antica, sono proprio i templi realizzati dagli architetti greci a partire dal VI secolo a.C. i monumenti della classicità che hanno avuto una sorta di vita propria in epoca moderna, più ancora di quei fenomeni di appropriazione e ri-funzionalizzazione di opere mobili d’arte antica, così bene indagati più di trent’anni or sono nell’acutissimo libro *Utopische Vergangenheit* di Nikolaus Himmelmann Wildschutz (Himmelmann 1976), ma che hanno sempre dato luogo a fenome-



St. Pancras New Church, London; ingresso laterale del Parlamento, Wien; Albright-Knox Museum, Buffalo (NY); tavolo dell'Atelier Caryatide venduto a un'asta pubblica, Dubai.

ni circoscritti, mai capaci di riproporsi come interi capitoli espressivi. I templi hanno invece generato un vero e proprio immaginario a sé, quasi staccando queste architetture dal corpo vivo della storia che le ha prodotte, perché venissero copiate, disegnate, misurate e, ohimé, riprodotte dagli architetti moderni. Proprio questo immaginario collettivo, largamente radicato negli strati colti come in quelli borghesi e popolari, sollecita un approccio ora superficiale, ora emotivo alle architetture templari, che non giova alla comprensione del fenomeno artistico e più in generale alla fruizione loro più consapevole.

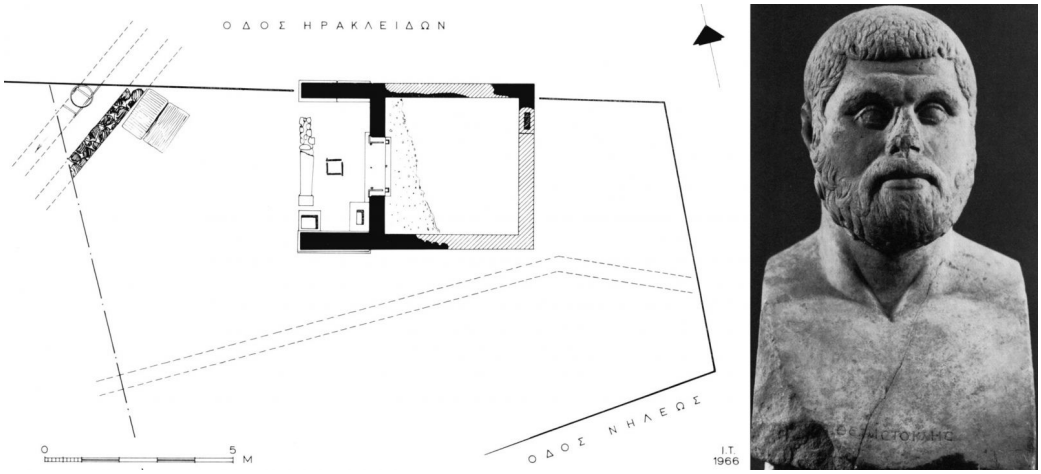
Se su di un piano parallelo a quello che ha portato alla 'riscoperta' dei templi greci, grazie al genio di Johan Johachim Winckelmann, è nata anche la storia dell'arte antica, il contatto tra l'archeologia (e la storia dell'arte antica) e queste architetture è rimasto spesso più un vagheggiamento che la seria ricerca di una profonda interazione tra queste concrete testimonianze del passato, fortunosamente giunte fino a noi, e la cultura del mondo greco come sistema di pensiero. Dicendo questo so di essere poco *politically correct* e proverò perciò a giustificare meglio questa mia affermazione. A differenza di quanto scriveva Karl Schefold nelle pagine peraltro molto belle del suo *Griechische Kunst als religiöses Phänomen* (Schefold 1959), i templi arcaici e classici greci sono stati solo in parte espressione del senso più profondo della religiosità greca, come avremo modo di vedere più avanti. Sul piano strettamente storico-religioso, l'archeologia ha esplorato con molta acribia il tema della nascita e del significato degli edifici di culto e si è sempre molto affannata – chi vi parla certo non meno di altri – nel tentativo di attribuire a specifiche divinità i templi presenti nelle città e nei grandi santuari della *chora*, anche se spesso ha dovuto dichiarare i propri limiti nel concreto espletare questa funzione diagnostica e la relativa ermeneutica (Lippolis, Livadiotti, Rocco 2007, 44-50, 60-108). Troppo di frequente si incontrano nella letteratura proposte, ipotesi e suggestioni di identificazioni di edifici sacri che scaturiscono talora da argomentazioni cervellotiche, ma più spesso su basi addirittura semplicistiche, che non tengono conto delle variabili che intervengono nella decisione di far sorgere questo edificio piuttosto che un altro e di dotarlo di determinate caratteristiche o di una maggiore o minore sontuosità: proprio la letteratura relativa a Selinunte, tanto ricca in materia di esperienze architettoniche quanto avara nel campo dell'epigrafia, di tali proposte purtroppo abbonda. E mi sia consentito di non fare esempi, tanto noti sono gli esercizi cui abbiamo assistito negli ultimi anni.

Collegato a questo problema è la definizione della committenza, alla quale spesso si presta un'attenzione relativamente modesta. Non sempre sono stati ricercati o anche semplicemen-

te messi a fuoco i gruppi sociali o gli individui responsabili della committenza, e ancor meno di questa stessa committenza sono state indagate le ragioni; quando queste sono apparse attingibili, difficilmente ne sono state messe in luce con la necessaria attenzione le complesse radici ideologiche, politiche e più in generale di mentalità alla base di queste scelte impegnative per la società delle poleis. Si tratta infatti di radici profonde, nelle quali giocano fattori assai vari, legati a tradizioni spesso lunghissime. Per la committenza di molte grandi opere sono state spesso chiamate in causa non meglio definite scelte della polis, ma sappiamo che molto spesso, per non dire sempre, entrano in gioco politiche gentilizie dei grandi *gene*, attività tiranniche, desideri di affermazione di personaggi in gara per il potere. Tutti ricordiamo bene le parole di Aristotele sul nesso intimo che esisteva tra tirannide e attività edilizie di grande respiro: "essi (*scil*. i tiranni) facevano in modo che le plebi non restassero oziose: ne sono un esempio le piramidi egiziane, i doni votivi dei Cipselidi, la costruzione dell'Olympieion da parte dei Pisistratidi e le opere realizzate a Samo da Policrate" (Aristot. *Pol.* 1313 b), parole che fanno il paio con quanto afferma Tucidide a proposito di Ipparco figlio di Pisistrato: "in generale (*scil*. Ipparco) non risultava oppressivo verso il popolo nell'esercizio del suo potere, che aveva anzi impostato in maniera irreprensibile; c'è da dire del resto che questi tiranni si attennero in sommo grado a un comportamento virtuoso e saggio e, imponendo agli Ateniesi un'imposta pari solo alla ventesima parte dei prodotti, con questa seppero adornare la città, portarono a termine le varie guerre e curarono i sacrifici ai templi" (Thuc. VI, 54, 5; trad. A. Corcella).

Un caso meno famoso può tornare utile per ricordare come ad Atene, sin dagli albori della democrazia, un'iniziativa troppo diretta nel campo dell'edilizia sacra da parte di personaggi eminenti potesse essere percepita sul piano politico come un vero e proprio *schêma tyrannikòn*. Penso qui al tempio di Artemide Aristoboule, fatto costruire da Temistocle nel demo suo di nascita di Melite per celebrare la propria dea personale, capace del "Buon Consiglio", che sarebbe apparsa a Salamina e avrebbe assicurato agli Ateniesi la vittoria (Threpsiades, Vanderpool 1964; Amandry 1967/68): presso il tempio, teste Plutarco, era un εἰκόνιον che lo avrebbe fatto apparire ἡρωϊκός, Plut. *Themist*. 22, 1). Questo εἰκόνιον, che dobbiamo collocare alla base della celebre erma ostiense del personaggio, rappresenta un dato prezioso, che, come quarant'anni fa ha messo bene in luce Dieter Metzler (Metzler 1971), uno studioso tedesco per motivi politici ostracizzato dall'accademia, più di mille altri spiega l'avversione generale per il ritratto fisiognomico, che colpiva l'isonomia, parola d'ordine prima aristocratica e poi democratica, come ci ha opportunamente ricordato Ehrenberg. Puntuale, pochissimo tempo dopo, nel 471 a.C., l'ostracismo colpiva il vincitore di Salamina: ma per gli Ateniesi punire il colpevole con l'esilio non fu abbastanza, perché il tempio di Artemide Aristoboule divenne addirittura luogo di esposizione dei cadaveri dei condannati a morte (Torelli 1979, 444 s.).

Ma non sempre l'intraprendenza individuale nell'edilizia sacra ebbe, anche nell'Atene democratica, esiti così drammatici. Ce ne fanno fede i lunghi passi che Plutarco dedica alla grandiosa fabbrica dell'Acropoli (Plut. *Pericl*. 13): ma ancor più rivelatrici sono le parole che lo stesso Plutarco mette in bocca a Pericle in difesa delle accuse di Tucidide di Melesia: "la città



Pianta del tempio di Artemide Aristoboule, Atene (da Travlos); (des.) erma di Temistocle dal caseggiato di Temistocle, Museo di Ostia.

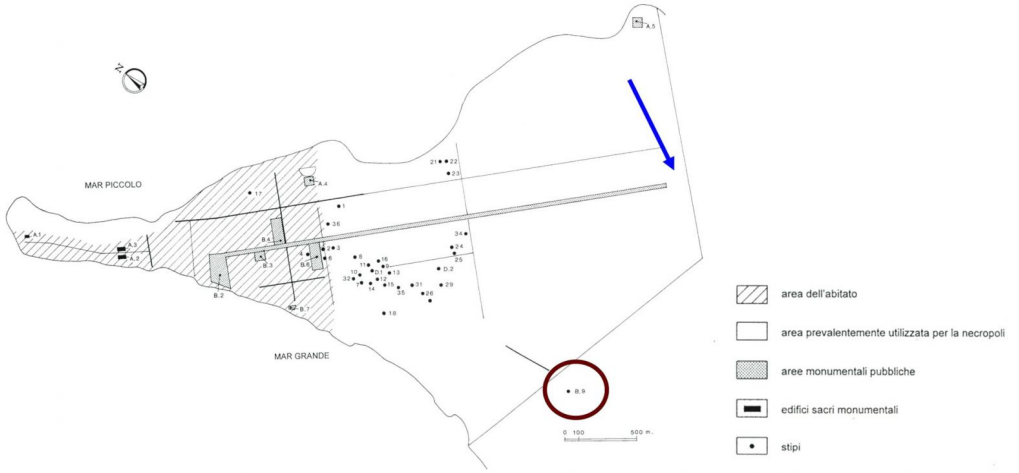
è sufficientemente fornita di tutto ciò che può servire alla guerra ed è quindi utile impiegare la ricchezza in opere il cui compimento porterà gloria immortale, ritraendo un utile per la mano d'opera che vi veniva impiegata" (Plut. *Pericl*. 12). Aspetti ideologici e motivazioni economico-sociali vanno a braccetto, esattamente come nel celebre luogo di Aristotele che ho ricordato sopra. Il ricordo della grande fabbrica dell'Acropoli ci riporta al momento più alto del significato politico posseduto dalle architetture sacre nella coscienza greca della prima classicità, il giuramento di Platea, che di fatto ha vincolato tutta l'attività edilizia della Grecia post-persiana: invano Pericle, con l'ovvia ostilità di Sparta, tenterà di organizzare un'assemblea che discutesse il problema della ricostruzione dei templi. Dalla politica di opere pubbliche messa in campo da Pericle per l'abbellimento dell'Acropoli, insomma, traspare la piena coscienza che tutta la riflessione storica antica aveva dell'immenso valore non in senso meramente propagandistico, ma politico nell'accezione più elevata, che la costruzione dei templi ha avuto in epoca arcaica e classica. Come si ama dire da tre lustri a questa parte, da quando la globalizzazione è entrata in tutti i pori anche metaforici della nostra società andando a toccare – troppo spesso nella maniera più errata – corde sensibili (e inconsce) dell'immaginario sociale, la realtà materiale, concreta delle architetture sacre è stata da subito un potente fattore identitario delle poleis greche e ne ha spesso condizionato la vita in modi per noi solo nelle grandi linee avvertibili.

Ma sbagliamo se focalizziamo tutta la nostra attenzione su questi temi di natura politica. L'edilizia sacra ci parla di molte altre cose, cui, proprio quando evochiamo il tema dell'identità, oscuramente alludiamo, anche senza far parola del mondo che all'identità sta dietro. I grandi templi formali, abbiamo detto, sono il risultato dell'interazione di complessi fattori che, pur essendo in primo luogo concretamente storici, comprendono molti altri aspetti, di cui una parte notevolissima ci sfugge, non solo per la lacunosità delle nostre fonti ma anche per la nostra

indifferenza di moderni verso queste meno palpabili e meno razionali realtà. Tra templi formali e santuari che noi giudichiamo minori si gioca una sottile partita, che sempre più vanifica la nostra esigenza di dipanare la matassa di fattori che spingono la gente a rivolgersi al sacro, scegliendo forme e luoghi secondo strategie di volta in volta diverse. Una delle ragioni principali per queste scelte è quella che potremmo compendiare sotto l'etichetta della psicologia sociale, capace di determinare scelte epocali ora in direzione di una monumentalizzazione del culto ora a duplicazioni ora a frequentazioni archeologicamente meno rilevabili.

Uno dei temi più ignorati dalla ricerca archeologica è quello del ruolo che nei processi di costituzione e di consolidamento del sacro hanno le feste. Come ci insegna l'antropologia, il vero fattore d'identità, il momento in cui la comunità si riconosce e si rende visibile all'esterno, confermando ruoli e palesando aspettative, è proprio quello della festa. Purtroppo pochi sono i casi fortunati che ci permettono di attribuire alla festa un ruolo determinante per la nascita o la collocazione di un culto o di un edificio templare. Questo è il caso della duplicazione che del santuario laconico di Apollo Hyakinthos viene realizzata a Taranto nell'area di Masseria del Carmine (Torelli 2011, 45 s.): collocato a circa un chilometro dalla Porta Temenide, il luogo di culto della colonia riproduceva in forma ridotta i sei chilometri tra Sparta e Amicle, la distanza percorsa dalle processioni delle *Hyakinthia* (Cfr. Richer 2004) dirette al grandioso *mnema* per la celebrazione dell'eroe giovinetto (Faustoferri 1996), descritte vividamente da Didimo come una θέα ποικίλη καὶ πανήγυρις ἀξιόλογος καὶ μέγαλη ("uno spettacolo colorato e una festa grande, degna di essere vista"), nella quale la gioventù spartana a piedi, a cavallo e su carro, si esibiva vestita a festa in una serie di cimenti musicali con il seguito di lauti pranzi dell'intera città (Ap. *Athen.* IV, 139 D). Una "festa grande" come questa non poteva mancare nella nuova Sparta della penisola italiana. Circostanze analoghe – un luogo di culto famoso collocato nella *chora* e una processione solenne tra la città e il santuario – sono alla base della collocazione dei grandi templi di Hera fuori delle colonie achee d'Italia: gli *Heraia* detti anche *Hekatombaia*, celebrati con una processione da Prosymna ad Argo e descritti da uno scolio a Pindaro come una πομπὴ μεγάλη, una "processione grande", nella quale προηγούνται ἑκατὸν βόες, οὓς νόμος κρεανομῖσθαι πᾶσι τοῖς πολίταις, "vengono fatti sfilare cento buoi, le cui carni vanno per legge ripartite tra tutti i cittadini" (*Schol*. Pind. *Ol*. 7, 152). Si tratta cioè della colossale ecatombe per la dea all'origine della ripetuta collocazione *extra moenia* di grandiosi santuari della dea di Argo in tutte le colonie achee di Magna Grecia, a Crotone, a Metaponto e a Posidonia; una collocazione discussa in maniera del tutto insensata dall'intera comunità scientifica in anni non troppo lontani da noi, ma che intendeva duplicare il rapporto stretto (e la festa!) esistente tra il prestigioso luogo di culto dell'Argolide e l'intera adiacente regione dell'Acaia.

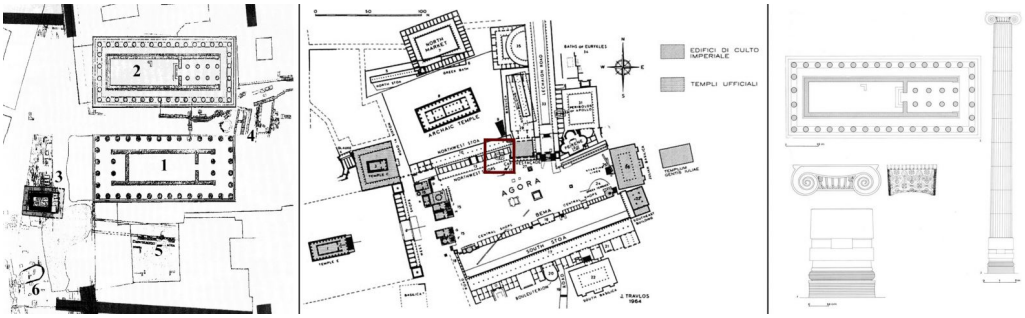
Altre volte la festa ci aiuta a comprendere la veste assunta da un culto. È questo il caso di Siracusa, dove la riproduzione di grandi feste è all'origine di una delle più singolari metamorfosi sul terreno dell'edilizia templare tra madrepatria e colonia, grazie alla quale possiamo forse dare un nome al grande tempio ionico emerso cinquant'anni fa nella piazza del Duomo. Sappiamo che le principali feste di Corinto erano gli *Eukleia*, celebrati, come ricorda Senofonte



Pianta della città di Taranto, con localizzazione del santuario di Apollo Hyakinthos (indicato con il cerchio rosso).

(Xenoph. *Hell*. IV, 4, 2), nell'agorà cittadina in onore di Artemide Eukleia, il cui luogo di culto arcaico e classico va forse riconosciuto nel modesto edificio arcaico absidato sotto il lato Nord della piazza romana, nel cui angolo sud-occidentale i coloni romani eressero un tempio a lei dedicato (Luigi Maria Caliò, in Lippolis, Livadiotti, Rocco 2007, 617 s.). La straordinaria rilevanza della festa ha fatto sì che nella grande area sacra sviluppatasi nel cuore di Ortigia, intorno al celebre *Athenaion*, si fondasse il tempio della Eukleia, che sul modello efesino (Paus. II, 2, 6) ebbe le dimensioni colossali di un periptero ionico, le cui colonne, come quelle di Efeso, erano preparate per ricevere la *caelatura*, questa volta in bronzo, se rettamente interpreto la fascia non finita presente nell'imoscapo delle colonne siracusane (Luigi Maria Caliò, in Lippolis, Livadiotti, Rocco 2007, 842 s.). Potrebbe così non essere un caso che Pausania attribuisca l'epiclesi di Ἐφεσία, "Efesia", all'Artemide del tempio di età romana della madrepatria Corinto.

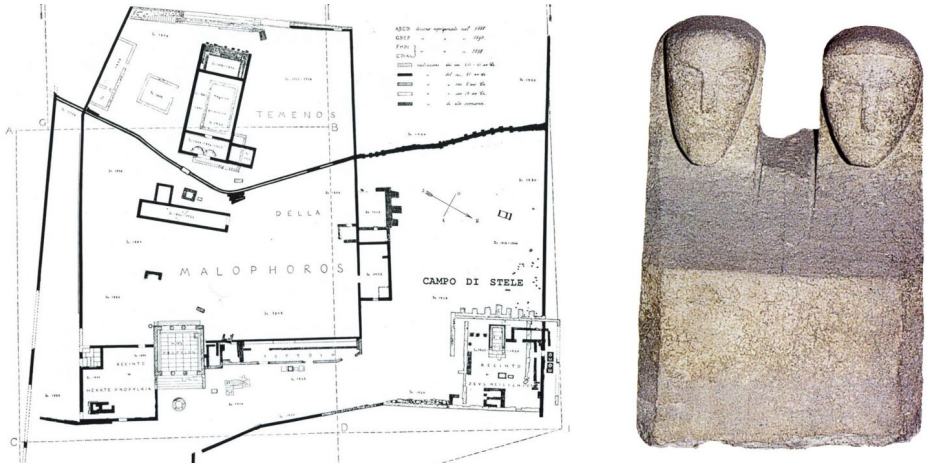
Tuttavia non sempre il radicamento nella religiosità popolare ha corrisposto a una monumentalizzazione pari alla fama o all'intensità della devozione o anche solo delle frequentazioni dei fedeli: ne sono testimonianza importante vari esempi, tra i quali ne traggo uno, ancora una volta ispirandomi alle suggestioni dei luoghi dove ci troviamo. Tutti noi conosciamo il modesto santuario di Zeus Meilichios di Selinunte (Luigi Maria Caliò, in Lippolis, Livadiotti, Rocco 2007, 838), il cui atto di nascita sembra risalire a epoca posteriore alla fondazione della città, almeno a stare ai pochi dati noti relativi alle sue fasi iniziali (Tusa 1977). Grazie alla scoperta fatta trent'anni or sono di un'importantissima *lex sacra* della metà circa del V secolo a.C., incisa su piombo, prima migrata a Malibu e poi fortunatamente restituita all'Italia (Jameson, Jordan, Kotansky 1993), abbiamo la minuziosa descrizione dei sacrifici che si dovevano fare a Meilichios in una pluralità di luoghi, descritti come terreni di proprietà di differenti individui, nel caso specifico di tali Myskos ed Euthydamos, il primo dei quali probabilmente è addirittura



Pianta del grande santuario di Ortigia a Siracusa (da Mertens); pianta dell'edificio absidato sotto il lato N del foro di Corinto romana; pianta del tempio ionico di Siracusa, con ricostruzione della colonna e particolari del capitello e dell'imoscapo (da Gullini).

noto dall'iscrizione funeraria incisa su una stele (Dubois 1989, n. 71). Il carattere infero dei riti, palese dal materiale su cui è incisa la *lex sacra*, il piombo, specifico delle cerimonie infere, è a dir poco ovvio e traspare anche dalla natura delle altre divinità associate ai sacrifici, Zeus Eumenes, le Eumenidi e i Tritopatores, questi ultimi a noi ben noti dal piccolo, ma centrale luogo di culto a loro dedicato nel cuore della necropoli ateniese del Dipylon, e per la loro presenza a Trezene, a Delo e a Cirene (Jameson, Jordan, Kotansky 1993, 107-114): il quadro dei sacrifici previsti diventa assai più complesso se scendiamo in alcuni dettagli, come il rapporto esistente tra i riti di Meilichios e quelli per l'assai meno perspicuo Elasteros, forse un'altra ipostasi infera di Zeus, e soprattutto con le feste dei *Kotytia*, un rito di indubbia origine tracia (Jameson, Jordan, Kotansky 1993, 23-26). Poiché la ricca documentazione archeologica del santuario di Demetra di Eraclea Lucana (Curti 1989) con le sue statuette collocate all'ingresso del locale Eleusinion ci attesta che nei riti della dea era la tracia Bendis ad assolvere il compito di introdurre i fedeli nel mondo della dea di Eleusi, l'Artemide Kotytò dei *Kotytia* selinuntini deve essere identica o all'Artemide-Ecate Propylaia, venerata sulla fronte dell'imponente santuario della Malophoros, o alla titolare – a giudicare dalle statuette ivi rinvenute – del nuovo luogo di culto scavato da Claudio Parisi Presicce e Sebastiano Tusa anni or sono poco lontano dalla Malophoros.

Tutti questi luoghi di culto, integrati con la vicina grande necropoli urbana, propongono per la collina della Gaggera il quadro di un sistema cultuale perfetto. Le cerimonie della *lex sacra*, collegate con segmenti gentilizi della società, mostrano di possedere una straordinaria funzione purificatoria della comunità articolata per *gene*, che si realizza invece in forma collettiva nel santuario comune di Meilichios, il più modesto dei templi della serie di santuari extraurbani collocati sulla riva destra del Modione, il cui aspetto architettonico contrasta con il grande significato sociale e religioso che la *lex sacra* ora per esso ci rivela. Da tutto questo ci giunge un monito, che ci invita a guardarci dal misurare l'importanza dei luoghi di culto dalla bellezza e dalla consistenza delle sue architetture: il radicamento nella psicologia sociale del culto di Meilichios, ora così trasparente dal contenuto della *lex sacra*, doveva essere a noi ben chiaro



Pianta del complesso dei santuari della Gaggera a Selinunte (da Mertens); (des.) cippo dal santuario di Zeus Meilichios (da Famà, Tusa), Museo di Selinunte.

già dai rozzi e ingenui *ex-voto* deposti nel santuario, concreta espressione – forte e significativa – di una partecipazione popolare ai riti di Meilichios (Famà, Tusa 2000).

Ma alla grandiosità delle architetture templari, tuttavia, anche se queste non sempre rispecchiano la profondità e la dimensione quotidiana del fenomeno religioso, dobbiamo attribuire ancora un'altra qualità che di nuovo ci rinvia alla dimensione antropologica che stiamo esplorando. I santuari e i templi grondavano di monumenti celebrativi e di opere d'arte figurativa, la cui funzione di monito e di memoria è implicita nell'etimo della parola stessa, il greco *mnema* e il latino *monumentum*, con la quale queste opere venivano designate: se i monumenti votivi volevano ricordare la *pietas* e la *gloria* di gruppi, di famiglie e di individui, le decorazioni dei templi, sia quelle pittoriche, tutte o quasi irrimediabilmente perdute, che quelle scultoree, giunte a noi solo in misura assai parziale, avevano il compito di suscitare negli spettatori una pluralità di sentimenti, che vanno dalla solidità dei principi delle *themistes*, dei *nomoi* e dell'*ethos* collettivo fino alla rievocazione di racconti che erano spesso il ricordo del passato mitico dell'*ethnos* e della *polis*. Immersi come siamo in un mondo sempre più pervaso dalle immagini e dominato dall'ossessione della comunicazione visiva, dimentichiamo che nel mondo antico le immagini erano invece rare e perciò stesso possedevano una carica affettiva e di persuasione enorme. Queste immagini, ricche di colori e di dettagli narrativi, dipinte su tavole esposte negli ambulacri dei templi o negli spazi metopali, scolpite a rilievo in metope e in frontoni, in quanto perenne monito del collante etico di una società, erano motivo di ispirazione per la composizione di liriche corali o il naturale accompagnamento dei canti e delle danze al centro delle grandi feste cittadine e contribuivano potentemente al rafforzamento del senso di appartenenza e all'esaltazione dei momenti celebrativi più significativi delle comunità. Ma non solo. Come ci ha ricordato John Boardman con il suo bel libro dedicato all'*Archaeology of nostalgia* (Boardman 2002), le immagini sui templi, i templi stessi, nella

loro imponente struttura spesso posta a dominio di suggestivi spazi naturali, erano parte non secondaria della memoria collettiva, di un passato lontano, la cui centralità nell'immaginario sociale non ha bisogno di essere qui sottolineata. Anche la sola vista dell'Heraion di Poseidonia e del suo approdo fluviale rappresentava un invito per tutti a rievocare il viaggio degli Argonauti e il passaggio di questo pugno di eroi su quelle coste dove essi avevano fondato il duplicato del venerando santuario di Argo: ritornare con la mente a quel mitico viaggio suscitava il parallelo ricordo del viaggio dei coloni achei sulle orme di quella nave mitica per fondare la nuova *apoikia* poseidoniate.

La storia ha voluto che questi stessi templi abbiano acquistato anche per noi potere evocativo non dissimile, sprigionato da quelle sempre commoventi rovine immerse in altrettanto commoventi paesaggi, che consentono ad ognuno di noi di ripercorrere i lunghi secoli della loro vita, il loro passato di edifici sacri funzionanti, ricco di tutte quelle suggestioni visive e immateriali suggerite dalla loro storia come luoghi del sacro di genti che hanno costruito una civiltà vecchia di tre millenni, che nel bene e nel male – penso qui a quel male oscuro descritto qualche anno fa da Christian Meier nel suo *Da Atene ad Auschwitz* (Meier 2002) – è alle radici della nostra cultura occidentale moderna. Ma nel ricordare questa specifica valenza occorre comunque fare attenzione. Di questa nostra cultura moderna fa parte non solo il ricordo, la rievocazione fatta di storia e di apprezzamento delle qualità formali di questi edifici in sé e come parti integranti di organismi urbani, purtroppo solo di rado miracolosamente sottratti alla follia distruttiva degli uomini, a quella autofagia che tanti anni fa Luigi Einaudi rimproverava agli Italiani, creando luoghi unici, come il Parco selinuntino.

Questa cultura dell'Occidente, come in un grandioso fenomeno freudiano collettivo, è cresciuta dal Quattrocento in poi e con rinnovati spiriti dal Settecento, proprio riconoscendo in queste rovine, in questi paesaggi dell'archeologia, i propri ineludibili archetipi junghiani, e questo in due modi: descrivendoli letterariamente e disegnandoli con schizzi, rilievi, acquerelli, quadri, come in queste stampe settecentesche di John Goldicutt e di Vivant Denon, per ripresentarli al mondo in due prospettive: come modelli architettonici da riproporre e come 'paesaggi dell'archeologia'. Come abbiamo visto al principio di queste considerazioni, la riproposizione neoclassica di queste architetture ha prodotto capolavori solo in alcuni momenti e con autori di genio, mentre, con il passar del tempo e il trascorrere dal neoclassico più alto all'accademismo più becero, la suggestione di un passato consapevolmente amato è divenuta orrenda officina di maniera. Parallelamente, il godimento consapevole di quei paesaggi si è fatto merce per un turismo di massa: dagli acquerelli di sapore protoromantico di Jean-Pierre Houel, che visivamente descrivono bene la stessa impressione di Selinunte "come uno sconquasso metodico" offertaci da Goethe nel suo *Viaggio in Italia,* si è passati all'icona mercantile volgare della propaganda turistica, come in un invito di un albergo selinuntino, che mescola seduzioni trimalchioniche ad allusioni kitsch al passato.

Ma è tempo di avviarsi alla chiusura di queste mie considerazioni. Si parla di voler fare l'anastilosi del gigantesco Tempio G di Selinunte: qualsiasi intervento del genere dovrebbe essere



Le rovine del tempio E di Selinunte nelle vedute di J. Goldicutt e V. Denon; J. P. Houel, veduta delle rovine del tempio G di Selinunte.

vietato, dopo la tragica violenza perpetrata cinquant'anni or sono ai danni del vicino Tempio E, di cui, mostrando di possedere lo spirito degli chef piuttosto che quello degli archeologi, si sono svuotate le colonne e le si è riempite di cemento armato quasi fossero *vol-au-vents*, abbandonando al suolo pezzi di architrave non riconosciuti e mai più ricomponibili nel mostro di cementizio. Credo che dovere fondamentale degli intellettuali del settore sia quello di riuscire a definire quei caratteri di siti, paesaggi e monumenti del passato che hanno il pregio dell'unicità, che non hanno altri esempi simili al mondo, indicando a chi ha la responsabilità pubblica le soluzioni migliori e più confacenti per la valorizzazione di quei siti, di quei paesaggi e di quei monumenti. Selinunte possiede un'assoluta caratteristica unica che la distingue da tutti i siti archeologici del nostro Paese, quella di essere una grande colonia greca, completamente libera da costruzioni medievali e moderne, un magico insieme di natura e di paesaggi di rovine, che ha il potere di rievocare al visitatore non solo le straordinarie esperienze di storia di una città antica che tutti noi conosciamo, ma anche di riproporre in ogni momento e da ogni angolatura le sensazioni che hanno accompagnato la riscoperta di quel passato da parte della cultura moderna. Un confronto molto lontano, familiare a noi archeologi italiani, potrebbe essere il paesaggio offerto da Efestia a Lemno, un *Wüstenlandschaft* archeologico di colline brulle, di mare e di paludi, con rare apparizioni di greggi e di pastori, nel quale non compaiono neanche i pali della luce; insomma, un paesaggio che riproduce bene molti degli scenari che la Grecia doveva offrire ai visitatori tra Settecento e primo Ottocento. Sensazioni analoghe offre anche Selinunte, ma di ben altro spessore; per non parlare della qualità della storia e delle architetture che la città conserva. In questo paesaggio, che insisto a definire straordinario e unico, abbiamo due soli peccati: uno veniale, l'episodio di anastilosi del tempio C poco offensivo nella sua parzialità, rovina tra le rovine; e uno mortale: le incongruità formali e paesaggistiche che caratterizzano la vista del Tempio E; per non parlare dei veri e propri danni irreparabili prodotti dal restauro alla materia stessa dell'architettura. Fermiamo questi scempi e ricordiamo tutti che siamo non proprietari tirannici, ma solo occasionali custodi di un passato che appartiene all'umanità.



Paesaggio di Efestia a Lemnos.

Note

[1] Interessante leggere gli esiti nel neoclassico in Grecia, dove lo stile si connota come “nazionale”: Biris, Cardamitsis Adami 2005).

[2] L’*Antinoeion* della Villa è stato di recente identificato nell’area d’ingresso antico della villa, dove il tempio egittizzante dell’amasio dell’imperatore si univa ai templi formali delle due Auguste, Matìdia e Marciana: Mari, Sgalambro 2007. Altro è invece lo scopo, puramente rievocativo del paesaggio delle rive del Nilo con la tomba eroica di Antinoo cui era sollecitato lo spettatore dal contesto del Canopo.

Bibliografia

Catalogo Roma 1985
Roma antiqua. Forum, Colisée, Palatin. Envois des architectes français (1788-1924), catalogo della Mostra (Roma 1985 e Parigi 1986), Roma 1985.

Amandry 1967/68
P. Amandry, *Thémistocle à Mélitè*, in Χαριστήριον εἰς Α.Κ. Ὀ ρλάνδος 4, Atene 1967/68, 265-279.

Biris, Cardamitsis Adami 2005
M. G. Biris, M. Cardamitsis Adami, *Neoclassical Architecture in Greece*, Los Angeles 2005.

Boardman 2002
J. Boardman, *Archaeology of Nostalgia. How the Greeks Represented Their Mythical Past*, London 2002.

Crook 1972
J. M. Crook, *Greek Revival: Neoclassical Attitudes in British Architecture 1760-1870*, London 1972.

Curti 1989
E. Curti, *Il culto di Artemis-Bendis ad Eraclea*, in *Studi su Siris-Eraclea*, Roma 1989, 23-30.

Dubois 1989
L. Dubois, *Inscriptions grecques dialectales de Sicile. Contribution à l'étude du vocabulaire grec colonial* (Collection de l'École Française de Rome, 119), Roma 1989.

Famà, Tusa 2000
M. L. Famà, V. Tusa, *Le stele del Meilichios di Selinunte*, Padova 2000.

Faustoferri 1996
A. Faustoferri, *Il trono di Amyklai e Sparta. Bathykles al servizio del potere*, Napoli 1996.

Hadjinicolau 1975
N. Hadjinicolau, *Storia dell'arte e lotta delle classi*, Roma 1975.

Himmelmann 1976
N. Himmelmann, *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlin 1976.

Jameson, Jordan, Kotansky 1993
M. H.Jameson, D. R. Jordan, R. D. Kotansky, *A* lex sacra *from Selinous. Greek, Roman, and Byzantine Monographs*, 11, Durham NC 1993.

Lippolis, Livadiotti, Rocco 2007
E. Lippolis, M. Livadiotti, G. Rocco, *Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della* polis d*alle origini al V secolo*, Milano 2007.

Mari, Sgalambro 2007
Z. Mari, S. Sgalambro, *The Antinoeion of Hadrian's Villa. Interpretation and Architectural Reconstruction*, "Archaeological Journal of Arcaeology" 111 (2007), 83-104.

Meier 2002
C. Meier, *Da Atene ad Auschwitz*, München 2002.

Metzler 1971
D. Metzler, *Porträt und Gesellschaft*, Berlin 1971.

Praz 2003
M. Praz, *Gusto neoclassico*, Milano 2003.

Richer 2004
M. Richer, *The Hyakinthia of Sparta*, in T. J. Figueira (a cura di), *Spartan Society*, Swansea 2004, 71-102.

Schefold 1959
K. Schefold, *Griechische Kunst als religiösea Phänomen*, Hamburg 1959.

Schmidt 1973
E. Schmidt, *Die Kopien der Erecheionkoren*, in *Antike Plastik*, XIII, 1973.

Threpsiades, Vanderpool 1964
J. Threpsiades, E. Vanderpool, *Themistokles' Sanctuary of Artemis Aristoboule*, "Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον" 19 (1964), 26-36.

Torelli 1979
M. Torelli, *Ideologia della polis, committenza e ritratto*, in R. Bianchi Bandinelli *et al.* (a cura di), *Storia e civiltà dei Greci*, 6, Milano 1979, 439-458.

Torelli 2006
M. Torelli, Ara Maxima Herculis. *Storia di un monumento*, "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité" 108 (2006), 573-620.

Torelli 2011
M. Torelli, *Dei e artigiani. Archeologie della religine e della produzione artigianale dei Greci d'Occidente*, Roma-Bari 2011.

Trillmich 2007
W. Trillmich, *Espacios públicos de culto imperial en Augusta Emerita. Entre hypótesis y dudas*, in T. Nogales, J. Gonzáles (a cura di), *Culto imperial y poder*, Roma 2007, 415-445.

Tusa 1977
V. Tusa, *Nuovi rinvenimenti nell'area del santuario della Malophoros a Selinunte*, "Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte. Catania" 16 (1977), 115-118.

Zanker 1968
P. Zanker, *Forum Augustum, Das Bildprogramm*, Tübingen 1968.

English Abstract

The essay is divided into three parts. The first part discusses the critical fortune of the Greek temples architectures, and the fundamental role they played, since the Renaissance, in the process of radical reordering of the building choices and the self-representation needs of the aristocracy and the bourgeoisie. The Greek temples generate in fact an expressive imaginary that continues until the present age. The second part talks about the difficulties associated with the study of different themes like the origin and the mean of religious buildings, the relationship between deities and temples dedication, the role played by patronage, and the influence of feasts on sacredness evolution. In this regard the example of Syracuse is very interesting being great celebrations at the origin of a striking metamorphosis observed in the temple architecture comparing similar buildings in the motherland and in the colony. In conclusion, the evocative power of the temples is amplified by the set of visual suggestions and intangible assets arising from the role they played in the definition of sacred places in the civilization on which is founded the Western culture.

keywords | Greek temples; Architecture; Eighteenth century; Feast.

Aby Warburg als Wissenschaftspolitiker

Martin Warnke

„Veteranenparaden muß man mitmachen“, meinte Warburg 1906 an Max J. Friedländer, als es um die Festschrift für August Schmarsow ging (Warburg in einem undatierten Brief von 1906 an Max J. Friedländer: „Veteranenparaden muß man mitmachen, wenn wir auch die Gefallenen nicht vergessen wollen und auch das nicht daß der Oberführer seine Mannschaft nicht geschont hat; sich selbst aber auch nicht“, *Cb* I, S. 297). Zwar hielt auch Warburg Schmarsow für einen „Theatertyrannen“ und für ein „Malheur“ für die deutsche Kunstgeschichte, aber er war ihm doch ein Leben lang dankbar für „Einführung in die Florentiner Dinge“ und dafür, daß er mit zu der „Patrouille von 1889“ hatte gehören dürfen, die in einer Art „Husarenritt“ zur Gründung des Florentiner Instituts führen sollte (am 8.9.1905, *Cb* I, S. 128; am 3.3.1906, *Cb* I, S. 191 und *Cb* I, S. 373).

Warburgs Interesse am Florentiner Institut steht im Rahmen seines organisationspolitischen Interesses am Fach insgesamt. Er war als Schriftführer des Vorstandes maßgeblich beteiligt an der Organisation internationaler kunsthistorischer Kongresse von 1906-1912; er hat den Verein für Kunstwissenschaft mitbegründet und versuchte, eine geordnete kunstwissenschaftliche Bibliographie auf die Beine zu stellen. Er beteiligte sich an Ästhetikkongressen, Historikerkongressen, an der Gründung und Entwicklung der Hamburger Universität, an bibliophilen Gesellschaften, an Ausstellungen und nicht zuletzt an dem Aufbau einer eigenen Bibliothek. Er selbst pflegte diese Aktivitäten als „Geistespolitik“ zu bezeichnen. Ich beschränke mich hier auf sein Engagement für das Florentiner Institut, „das wir“, so heißt es am 20. Juni 1929 im Tagebuch der K.B.W. „neben der K.B.W. als Hauptaufgabe unserer ‚wirkenden‘ und ‚lebensgestaltenden‘ Tätigkeit betrachten“ (*Tb* VIII/2, S. 38). Ich konnte bei weitem nicht alle vorhandenen und erhaltenen Materialien für die Bemerkungen nutzen, ich stütze mich auf unveröffentlichte Tagebücher und Briefe. Die materielle Unterstützung, die Warburg auch über seine Familie dem Institut hat zukommen lassen, muß hier ausgespart bleiben. Sie muß erheblich gewesen sein. So stellt Warburg am 8. Januar 1928 folgende Rechnung auf:

> Nachdem meine Schwägerin Frieda mir 1000 Mark für das Florentiner Institut zugesagt hat, sind hinzugerechnet 500 Mark Robert von Hirsch, 200 Mark baar von mir, 230 Mark = Rosenberg, 1000 Francs Frau Bodmer indirekt dem Institut Mittel im Wert von fast 8000 lire zugeführt worden (Eintrag am 8.1.1928, *Tb* III, S. 185).

Es ist nicht leicht, zu den programmatischen inhaltlichen Interessen Warburgs am Florentiner Institut durchzudringen, weil die Briefe und Akten zumeist von Alltagsproblemen veranlaßt sind, bei deren Bewältigung auch die persönlichen Beziehungen und Sympathien und Antipathien eine wichtige Rolle spielen: „Ich bin von Florenz fort, weil ich die Reibereien […]

nicht mehr aushalten konnte“, schreibt er 1906 an Bode (am l5.9.1906, *Cb* I, S.321). Es fallen persönliche Urteile, die sich heute brutal anhören: Er sieht einen Direktor umgeben von „Commers-Proletariern“, die „ohne Prinzipal ein wertloses Surrogat“ sind; nie habe er „dessen Regime gebilligt“, diese „Sultanswirtschaft“, die Enthusiasmus nicht vertrage (III, S. 119). Das ist vergleichsweise milde gegenüber dem Urteil über andere Institutsmitarbeiter, unter denen der eine ein „ganz unwesentlicher banaler Kerl ist“, ein anderer eine „mittlere Kartoffel ohne verheissungsvolle Knollen“. Daß aber Schubring den Lehrstuhl Burckhardts in Basel bekommen sollte, zeigt ihm an, daß die „deutschen Eichen alle Schlingpflanzen geworden sind“. Anschaulich die Beschreibung einer Sitzung am 26. März 1928 in Berlin bei Bode:

> Als ich in Bodes Zimmer in der ersten Etage angelangt war und sass, fielen die physischen Hemmungen ab. Durch Banges taktisch-technisch überaus geschickte Vorbereitung wurde der Gang der Verhandlungen vor unzweckmäßiger Nebengleisigkeit im wesentlichen bewahrt (Bode hat die Neigung zu sprudelnden boshaften Seitentälern, und ich weiß mich auch nicht frei von stammtisch-behaglicher Ausmalung an und für sich – selbstverständlich – wertvoller Anekdoten). So verlief äußerlich alles in beinahe graziöser Form [...]. Ernsthafte Streitpunkte gab es eigentlich mehrere: 1) Kritik am Direktor. Durch meine ganz unzweideutig ausgesprochene Gegensätzlichkeit zu Dr. Weigelt [...] (*Tb* IV, S. 153).

Lange war Warburg Mitglied des Lokalausschusses oder der Lokalkommission des Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts, doch im März 1907 verzichtete er auf eine Wiederwahl, weil er sich “nicht unmittelbar nützlich machen konnte“ (*Cb* II, S. 9 an Bode am 29.3.1907). Er wendet sich vehement dagegen, daß Bombe Material aus Perugia beischaffe, weil diese Expansion Berliner Plänen einer Zusammenführung mit der Hertziana in Rom Vorschub leisten müsse. Er ist dagegen, daß ein Glossar zu einem noch unveröffentlichten Inventar gedruckt wird. Das bedeute die Anfertigung eines Schlüssels vor Anfertigung der Tür. Warburg kämpft dafür, daß das Institut eine Bibliographie erarbeitet, und daß es sich eng an das Florentiner Archiv anbindet, weil „die Verbindung mit dem Archiv das Gangliensystem für das Institut sei“ (Eintrag am 26.3.1928, *Tb* IV , S. 155).

Er befürwortet die „Vortragstechnik“ des Instituts: an der ersten „wissenschaftlichen Besprechung“ am 1. Januar 1901 hat er mit Davidsohn, Jolles, Knapp und Brockhaus teilgenommen („Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“, I, 1908, S. 32); er beteiligt sich selbst an den Führungen für deutsche Lehrer. Noch 1929 überlegt er, „ob wir das Institut unter die Kaiser Wilhelm-Stiftung bringen sollen“ (*Tb* VIII, S. 179, S. 259). Neben solchen organisationstechnischen Initiativen hat Warburg auch zwei durchaus folgenreiche personelle Entscheidungen unmittelbar bewirkt: Die Übernahme einer Assistentenstelle durch Wilhelm Waetzoldt, den er danach in seiner Bibliothek in Hamburg beschäftigen wird (Vgl. G. Schunck, *Der Kunsthistoriker Wilhelm Waetzoldt*, Diplomarbeit Halle 1984, S. 7-11). Ebenso war Ludwig H. Heydenreich jahrelang in Hamburg studentische Hilfskraft in der Warburg-Bibliothek, bevor Warburg ihm 1928 ein Stipendium an dem Institut beschaffte, was fast gescheitert wäre, denn – so die Tagebucheintragung vom 29. September 1927 – „Die Sache [...] von Heyden-

reich, an dem das Florentiner Stipendium scheitern könnte, ist applaniert“ (*Tb* III, S. 111: 29.9.1927; auch III, S. 137).

Warburgs finanzielles und ideelles Engagement für das Institut hat nie nachgelassen, obwohl er es immer sehr kritisch beurteilt hat: Er sieht es 1905 „in einer kritischen Lage“, 1912 „am Absterben“, und nach dein letzten Besuch in Florenz im Juni 1928 notiert das Tagebuch:

> Im Institut fanden wir böse Zustände. Übertriebene Selbstsicherheit, unvernünftiges Eifern nach äußeren Erfolgen, gepaart mit mangelndem Sachverstand und unzureichendem Urteil bei Bodmer. Aufreizend hochmütig, lethargische Überlegenheit, gänzliches Fehlen jedes liebevollen oder verständnisvollen Eingehens auf das fordernde Leben um ihn herum […] Untüchtigkeit, Unstimmigkeit, Mangel an Zusammenfassung bei den Angestellten. Mutlosigkeit und Verärgerung bei den Stipendiaten und wissenschaftlichen Mitarbeitern […]. Zusammenhang mit den italienischen Fachkollegen […] fehlt gänzlich. Das einzig Erfreuliche ist das Interesse des mailändischen Großindustriellen Fossati an der Photosammlung […]. Gegen all diese Mißstände wird von uns vorgeschlagen: 1) vorübergehende Einstellung mechanischer Hilfskräfte zur Fertigstellung des Katalogs und der Aufnahme der Gebhardt-Bücher, 2) monatliche gemeinsame Beratung über die Anschaffung, damit der allgemeine Wunsch und die wirklich empfundene Notwendigkeit statt Einzelwillkür darüber entscheidet, 3) Einsetzung eines Redaktionsausschusses, zu dem auch Gronau […] herangezogen wird […], 4) energische Verwarnung der Leitung gegen jede noch so lose Verbindung mit dem Kunsthandel, 5) sachgemäße Führung eines Desideratenbuches zur Heranziehung der Mitarbeit der Benutzer […]. Das unaussprechlich widerwärtige an Weigelt war die Grundstimmung „wenn wir Geld hätten“ (für eine plumpe Anspielung auf meine amerikanischen Brüder erhielt Weigelt eine moralische Ohrfeige) (Eintrag am 20.6.1929 von Gertrud Bing, *Tb* VIII/2, S. 75 ff.).

Bei all diesen beiläufigen Aktionen und Reaktionen fragt sich Warburg immer wieder auch selbst, was das Ganze denn solle: „Ist es nicht eigentlich eine Schande“, so fragt er am 1. Mai 1908, „daß kein Mensch einmal deutlich auf die eigentliche Ideal-Architektur des Florentiner Instituts hinzuweisen den Mut hat“ (an Dr. Hopfen, *Cb* II, S. 351). Er wünscht sich „innerlich zielbewußteres Leben in die florentinische Anstalt“ und er glaubt 1907, „daß das Institut nur dann seinen eigentlichen Zweck erfüllt, wenn es sich noch viel mehr auf Florenz concentrirt [sic!], das wir nicht nur kunstgeschichtlich, sondern auch kulturgeschichtlich wiederherstellen müssen, um die Probleme der heutigen […] Kultur überhaupt zu begreifen“ (*Cb* II, S. 35, S. 12). Er will 1907 durch eine eigene wissenschaftliche Abhandlung versuchen, „indirekt klar“ auszusprechen, welchen Zielen die durch ein Institut unterstützte kunsthistorische Forschung nachzugehen hätte (*Cb* II, S. 9).

Ich möchte Warburgs Zielvorstellung, die er mit dem Institut verband, in eine Analogie bringen: Er sah das Institut als einen Umschlagplatz zwischen Nord und Süd, so wie er das Florenz des 15. Jahrhunderts durch den Austausch zwischen Nord und Süd reichgeworden sah. Warburg hat sich als Erbverwalter eines Themas angesehen, das Jacob Burckhardt vorgegeben hatte: Die Auseinandersetzung zwischen der nordischen und florentinischen Kunst im 15. Jahrhundert. Entschieden äußert Warburg am 12. Dezember 1909 gegenüber Kristeller den Anspruch:

> daß ich der erste gewesen bin (schon 1901 in den Berichten der Kunsthistorischen Gesellschaft), der die Frage nach dem Austausch flandrisch florentinischer Kultur überhaupt erst so formuliert und durch peinliche Untersuchung beantwortet hat. War denn – wenn man von Burckhardts Beiträgen (und Lehrs Einzelnachweis) absieht, bis dahin überhaupt von einer Gleichberechtigung der beiden Kunstsphären die Rede? (*Cb* III, S. 258).

Warburg besteht im gleichen Brief darauf, „daß ich die prinzipielle Kulturaustauschidee zumindest formuliert und zu beantworten gesucht habe“. Für Jacob Burckhardt war die Einwirkung niederländischer Andachtsbilder nach Italien ein rezeptionssoziologisches Phänomen: Die Flamen sprachen bei den Italienern das Gemüt an, genügten einem naiven Andachtsbedürfnis, das durch die moderne Renaissancekunst Italiens nicht angesprochen wurde; die niederländischen Einflüsse indizierten ein Defizit der neuartigen Renaissancekunst. Gegen den ersten Weltkrieg hin ist diese Frage immer stärker unter nationalen Gesichtspunkten gesehen worden, wie man etwa an dem Aufsatz von Fritz Knapp im zweiten Band der *Florentiner Mitteilungen* über die Wirkung des Portinari-Altars in Florenz verfolgen kann, wo der stilistische Einfluß national verrechnet wird, indem die Italiener im 15. Jahrhundert vom Norden „abhängig“ werden und erst aus einem „Eigendünkel“ heraus in der Hochrenaissance diesen segensreichen Einfluß wieder zurückdrängen. Warburg nimmt auf dem Wege zur Nationalisierung dieses Einflusses eine besondere Stellung ein. Nach ihm bot der „flandrische Stil“ eine „eigenartige geschickte Mischung von innerer Andacht und äußerer Lebenswahrheit, durch die flämischen Einwirkungen begannen sich Menschen im Bilde […] als individuelle Geschöpfe vom kirchlichen Hintergrunde zu lösen, aber ohne umstürzlerische Manieren, einfach durch einen natürlichen, von innen heraus kommenden Wachstumsprozeß“; durch diese Fähigkeit waren die Flamen „den antikisch gebildeten und rhetorisch veranlagten Italienern“ innerlich überlegen und deshalb wirkten sie „vertiefend auf die italienische Malerei“ ein (A. Warburg, *Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance Studien* (1902), in *GS*, Bd. I, S. 205).

Die flämischen Anstöße haben die italienische Malerei weitergebracht in einem gleichen Sinne wie es die antiken Pathosformeln getan hatten. Deshalb spricht Ghirlandajos Kunst „antikisches Kämpferpathos“ ebenso nach wie die flämische „ernsthafte Seelenmalerei“ (I, S. 157, S. 189) oder wie deren „seelische Interieurstimmung“ (*GS*, Bd. I, S. 213). So können wir in der Sassetti-Kapelle:

> die anscheinend unvereinbaren und bizarren Gegensätze zwischen der flandrischen Hirtentracht und der Imperatorengewandung, zwischen Gott und Fortuna […] zusammensehen und als organische Polarität der weiten Schwingungsfähigkeit eines gebildeten Frührenaissancemenschen begreifen (A. Warburg, *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung* (1907), in *GS*, Bd. I, S. 158; auch S. 189, S. 213).

Entsprechend sieht Warburg Mittelalter und Renaissance, Orient und Okzident, Volkskunst und Hochkunst allenthalben in fruchtbare Spannung zueinander treten. Auch bei dem Einfluß der Antike ging es nicht darum, sich der Antike willenlos anzuvertrauen, sie zu kopieren; sondern es ging darum, sich an der Antike selbst zu definieren, sich an ihr abzuarbeiten, um die

Kräfte und Normen für die Zukunft zu gewinnen. In diesem Sinn einer „Polaritätspsychologie“ (im Juli 1907 an Schmarsow, *Cb* II, S. 98) hat in Warburgs Sicht die Antikenrezeption im Norden einen Vorsprung vor der harmonisierenden Rezeption in Italien:

> Der Schlüssel zu meinem Standpunkt ist die Überzeugung, daß die antike Mneme im Norden zu echterer Wiedergeburt, nämlich charakteriologischer (meinetwegen übertreibender) Renaissance geführt hat als im Süden, wo harmonikalische Verschönerungsversuche die Dämonen um ihr Temperament betrügen (Eintragung am 13.9.1927, *Tb* III, S. 98).

Zu dieser „Polaritätspsychologie“ Warburgs gehört, daß Gegensätze nicht bequem verglichen werden, daß sie aber andererseits auch nicht zu wechselseitiger Vernichtung führen, denn es war nur der Geist einer „älteren kriegspolitischen Geschichtsauffassung, diese stilpsychologische Frage mit einem: ‚entweder Sieger oder Besiegter‘“ zu bedrängen (A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike* (1905), in *GS*, Bd. II, S. 449).

Nach Warburgs „energetischer“ Ausgleichssymbolik braucht die geschichtliche Dynamik jene polarisierende Außeneinwirkung, um die Schwingungsweite der Individuen zu erhöhen. Denn durch die „bewußte Energieentfaltung“ in der Konfrontation der Kultureinflüsse kommt es zu einer kulturellen Blüte, „wenn ebendieselben Gegensätze innerhalb eines Individuums sich abschwächen, ausgleichen und, anstatt sich gegenseitig zu vernichten, sich wechselseitig befruchten und damit den ganzen Umfang der Persönlichkeit zu erweitern lernen. Auf diesem Grund erwächst die Kulturblüte der florentinischen Frührenaissance“ (A. Warburg, *Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum* (1902), in *GS*, Bd. I, S. 100) – wie die Blüte einer jeden vorwärtsgerichteten Kultur.

Warburg hat dieses sein historiographisches Programm auch wissenschaftspolitisch umzusetzen versucht. Unmittelbar geschah dies auf dem Römischen Kongreß 1912:

> Seit vier Jahren habe ich mit den Italienern darum gekämpft, daß das Thema vom Austausch der Kultur zwischen Italien und den anderen Ländern in den Mittelpunkt gerückt wird und habe es […] schließlich durchgesetzt (5.4.1912, *Cb* V, S. 10).

Er ist befriedigt, daß der Kongreß zu „der Frage nach dem Austausche der Beziehungen zwischen Italien und den anderen Ländern neues Material in Fülle bringen“ werde (16.8.1912, *Cb* III, S. 49). Dem Trend einer nationalen Bestimmtheit aller Interessen und Empfindungen ist auch Warburg gefolgt. Er möchte von Gottschewsky am 29. April 1908 etwas erfahren „über die treibende Kraft bei den französisch-italienischen Verbrüderungen anläßlich der Gründung des Französischen Instituts“, das er für „eine geschickte Kampfesorganisation“ ansieht (*Cb* II, S. 348). Auf dem Kongreß wünscht er sich einen „handfesten reichsdeutschen Vortrag“ von „autoritativer Wucht“ über Dürer (an Kautzsch ohne Datum (1909), *Cb* III, S. 103). Er bedauert den Mangel an „wissenschaftlichem Nationalgefühl“ bei den deutschen Kollegen und es „trifft in Rom eine Elite von Franzosen ein, die sich schon lange anschicken, die sog. Hegemonie der deutschen Wissenschaft erfolgreich zu bestreiten“ (April 1912, *Cb* V, S. 5-6). Doch zugleich wünscht er sich, daß in Rom diejenigen deutschen Wissenschaftler erscheinen, „für die Ita-

lien ein ehrlich erworbenes Leben ist“, so daß über sie dem „romanischen Elan das einzige entgegengesetzt werden kann, das er zu respektieren hat: Gewissenskultur“ (5.4.1912, *Cb* V, S. 9). Das ist die Auseinandersetzungsenergie, die er auch im l5. Jahrhundert zwischen Nord und Süd am Werke sah, und entsprechend sucht sein Nationalbewußtsein die fruchtbare Konkurrenz zu den Nachbarnationen. Er bezeichnet sich 1905 als einen „Europäer de Coeur“; er sieht sich arbeiten an einer „Neubildung der Psyche des ‚guten Europäers‘“ (am 4.4.1912, *Cb* V, S. 7).

Er verlangt den Mut, „den internationalen Contact als unbedingte Pflicht deutschen Forschertums aufzufassen“ (am 25.1.1910, *Cb* III, S. 131). Am 16. Oktober 1909 belehrt er Kötschau:

> Die Bedeutung der Internationalität für eine lebendige Weiterentwicklung der kunstgeschichtlichen Forschung im Allgemeinen, scheinen Sie mir aber doch zu unterschätzen. Ich behalte mir vor, diese meine Auffassung öffentlich als Variante zu der Ihrigen vorzutragen. Ohne das Oberhaus einer internationalen Arbeitsgemeinschaft der Denker würde der Deutsche Tag des Kongresses das Verantwortungsgefühl für die höhere Geistigkeit sehr bald verlieren (*Cb* II, S. 191).

Er erregt sich über die „barbarische Taktlosigkeit des teutschen Schmocks […], der den ganzen Congreß wie eine Obedienz-Gesandtschaft an die deutsche Wissenschaft begrüßt hatte“, denn „Internationalismus wie ich ihn erkenne […]“ ist ein „veredelter Nationalismus“ (an Koetzschau am 18.9.1910, *Cb* IV, S. 401 f.). Warburg möchte sein internationales Engagement so verstanden wissen, daß „ich eine Renaissance bzw. Reformation des deutschen kunstwissenschaftlichen Gewissens anstrebe“ (am 1.9.1910, *Cb* III, S. 389). Es ist immer wieder die Erwartung, daß nicht die Aufgabe oder der Absolutismus der nationalen Identität sich durchsetze, sondern eine der Polaritätspsychologie entsprechende Auseinandersetzungsenergie. Auch noch 1928 wird er in diesem Sinne als Centralgedanken die „Notwendigkeit einer deutsch amerikanischen Zeitschrift“ hervorheben (*Tb* IV, S. 121).

Zum dreißigsten Jubiläum des Instituts 1927 sprach Warburg über die Valoisteppiche in den Uffizien, eine Serie, in der er geradezu weltgeschichtliche Austauschprozesse am Werk sah (*GS*, Bd. I, S. 257). Es ist immer wieder der gleiche Vorgang einer verschärften Selbstbestimmung und einer erweiterten Wirklichkeitserschließung durch Aktivierung fremder Impulse.

Ich glaube, daß die „Ideal-Architektur des Florentiner Instituts“, die sich Warburg nach diesem Modell vorstellte, ein Institut, wie er sagt, „deutscher Gewissenskultur“ gewesen wäre, die mit dem italienischen „Elan“ in einen synergetischen Austausch gelangen sollte. Aber auch fachlich wäre ein Fortgang der wissenschaftlichen Erkenntnis in Richtung auf eine Kulturgeschichte, die auch Gegenwartsbedürfnisse einbegreift, am ehesten durch einen Wettbewerb unterschiedlicher geisteswissenschaftlicher Ansätze und Fachrichtungen zu erwarten gewesen.

Wir vertragen heute nicht mehr eiche das Pathos und die wettgespannten Erwartungen, die vor hundert Jahren unsere Vorvordern zu einer Gründung eines solchen Instituts geführt und

befähigt haben. Deshalb will ich nicht auf irgendeiner aktuellen Relevanz der Warburgschen Erwartungen insistieren. Ich erlaube mir aber, aus dem Warburgschen Konzept drei Reformvorschläge sehr pragmatischer Art abzuleiten, die meines Erachtens vernünftig, realisierbar und effektiv sein könnten. Allen drei Vorschlägen liegt die Vorstellung zugrunde, daß ein fruchtbares wissenschaftliches Leben an unseren Auslandsinstituten am ehesten gedeihen kann, wenn nicht fachliche Immergleichheit, Konvergenz, sondern fachliche Divergenz und Inhomogenität ein energetisches Austauschverhältnis ermöglichen.

Der erste Vorschlag lauter, daß jeder zweite Stipendiat, der an das Florentiner Institut kommt, nicht schon über ein italienisches Thema promoviert, nicht also schon seine Doktorandenzeit hier verbracht haben sollte. Dieser Vorschlag hat einen persönlichen Hintergrund. Ich sagte 1965 Ludwig H. Heydenreich hier in Florenz in einem Gespräch, daß ich mich gewundert habe, als Rubens-Spezialist, der ich damals war, das Stipendium nach Florenz bekommen zu haben. Ich wußte damals gar nichts von Warburg und schon gar nicht, daß Heydenreich jahrelang in Hamburg unter ihm gedient hatte, sonst hätte ich mir seine Antwort selbst zurechtlegen können: „Gerade *weil* Sie Rubensspezialist sind, mußten Sie nach Florenz“.

Der zweite Vorschlag: Die so verdienstvollen Ferienkurse des Instituts fingen auf Vorschlag Althoffs mit Ferienkursen für Lehrer an. Inzwischen sind es Ferienkurse für Magistranden, Doktoranden und Assistenten. Mein Vorschlag ist, auch Ferienkurse für Museumskustoden und Professoren einzurichten, und zwar mit Vorliebe gerade für Nichtitalianisten. Auch sie bilden ja in der Bundesrepublik die künftigen Italianisten aus, jedenfalls bin ich sicher, daß nicht wenige unter ihnen hier gerne einen Spezialkurs auf eigene Kosten absolvieren würden, wenn das Institut sie einladen würde. Ich glaube, das Interesse der Museums- und Universitätskunstgeschichte am Florentiner Institut würde sich beleben und hiesigen Stipendiaten mit ihren Spezialkenntnissen würde sich in der Bundesrepublik ein breiteres Adressenspektrum anbieten als es jetzt der Fall ist.

Mein dritter Vorschlag ist, daß ein einjähriger Gestaufenthalt wenigstens für einen Museumswissenschaftler oder Professor eingerichtet wird, etwa auf der Basis wie Forschungsaufenthalte in Berlin, in Santa Monica, in Budapest oder in Wassenaar ermöglicht werden. Um wieviel mehr wäre eine solche Möglichkeit in Florenz wünschenswert. Bedingung müßte auch hier sein, daß wenigstens jeder zweite dieser Gast-Professoren nicht schon einmal in Italien ein Stipendium hatte, also kein Italianist ist. Auf diese Weise würden dann Kenner Altdeutscher Plastik, Kenner romanischer Kunst, oder Kenner des französischen Impressionismus oder ein Kenner der Pop-Art für ein Jahr nach Italien kommen, „polarisierend“ wirken und neue Erfahrungen, neue methodische und sachliche Anregungen, neue Denkstile in die abgeschirmte und eingeschworene italienische Arkandisziplin bringen. Ich bin sicher, es entstünden hier und in Deutschland jene belebenden Effekte, wie sie sich Warburg vielleicht von diesem Institut erhofft hat.

Aby Warburg als Wissenschaftspolitiker di Martin Warnke è stato pubblicato in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di M. Seidel, Venezia 1999, 41-45. Si tratta degli Atti del Convegno internazionale di Studi che si è svolto al Kunsthistorisches Institut, Firenze, dal 21 al 24 maggio 1997, in occasione dei cento anni della fondazione del Kunsthistorisches Institut.

Akronyme

Cb
Ich zitiere nach der Transkription der „Copy-books" (im folgenden *Cb*), die Warburg für seine Briefe angelegt hat, und die Dr. Michael Diers transkribiert hat – so weit es der Zustand der Kopien noch erlaubte. Exemplare der Transkription im Warburg Institute London und im Warburg Archiv Hamburg, Warburg-Haus; sie sind band- und seitengleich mit den Originalen. Im folgenden bezeichnet die römische Zahl den Band, die arabische die Seitenzahl.

Tb
Die Tagebücher der K.B.W. (im folgenden *Tb*), die von 1926 bis 1929 geführt wurden, befinden sich in neun Bänden im Archiv des Warburg-Instituts in London, und in Kopie im Warburg-Haus in Hamburg, wo sie auch unter der Leitung von Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass transkribiert worden sind.

GS
A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin 1932.

Martin Warnke, Aby Warburg e l'impegno nella politica intellettuale

traduzione italiana a cura del Seminario Mnemosyne

"Occorre partecipare alle parate dei veterani, ma nel contempo non possiamo dimenticare i caduti, e neppure che il generale in capo non aveva risparmiato né i suoi uomini né se stesso" (*Cb* I, 297): così scriveva Aby Warburg a Max J. Friedländer nel 1906, a proposito della *Festschrift* per August Schmarsow. Anche se riteneva Schmarsow un "tiranno da teatro" e una "iattura" per la storia dell'arte tedesca, Warburg gli restò comunque grato tutta la vita per "averlo introdotto alle cose fiorentine" e per avergli consentito di far parte della "pattuglia del 1889" che, in una sorta di "cavalcata degli Ussari", avrebbe portato alla fondazione del Kun-

sthistorisches Institut di Firenze (*Cb* I, 128; il 3 marzo 1906, *Cb* I, 191 e *Cb* I, 373; v. Warburg, *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung* (1907), in *GS*, Bd. I).

L'impegno di Warburg per il Kunsthistorisches Institut di Firenze è un capitolo del suo più generale interesse per la politica culturale. Nel suo ruolo di segretario del consiglio direttivo dell'Istituto fiorentino, egli prese parte all'organizzazione dei congressi internazionali di storia dell'arte del 1906-1912. Era stato altresì co-fondatore del *Verein für Kunstwissenschaft* (Associazione per la storia dell'arte) e si era prefisso di mettere in piedi una bibliografia sistematica di storia dell'arte. Prese parte a convegni di estetica e di storia, alla fondazione e allo sviluppo dell'Università di Amburgo e a società bibliofile, organizzò mostre, per non dire della creazione della sua Biblioteca di Amburgo. Ed era lui stesso a indicare tutte queste attività come "politica intellettuale". Ma voglio circoscrivere qui il discorso al suo impegno per l'Istituto fiorentino, "che noi" – come recita il diario della K.B.W. del 20 giugno 1929 – "consideriamo, accanto alla Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, l'impegno principale delle nostre attività 'lavorative' ed 'esistenziali'" (*Tb* VIII/2, 38 = *Tb* 2001, 463). Non mi è stato possibile per queste mie note utilizzare tutti i materiali esistenti che ci sono pervenuti: mi baso perciò su diari e lettere inediti. In particolare, tralascerò di trattare del supporto materiale che Warburg diede al Kunsthistorisches anche attraverso la sua famiglia, benché tale contributo sia stato certo cospicuo. Questi i conti riportati in una nota di Warburg dell'8 gennaio 1928:

> Ai 1000 marchi che mia cognata Frieda ha voluto concedermi per l'Istituto di Firenze, si aggiungono 500 marchi di Robert von Hirsch, 200 marchi in contanti da parte mia, 230 marchi da Rosenberg, 1000 franchi dalla signora Bodmer – indirettamente sono stati donati all'Istituto fondi per un valore di quasi 8000 lire (in data 8 gennaio 1928, *Tb* III, 185 = *Tb* 2001, 177).

Non è semplice ricostruire quali fossero gli intenti programmatici di Warburg in relazione all'Istituto fiorentino, poiché le lettere e i documenti prendono spunto per lo più da problemi legati alla quotidianità, nella cui gestione giocano un ruolo importante anche i rapporti personali, le simpatie e le antipatie: "Sono venuto via da Firenze perché non potevo più sopportare gli attriti", scrive a Bode il 5 settembre del 1906 (*Cb* I, 321). Nei documenti si trovano giudizi personali che alle nostre orecchie suonano brutali: vede un direttore circondarsi di "proletari da osteria" che "senza il principale" sono solo "surrogati privi di valore"; troviamo scritto che non poteva "approvare il suo regime", che la sua era una "gestione da sultano", di cui non sopportava l'esuberanza (III, 119). E sono parole ancora miti rispetto al giudizio su altri collaboratori dell'Istituto: uno è un "tipo banale e del tutto insignificante"; un altro una "patata mediocre, senza butti promettenti". Il fatto poi che a Basilea Schubring sia in procinto di ottenere la cattedra che era stata di Burckhardt, gli fa dire che "le querce tedesche sono diventate tutte piante rampicanti". Molto vivace la descrizione di un suo incontro del 26 marzo 1928 a Berlino, da Wilhelm von Bode:

> Come arrivai nella studio di Bode al primo piano e mi sedetti, crollarono i miei freni inibitori. In sostanza, grazie alla quanto mai abile impostazione tecnico-tattica messa in atto da Banse, il corso del negoziato venne salvato da una inopportuna digressione (Bode in effetti ha la tendenza a far fare al discorso effervescenti e maliziose diversioni – e so di non essere nemmeno io immune

> dal ricorso ad aneddoti corrivi e coloriti, che in sé e per sé, propriamente, sono pregevoli). E così, all'apparenza, tutto si è svolto in una forma quasi cortese [...]. In realtà ci sono stati parecchi e seri momenti di contrasto: per primo la critica al direttore, e questo perché ho espresso in modo inequivocabile la mia contrarietà al Dr. Weigelt [...] (*Tb* IV, 153 = *Tb* 2001, 230).

Warburg fu a lungo membro del comitato e della commissione locale del *Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts*, ma nel marzo del 1907 rinunciò a essere rieletto perché "non avrebbe potuto rendersi direttamente utile" (*Cb* II, 9 a Bode il 29 marzo 1907). Si oppone con forza all'idea che Walter Bombe faccia arrivare dei materiali da Perugia, perché tale espansione dei piani berlinesi avrebbe favorito una fusione con l'Hertziana di Roma. Era altresì contrario alla pubblicazione di un indice tematico degli inventari inediti [dei materiali dell'Istituto], in quanto sarebbe stato come fabbricare la chiave prima di aver costruito la porta. La sua battaglia era affinché l'Istituto elaborasse una bibliografia e perché restasse strettamente legato all'archivio di Firenze, in quanto "il legame con l'archivio è il nodo nevralgico dell'Istituto" (26 marzo 1928, *Tb* IV, 155 = *Tb* 2001, 231). Era invece assolutamente a favore della 'strategia delle conferenze' dell'Istituto: il 1 gennaio 1901 prese parte assieme a Davidsohn, Jolles, Knapp e Brockhaus al primo "colloquio scientifico" ("Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz" I, 1908, 32) e partecipava spesso in prima persona alle visite guidate per gli insegnanti tedeschi. Ancora nel 1929 si chiedeva se non fosse il caso di "portare il Kunsthistorisches Institut sotto la Kaiser Wilhelm-Stiftung" (*Tb* VIII, 179, 259 = *Tb* 2001, 415, 431). Accanto a questa serie importante di iniziative di carattere organizzativo, Warburg fu anche coinvolto direttamente in due decisioni che avrebbero avuto conseguenze significative: l'assunzione come assistente di Wilhelm Waetzoldt, che poi troverà impiego nella sua Biblioteca di Amburgo (v. G. Schunck, *Der Kunsthistoriker Wilhelm Waetzoldt*, tesi di laurea, Halle 1984, 7-11) e, analogamente, di Ludwig H. Heydenreich, che da studente era stato per anni tirocinante della Biblioteca Warburg ad Amburgo, e al quale Warburg nel 1928 procurò una borsa di studio presso il Kunst; il progetto, secondo quanto è appuntato nel diario del 29 settembre 1927, stava per fallire, ma poi "la questione [...] di Heydenreich, che avrebbe potuto far naufragare la borsa di studio fiorentina, è stata appianata" (*Tb* III, 111 = *Tb* 2001, 149; anche III, 137 = *Tb* 2001, 160). L'impegno di Warburg finanziario e di idee nei confronti dell'Istituto non venne mai meno, anche se egli era stato sempre molto critico sulla sua gestione; nel 1905 lo dipinge "in una situazione critica"; nel 1912 come "moribondo"; e dopo la sua ultima visita a Firenze nel giugno del 1928 annota nel suo diario:

> Abbiamo trovato l'Istituto in pessime condizioni. Un'eccessiva fiducia in se stessi, una smania irragionevole di riconoscimenti esterni, a cui si aggiunge una mancanza di competenza e un giudizio insufficiente su Bodmer: una superiorità altezzosa e insieme soporifera, la completa mancanza di qualsiasi capacità di affrontare in maniera amorevole e comprensiva la vita impegnativa che gli gira intorno [...]; incompetenza, incoerenza, mancanza di coesione tra i dipendenti; sconforto e fastidio tra i borsisti e collaboratori scientifici [...]; assenza di relazioni con i colleghi italiani [...]. L'unico aspetto positivo è l'interesse per la collezione fotografica espresso dal capitano d'industria milanese Fossati [...]. A fronte di tutte queste disfunzioni proponiamo: 1) l'assunzione temporanea di forza lavoro tecnica per completare il catalogo, includendovi anche

> la catalogazione dei libri di Fritz Gebhardt; 2) una consultazione mensile congiunta sulle nuove acquisizioni, affinché a decidere in merito a queste ultime siano istanze condivise e necessità realmente sentite, invece dell'arbitrio del singolo; 3) l'istituzione di un comitato di redazione, nel quale venga coinvolto anche Georg Gronau [...]; 4) un energico monito alla direzione contro qualsiasi collegamento con il mercato dell'arte; 5) l'opportuna gestione di un libro di *desiderata* per coinvolgere gli utenti alla collaborazione [...]. Ciò che è indicibilmente di cattivo gusto in Kurt Weigelt è il suo *refrain* "se avessimo i soldi" (e per una maldestra allusione ai miei fratelli americani, Weigelt ha avuto in cambio uno schiaffo morale) (20 giugno 1929, testo redatto da Gertrud Bing, *Tb* VIII/2, 75 sgg. = *Tb* 2001, 464).

Con queste azioni e reazioni casuali e discontinue, Warburg si chiede sempre più spesso di che cosa di tratti: "Non è forse una vergogna" – si chiede il 1 maggio 1908 – "che nessuno abbia il coraggio di indicare chiaramente quale sia il progetto, l'architettura ideale dell'Istituto" (al Dr. Hopfen, *Cb* II, 351)? E continua instancabilmente ad auspicare "una vita molto più mirata in questa impresa fiorentina", e nel 1907 si dice convinto "che l'Istituto raggiungerà il suo vero scopo solo se si concentrerà ancora, e molto di più, su Firenze: dobbiamo riformularne il senso non solo dal punto di vista della storia dell'arte, ma anche da quello della storia della cultura, per comprendere i problemi della cultura attuale" (*Cb* II, 35, 12). Nel 1907, aveva intenzione di occuparsi in un proprio testo, in un modo che fosse "indirettamente chiaro", di quali erano gli obiettivi che doveva perseguire la ricerca storico-artistica che un Istituto doveva sostenere (*Cb* II, 9). Per un'analogia, vorrei proporre un'immagine dell'obiettivo che Warburg assegnava all'Istituto: lo vedeva come un luogo di transito tra Nord e Sud, così come la Firenze del XV secolo attraverso la connessione tra Nord e Sud si era arricchita. Warburg si riteneva l'erede di un tema che aveva posto Jacob Burckhardt: lo scambio reciproco tra l'arte nordica e quella fiorentina nel XV secolo. Il 12 dicembre 1909, Warburg espresse con forza di fronte a Paul Kristeller la sua idea:

> di essere stato il primo in assoluto (già nel 1901, stando ai resoconti della *Kunsthistorische Gesellschaft*) a formulare in questo modo la questione degli scambi tra la cultura fiorentina e quella fiamminga, e a dare alla questione una risposta attraverso un'indagine rigorosa. Se non si tiene conto dei contributi di Burckhardt (e di un singolo intervento di Lehr), quando mai fino ad allora si era data pari dignità a quei due ambiti artistici? (*Cb* III, S. 258).

Nella stessa lettera, Warburg insiste sul fatto "di aver per primo formulato l'idea di base dello scambio culturale e di aver cercato di dare una risposta". Per Jacob Burckhardt l'influenza delle immagini devozionali fiamminghe sull'Italia costituiva un fenomeno di sociologia della ricezione: i fiamminghi parlavano all'animo degli italiani, soddisfacevano un ingenuo bisogno devozionale che non era stato affrontato nell'arte del Rinascimento italiano; gli influssi fiamminghi erano l'indizio di una mancanza propria del nuovo tipo di arte rinascimentale. Intorno alla Prima guerra mondiale, la questione era stata impostata con sempre più decisione in una prospettiva di tipo nazionale, come si può vedere, ad esempio, nel saggio pubblicato da Fritz Knapp nel secondo volume delle *Florentiner Mitteilungen* sull'impatto che ebbe a Firenze l'altare Portinari, in cui l'influenza stilistica è trattata dallo storico tedesco in chiave nazionale, laddove gli italiani del XV secolo erano ricondotti alla loro "dipendenza" dal Nord e, soprattut-

to, privati della "presunzione", propria dell'alto Rinascimento di rappresentare questo influsso benefico.

Nella lettura in chiave nazionale di questo influsso, Warburg occupa una posizione di rilievo. A suo parere lo "stile fiammingo" offriva una singolare, sapiente miscela di raccoglimento interiore e realismo esteriore [...]; allo stesso tempo le figure umane del dipinto, divenute creature individuali, avevano iniziato a staccarsi pacatamente dallo sfondo sacro, in modo naturale, grazie a uno sviluppo iniziato interiormente. Grazie a questa capacità, i fiamminghi ebbero la funzione di bilanciare "gli italiani, tutti educati sull'antichità e inclini alla retorica" e furono quindi efficaci nel "dare più profondità alla pittura italiana" (A. Warburg, *Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance Studien* (1902), in *GS*, Bd. I, 205). Gli impulsi fiamminghi fecero progredire la pittura italiana nello stesso senso delle antiche *Pathosformeln*. Per questo l'arte del Ghirlandaio parla di "antico pathos della lotta" tanto quanto la "seria pittura dell'anima" fiamminga (I, 157, 189) o il suo "stato d'animo spirituale interiore" (*GS* I, 213). Così nella Cappella Sassetti possiamo vedere, al tempo stesso:

> i contrasti apparentemente inconciliabili e bizzarri tra il costume fiammingo dei pastori e la veste degli imperatori romani, tra Dio e la Fortuna [...] e intendere queste divergenze come una polarità organica dell'ampia scala delle vibrazioni che caratterizzano l'individuo colto del primo Rinascimento (A. Warburg, *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung* (1907), in *GS*, Bd. I, S. 158; anche 189, 213).

Coerentemente, Warburg vede Medioevo e Rinascimento, Oriente e Occidente, arte popolare e arte elevata entrare ovunque in una proficua tensione reciproca. Anche nel caso dell'influsso dell'antico, non si trattava di affidarsi acriticamente ad esso, copiandolo; piuttosto, si trattava di definire se stessi in relazione all'antico, di elaborarlo per guadagnare le forze e le norme per il futuro. In questo senso, ovvero nel senso di una "psicologia della polarità" (così nel luglio 1907 a Schmarsow, *Cb* II, 98), per Warburg la ricezione dell'antico al Nord ha un vantaggio rispetto alla armonica ricezione in Italia.

> Il mio punto di vista è la convinzione che il principio mnemico dell'antico al Nord abbia portato a una rinascita più genuina, e in particolare a un rinascimento più (e a mio avviso troppo) esasperato in senso caratteriologico rispetto al Sud, ove i tentativi di dare una patina armonica ai demoni non fanno che tradire il loro temperamento (13 settembre 1927, *Tb* III, 98).

A questa "psicologia della polarità" di Warburg appartiene l'idea che gli opposti non possono essere facilmente confrontati, ma che d'altra parte essi non conducono neppure a un reciproco annichilimento, giacché era solo lo spirito di una "vecchia concezione storica politico-militare" a determinare tale questione stilistico-psicologica in base all'alternativa "o vincitori, o vinti" (A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike* (1905), in *GS*, Bd. II, 449). Secondo la simbolica "energetistica" di Warburg, la dinamica storica ha bisogno di un effetto esterno polarizzante per dilatare l'ampiezza dell'oscillazione degli individui. Il "dispiegarsi consapevole delle energie" a fronte degli influssi culturali porta infatti a una fioritura della civiltà, "non appena gli opposti si affievoliscono entro l'individuo, si compensano e, invece

di distruggersi a vicenda, si fecondano reciprocamente, ampliando così l'intero ambito della personalità. E appunto su un tale fondamento fiorisce la civiltà del primo Rinascimento fiorentino" (A. Warburg, *Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum* (1902), in *GS*, Bd. I, 100) – così come, del resto, è per la fioritura di ogni civiltà orientata al futuro. Warburg ha cercato di tradurre questo programma storiografico anche nel suo impegno di politica intellettuale. Era avvenuto già, e direttamente, nel Congresso romano del 1912:

> Per quattro anni ho lottato con gli italiani perché il tema dello scambio culturale tra l'Italia e gli altri paesi fosse portato al centro dell'attenzione, e finalmente sono riuscito [...] a farlo passare (5 aprile 1912, *Cb* V, 10).

In questo senso, rimase soddisfatto del Congresso romano, in quanto "fornì abbondantemente nuovi materiali alla questione dello scambio di relazioni tra l'Italia e gli altri paesi" (16 agosto 1912, *Cb* III, 49). Warburg, peraltro, perseguiva anche la tendenza a determinare gli interessi e le percezioni in base all'appartenenza nazionale. Il 29 aprile 1908, dice che vorrebbe imparare da Adolf Gottschewsky qualcosa "sulla forza trainante della fraternità italo-francese in occasione della fondazione dell'Istituto francese di Firenze", che considera "un'efficace macchina da guerra" (*Cb* II, S. 348). Al congresso auspica che vi sia un "solido contributo di stampo tedesco" di "autorevole forza" su Dürer (a Rudolf Kautzsch, senza data (1909), *Cb* III, 103). Si rammarica altresì della mancanza di un "sentimento nazionale" tra i colleghi tedeschi nel momento in cui "arriva a Roma un'élite di francesi che da tempo si prepara a mettere in discussione, e con successo, la cosiddetta egemonia degli studi tedeschi" (aprile 1912, *Cb* V, 5-6). Ma allo stesso tempo si augura che a Roma intervengano studiosi tedeschi "per i quali l'Italia è una autentica acquisizione di vita", in modo che attraverso di loro "lo slancio romanico possa essere contrastato dall'unica cosa che deve rispettare: la civiltà della coscienza" (5 aprile 1912, *Cb* V, 9). Si tratta dell'opposizione energetica che Warburg vide anche nelle opere del XV secolo tra Nord e Sud, e di conseguenza la sua coscienza nazionale cerca una competizione feconda con le nazioni limitrofe. Nel 1905 si definì un "europeo *de coeur*" ed era intento a lavorare a una "nuova formazione della psiche del 'buon europeo'" (4 aprile 1912, *Cb* V, 7); e in questo senso richiede che ci sia il coraggio "di considerare i contatti internazionali come un dovere assoluto della ricerca tedesca" (25 gennaio 1910, *Cb* III, 131). Il 16 ottobre 1909 avverte in questo senso Karl Theodor Kötschau:

> Mi sembra però, che lei sottovaluti il significato dell'internazionalità per un vivo sviluppo ulteriore della ricerca storico-artistica in generale. Rivendico il diritto di presentare in pubblico la mia opinione come diversa dalla sua. Se non c'è l'alto profilo di un comunità scientifica internazionale di studiosi, la giornata tedesca del congresso perderebbe immediatamente il senso di responsabilità del suo spirito più alto (*Cb* II, 191).

Quel che particolarmente lo infastidiva era la "barbara mancanza di tatto dell'idiota teutonico [...], che saluta l'intero Congresso come fosse una legazione di obbedienza alla scienza tedesca", perché "l'internazionalismo come lo intendo io [...]" è un "nazionalismo nobilitato" (a Koetzschau il 18 settembre 1910, *Cb* IV, 401 f.). Warburg vorrebbe che il suo impegno internazionale fosse inteso in modo che si capisse che "io sto mirando a una rinascita o una riforma

della coscienza tedesca negli studi artistici" (9 gennaio 1910, *Cb* III, 389). La sua è sempre la speranza che non sia l'assolutismo dell'identità nazionale a prevalere, ma piuttosto la forza di un confronto che corrisponde alla psicologia della polarità. In questo senso, ancora nel 1928 continuerà a mettere in evidenza l'idea al centro dei suoi pensieri della "necessità di una rivista tedesco-americana" (*Cb* IV, 121). Nel 1927, in occasione del trentesimo anniversario del Kunsthistorisches Institut di Firenze, Warburg parlò degli arazzi Valois conservati agli Uffizi, opere in cui riconobbe in atto processi scambio storico-universali (*GS*, Bd. I, S. 257). Si tratta ancora del procedimento di intensificazione di una determinazione di sé, e allo stesso tempo del dischiudersi di una realtà ampliata attraverso l'attivazione di impulsi esterni. Ritengo che l'"architettura ideale dell'Istituto fiorentino" che Warburg immaginava secondo questo modello, sarebbe stato, come lui afferma, un istituto di "cultura della coscienza tedesca", che doveva entrare in una relazione di scambio sinergico con lo *slancio* italiano. Ma anche dal punto di vista disciplinare, auspicava un progresso delle conoscenze scientifiche nella direzione di una storia della cultura, che comprendesse anche le istanze contemporanee attraverso il concorso di diversi approcci e diversi settori delle scienze umane. Certo oggi non possiamo più tollerare quel pathos e quelle aspettative competitive che cento anni fa hanno ispirato i nostri precursori e hanno consentito loro di fondare il Kunsthistorisches Institut di Firenze. Non voglio quindi insistere sulla rilevanza per la nostra attualità delle aspettative di Warburg. Ma mi prenderò la libertà di ricavare dalle idee dello stesso Warburg tre proposte di riforma di natura molto pragmatica, che ritengo possano essere ragionevoli, fattibili ed efficaci. Tutte e tre le proposte si basano sull'idea che una feconda attività di ricerca nei nostri istituti tedeschi all'estero possa prosperare al meglio, non attraverso una totale omogeneità e convergenza disciplinare, ma piuttosto approfittando delle diversità e delle disomogeneità disciplinari che rendono possibile un energetico rapporto di scambio.

Il primo suggerimento è che un borsista su due che giunge all'Istituto fiorentino non dovrebbe essersi occupato di temi italiani, cioè non dovrebbe aver trascorso qui i suoi studi di dottorato. Questa proposta è sollecitata da un ricorso personale. Parlando con Ludwig H. Heydenreich, nel 1965 qui a Firenze, gli dissi che ero sorpreso di aver ricevuto la borsa di studio a Firenze essendo uno specialista di Rubens, qual ero allora. Non sapevo nulla di Warburg a quel tempo, e di certo non sapevo che Heydenreich aveva prestato servizio sotto di lui ad Amburgo per alcuni anni, altrimenti mi sarebbe stata chiara la sua risposta: "proprio perché lei è uno specialista di Rubens, doveva venire a Firenze".

Secondo suggerimento: i tanto meritori corsi estivi dell'Istituto sono iniziati, su suggerimento di Friedrich Althoff, come corsi estivi per insegnanti. Via via sono diventati corsi estivi per studenti della laurea magistrale, dottorandi e assistenti. La mia proposta è organizzare corsi estivi per curatori di musei e professori, con una preferenza soprattutto per i non specialisti di cultura italiana. Anche nella Repubblica Federale stanno formando futuri studiosi di cultura italiana, e in ogni caso sono certo che non pochi di loro verrebbero qui a seguire un corso di specializzazione a loro spese, se solo l'Istituto li invitasse. Credo che l'interesse di chi si occupa di storia dell'arte nei musei e nelle università nei confronti del Kunsthistorisches Institut di

Firenze si ravviverebbe, e ai borsisti di qui, con le loro conoscenze specialistiche, in Germania verrebbe offerta una gamma più ampia di opportunità rispetto all'attuale.

Il mio terzo suggerimento è che dovrebbe essere istituito un soggiorno annuale per almeno un ricercatore che lavora in un museo o un professore, sul modello dei soggiorni di ricerca a Berlino, Santa Monica, Budapest o Wassenaar. E una tale possibilità sarebbe tanto più auspicabile qui a Firenze. Anche in questo caso, la condizione dovrebbe essere che almeno uno su due di questi *visiting professor* non abbia già avuto una borsa di studio in Italia, cioè non sia uno specialista di cultura italiana. In questo modo, gli specialisti di scultura tedesca antica, di arte romanica, di impressionismo francese o della Pop Art potrebbero venire in Italia per un anno, e avrebbero un effetto 'polarizzante': porterebbero nuove esperienze, nuovi stimoli metodologici e tematici, nuovi stili di pensiero, negli arcani della disciplina italiana, tanto chiusa, protetta e vincolata. Sono sicuro che sia qui sia in Germania potranno emergere così gli effetti stimolanti che Warburg avrebbe sperato di ottenere da questo Istituto.

Aby Warburg als Wissenschaftspolitiker di Martin Warnke è stato pubblicato in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di M. Seidel, Venezia 1999, 41-45. Si tratta degli Atti del Convegno internazionale di Studi che si è svolto al Kunsthistorisches Institut, Firenze, dal 21 al 24 maggio 1997, in occasione dei cento anni della fondazione del Kunsthistorisches Institut.

Sigle

Cb
Ci si riferisce alla trascrizione dei "Copy-books" (da qui in poi *Cb*), che Warburg ha creato per le sue lettere e che il Dott. Michael Diers ha trascritto – per quanto le condizioni delle copie hanno consentito. Copie della trascrizione nel Warburg Institute London e nel Warburg Archive Hamburg, Warburg-Haus; sono identiche per volume e numero di pagina agli originali. Di seguito, il numero romano indica il volume, il numero arabo il numero di pagina.

Tb
I diari della K.B.W. (di seguito *Tb*), tenuti dal 1926 al 1929, sono conservati in nove volumi negli archivi del The Warburg Institute di Londra, e in copia nella Warburg-Haus di Amburgo, dove sono stati trascritti sotto la direzione di Karen Michels e Charlotte Schoell-Glass. L'edizione di riferimento è ora *Tb* 2001 = A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warbur,* hrsg. von K. Michels und C. Schoell-Glass, Berlin 2001.

GS
A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin 1932.

English abstract

The text of the lecture that Martin Warnke gave on the occasion of the International Study Congress that took place in Florence in 1997 to celebrate the hundred years since the founding of the Kunsthistorisches Institut, in which Aby Warburg invested a lot in material and immaterial terms, and where Warnke himself was a scholarship pupil from 1965 to 1967, is published here. Warnke highlighted Warburg's commitment to a wide-ranging cultural policy, of which his activity in the Florentine Institute constituted a chapter, the importance for the scholar of supporting international contacts, and how this intellectual policy had a correspondence with his historical perspectives and studies. The lecture, published in the original German edition with an Italian translation, ends with some proposals for reforming the Institute aiming at the idea that intellectual activity can flourish at best not so much through a total homogeneity and disciplinary convergence, but thanks to a diversity and inhomogeneity that make possible "an energetic relationship of exchange" encouraging the activation of those "external impulses" that allow a broadening of horizons.

keywords | Aby Warburg; Kunsthistorisches Institut in Florenz; Cultural Politics.

la rivista di **engramma**
marzo **2023**
200 • Festa! II

a cura di Anna Ghiraldini, Christian Toson e Chiara Velicogna

numero speciale con contributi di Architettura, Archeologia, Letterature, Estetica e arti visive, Antropologia e storia della cultura, Digital Humanities, Teatro, di:
Damiano Acciarino, Giuseppe Allegri, Danae Antonakou, Gaia Aprea, Barbara Baert, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Maddalena Bassani, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Barbara Biscotti, Elisa Bizzotto, Renato Bocchi, Giampiero Borgia, Federico Boschetti, Maria Stella Bottai, Guglielmo Bottin, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Michele Giovanni Caja, Alberto Camerotto, Alessandro Canevari, Franco Cardini, Alberto Giorgio Cassani, Concetta Cataldo, Monica Centanni, Mario Cesarano, Gioachino Chiarini, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Giorgiomaria Cornelio, Massimo Crispi, Silvia De Laude, Federico Della Puppa, Fernanda De Maio, Gabriella De Marco, Christian Di Domenico, Massimo Donà, Alessandro Fambrini, Ernesto L. Francalanci, Dorothee Gelhard, Anna Ghiraldini, Laura Giovannelli, Roberto Indovina, Vincenzo Latina, Delphine Lauritzen, Frederick Lauritzen, Fabrizio Lollini, Angelo Maggi, Giancarlo Magnano San Lio, Alessandra Magni, Michela Maguolo, Roberto Masiero, Arturo Mazzarella, Patrizia Montini Zimolo, Lucia Nadin, Peppe Nanni, Elena Nonveiller, Giuseppe Palazzolo, Enrico Palma, Bogdana Paskaleva, Filippo Perfetti, Margherita Picciché, Susanna Pisciella, Alessandro Poggio, Ludovico Rebaudo, Stefania Rimini, Antonella Sbrilli, Alessando Scafi, Marco Scotti, Massimo Stella, Oliver Taplin, Gabriella Tassinari, Gregorio Tenti, Stefano Tomassini, Giulia Torello-Hill, Christian Toson, Francesco Trentini, Flavia Vaccher, Gabriele Vacis, Herman, Van Bergeijk, Chiara Velicogna, Silvia Veroli, Piermario Vescovo, Alessandro Zaccuri, Paolo Zanenga, Flavia Zelli

e, nella sezione “Che festa sarebbe senza di voi?”: Sergio Bertelli, Giuseppe Cengiarotti, Paolo Morachiello, Sergio Polano, Lionello Puppi, Mario Torelli, Martin Warnke