

la rivista di **en**gramma
2006

45-49

La Rivista di Engramma
45-49

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 45-49
anno 2006

direttore
monica centanni

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

Raccolta numeri **45-49** anno **2006**
45 gennaio 2006
46 marzo 2006
47 aprile 2006
48 maggio 2006
49 giugno 2006
finito di stampare novembre 2019

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

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

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-35-3
ISBN digitale 978-88-98260-95-9

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

Sommario

- 6 | *45 gennaio 2006*
- 52 | *46 marzo 2006*
- 102 | *47 aprile 2006*
- 134 | *48 maggio 2006*
- 204 | *49 giugno 2006*

45

gennaio 2006

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 45

DIRETTORE
monica centanni

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

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

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 45 | gennaio 2006

©2018 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Bergamo | Centanni | Daniotti | Dolari | Mazzon | Sacco

Materiali Luminar 4 | Presentazione Luminar 5

SOMMARIO

- 1|Luminar 1, 2, 3, 4, 5
- 7|Luminar. Internet e Umanesimo: il tema e il nome
- 11|Luminar 4. Internet e Umanesimo: fonti e risorse on-line. Il metodo delle scienze storico-umanistiche
A CURA DELLA REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 15|Luminar. Internet e umanesimo. Le riviste on-line: esperienze e prospettive.
PROGRAMMA DEL CONVEGNO
- 17|“Chiunque io sia non cercare di conoscere il mio nome...”
MARIA BERGAMO, MONICA CENTANNI
- 21|Mostre e musei in Italia (e non solo)
MONICA CENTANNI
- 25|Cinque artisti contemporanei interrogano il sacro
NADIA MAZZON
- 29|Instancabile studioso esploratore e vagabondo “nato con l’istinto del pellegrino”
CLAUDIA DANIOTTI
- 33|Il nuovo Museo Cambellotti a Latina
SIMONA DOLARI
- 35|Per una fenomenologia politeista della guerra
MONICA CENTANNI, DANIELA SACCO

Luminar 1, 2, 3, 4, 5

Engramma presenta in questo numero monografico-Luminar la rassegna dei convegni annuali sul tema "Internet e Umanesimo" svolti dal 2002, e in particolare i materiali raccolti in occasione delle giornate di studio Luminar 4. Internet e Umanesimo: Fonti e risorse on-line. Il metodo delle scienze storico-umanistiche, che si sono tenute a Venezia il 4 e il 5 febbraio 2005 presso la Fondazione Querini Stampalia.

L'incontro Luminar 5. Internet e Umanesimo: Le riviste on-line: esperienze e prospettive avrà luogo a Venezia (Fondazione Querini Stampalia) il 2 e 3 febbraio 2006. Luminar 5 è rivolto ad analizzare snodi teorici ed esperienze concrete relativi alle riviste on-line, con particolare riguardo a quelle di ambito umanistico: standard di definizione, prassi redazionale e modalità di controllo scientifico degli e-journals, anche a confronto con le consolidate esperienze delle riviste cartacee.



Fondazione Querini Stampalia

Engramma

LUMINAR VII

INTERNET E UMANESIMO

7-8 FEBBRAIO 2008

— VENEZIA FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA —
— CAMPO SANTA MARIA FORMOSA (CASTELLO 3553) —
GIOVEDÌ 7 FEBBRAIO 2008 ORE 14:30 INIZIO LAVORI
— MARINO CORTESE (FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA) — TEATRI ANTICHI: ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA MONICA CENTANNI (UNIVERSITÀ IUAV, VENEZIA) — ALBERTO FERLENGA (UNIVERSITÀ IUAV, VENEZIA) — JACOPO BONETTO E MARIANNA BRESSAN (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA) — MALVINA BORGHERINI (UNIVERSITÀ IUAV, VENEZIA) — SESSIONE POSTER — COFFEE BREAK — TESTO E MESSA IN SCENA: WEB-ARCHIVI — GIORGIO BUSETTO (ARCHIVIO A.S.A.C. DELLA BIENNALE, VENEZIA) — GREGORY IOANNIDES (UNIVERSITY OF ATHENS - THE EUROPEAN NETWORK OF RESEARCH AND DOCUMENTATION OF PERFORMANCES OF ANCIENT GREEK DRAMA) — ANNA BANFI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO - ARCHIVE OF PERFORMANCES OF GREEK AND ROMAN DRAMA) — TOMMASO COLOMBO (ARCHIVIO PICCOLO TEATRO, MILANO) — GIULIO STUMPO (ECCOM, ROMA) — CHIARA LACINI (COMPAGNIA TEATRALE FANNY & ALEXANDER, RAVENNA) — VENERDI 8 FEBBRAIO 2008 ORE 10-13 SEMINARIO-TAVOLA ROTONDA, COORDINANO MONICA CENTANNI (UNIVERSITÀ IUAV, VENEZIA) E ANTONELLA SBRILLI (UNIVERSITÀ LA SAPIENZA, ROMA) — INTERVERRANO: CATERINA MARBONE (UNIVERSITÀ LA SAPIENZA, ROMA) E SILVIA VEROLI (GIORNALISTA) — WWW.ENGRAMMA.IT

TEATRI
ANTICHI E
MODERNI

ARCHEOLOGIA
ARCHITETTURA
WEB



Il convegno che si è svolto nel febbraio 2005 – Luminar 4. Internet e Umanesimo: Fonti e risorse on-line. Il metodo delle scienze storico-umanistiche – ha chiarito il valore dell’archiviazione sistematica di fonti e documenti nel web in rapporto alle nuove tecnologie, ed è stato dedicato all’individuazione di criteri di valutazione per l’affidabilità delle fonti on-line e all’esplorazione delle diverse tipologie di risorse disponibili in rete per gli studi umanistici, dalle digital libraries ai repertori iconografici. Nel contesto dei lavori di Luminar 4 è stata presentata la nuova rubrica di engramma, Aranea, work in progress che analizza le fonti (testi, immagini, documenti) presenti nel web per la ricerca umanistica.





Luminar³ Internet e UMANesimo
Web_Musei modello ITALIANO e NUOVE risorse

Giovedì 29 gennaio 2004 - ore 15,00
 Venerdì 30 gennaio 2004 - ore 10,30

Fondazione Querini Stampalia
 Castello 5252
 Venezia

COORDINATORI
 Giorgio Busetto
 Monica Centanni

RELATORI
 Francesca Cavazzana
 Claudia Daniotti
 Aurora Di Mauro
 Maurizio Forte
 Giovanna Pasini
 Pierfilippo Pozzi
 Antonella Sbrilli
 Babet Trevisan
 Michele Trimarchi
 Chiara Vallini





L'incontro del 2004 – Luminar 3. Internet e Umanesimo: Web_musei – ha aperto nuovi percorsi di riflessione in relazione a diversi modelli di web_museo (musei virtuali e musei nel web) e alle possibilità di ricerca e comunicazione offerte ai musei dalla rete e dal digitale.



Il convegno del 2003 – Luminar 2. Internet e Umanesimo: Web Auctoritas e Memoria – ha analizzato gli aspetti tecnico-giuridici della cultura on-line: il problema dell'autorevolezza delle pubblicazioni; le questioni riguardanti i diritti d'autore (copyright/copyleft); il valore dell'archiviazione e della registrazione dei materiali nel web.

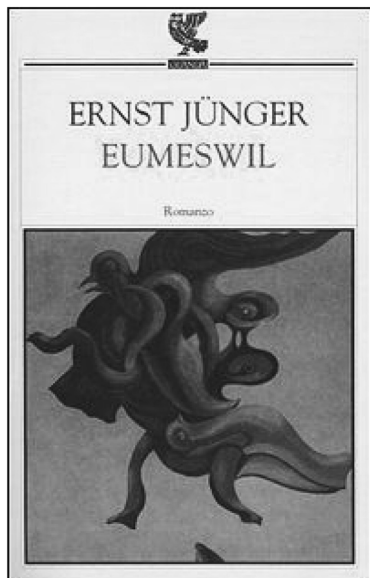


Il primo convegno del 2002 – Luminar. Internet e Umanesimo – ha rappresentato l'occasione per studiosi di diversa estrazione di dialogare sulle rivoluzionarie potenzialità del web nel campo della ricerca umanistica: il confronto delle varie esperienze ha messo a fuoco i cambiamenti in termini gnoseologici e pratici prodotti da questa nuova dimensione della ricerca

Luminar. Internet e Umanesimo: il tema e il nome

Luminar. Internet e Umanesimo: il tema e il nome

Convegno Luminar 4. Internet e Umanesimo. Fonti e risorse on-line |
Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 4/5 febbraio 2005



Dal 2002 Engramma, in collaborazione con la Fondazione Querini Stampalia e l'Università Iuav di Venezia, promuove annualmente due giornate di studio – il convegno “Luminar. Internet e Umanesimo”, che giunge nel febbraio 2006 alla quinta edizione: l’obiettivo è analizzare e approfondire l’affinità tra scienze umane e nuove tecnologie, e studiare le possibilità che Internet offre alle discipline umanistiche.

La rivoluzione tecnica, estetica ed ermeneutica, provocata dall’invenzione del computer e dall’attivazione di Internet apre la via a un nuovo intreccio fra i saperi, inducendo ‘studiosi’, ‘tecnici’, ‘umanisti’ e ‘scienziati’ a mettere a confronto le diverse pratiche e teorie, a ragionare sulla nuova sintassi e sul nuovo stile di ricerca.

La storia degli studi storico-umanistici è contrassegnata da crisi di passaggio, fasi tecnologicamente rivoluzionarie che di volta in volta hanno conferito un moto di accelerazione e una direzione al progresso del sapere: agli albori della civiltà occidentale è stato il passaggio dall’oralità alla scrittura; in età tardoantica il passaggio dal *volumen* al codice; nel XV secolo l’invenzione dei caratteri mobili e della stampa.

Ora Internet si propone come un orizzonte ulteriore che apre inedite prospettive di registrazione della memoria e di costruzione della conoscenza: la nuova dimensione della rete interessa le modalità di reperimento dei dati e quindi la diffusione dei risultati della ricerca, ma coinvolge anche la metodologia di studio, lo stesso stile della ricerca. In questa nuova sfida il computer connesso alla rete si propone come indispensabile strumentazione tecnica, ma anche come vera e propria, nuovissima, ‘macchina

umanistica’.

Grazie alla nuova tecnica di ricerca e di composizione dei dati che Internet ha inaugurato, si realizza dunque la possibilità di esplorare zone di confine e di far interagire saperi diversi, ma viene anche attivata la sperimentazione di forme espressive e di nuovi procedimenti di indagine.

IL “LUMINAR” DI ERNST JÜNGER

La tecnica possiede un sottosuolo, sta diventando inquietante per se stessa, si approssima alla realizzazione diretta degli dèi come suole avvenire nei sogni, sembra mancare solo un piccolo passo ancora. Così potrebbe saltare fuori qualcosa dal sogno stesso. [...] Come nello specchio una porta non deve più essere mossa, si apre da sé, ogni luogo desiderato è raggiungibile in un attimo, un mondo qualsiasi può essere ricavato dall’etere o come nel Luminar dal sottosuolo. [...] I fatti sono abbastanza remoti e si può dire che non se ne curerebbe più nessuno; nel Luminar tuttavia ho reperito io stesso una sterminata quantità di immagini e di titoli. Come in ogni lavoro la cosa principale con quell’apparecchio è centrare i punti chiave.

Ernst Jünger, *Eumeswil* (1977)

Il nome “Luminar” compare in un grande romanzo visionario di Ernst Jünger, *Eumeswil*, pubblicato nel 1977. Posta ai confini occidentali del Mediterraneo, tra il deserto e l’oceano, in un Medioevo prossimo venturo, *Eumeswil* è “la città in cui nulla più è reale e tutto è possibile”. Nella rarefatta scenografia del romanzo, il Luminar è lo strumento principale di ricerca in uso al protagonista, lo storico Martin Venator: è uno schermo interattivo che registra e coordina i dati del passato, e quindi, su richiesta, ne riproduce e ne restituisce la memoria.

Il Luminar jüngeriano, che ricomponde come in un film i frammenti del sapere, prefigura lo spazio virtuale di Internet: il Luminar è la nuova invenzione che la tecnica mette al servizio della memoria storica. Si dà la possibilità di recuperare gli *spolia* del passato, ma essi vanno però messi in relazione tra loro per divenire elementi storicamente eloquenti. Dal contatto tra i diversi materiali si produce un attrito da cui scaturiscono scintille di senso: la macchina è il filtro tecnico che consente di far riemergere pezzi di memoria, e poi di trasformare le scintille in energia ermeneutica, catturare i dati in quadri storici.

L’impiego della tecnica pone la questione della selezione dei materiali,

della puntualità delle interrogazioni, del vaglio delle risposte: si rende disponibile un repertorio di fonti – testi e immagini – ricco e suggestivo, ma nel contempo indiscreto e sterminato che richiede un intervento orientato, di scelta e di discrezione. La metodologia che lo studioso affina, usando la strumentazione e configurando il suo lavoro, concorre alla creazione di una rete che si sviluppa nella fluidità di nessi (che Jünger definisce come “punti chiave”), e intreccia snodi di senso sempre nuovi tra i diversi tracciati del sapere.

Luminar 4. Internet e Umanesimo: fonti e risorse on-line. Il metodo delle scienze storico-umanistiche

a cura della Redazione di Engramma

Convegno Luminar 4. Internet e Umanesimo. Fonti e risorse on-line | Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 4/5 febbraio 2005

Il quarto incontro annuale “Luminar. Internet e Umanesimo”, dal titolo “Fonti e risorse on-line. Il metodo delle scienze storico-umanistiche”, si è



svolto il 4 e il 5 febbraio 2005 presso la Fondazione Querini Stampalia di Venezia. Le giornate di studio hanno avuto come oggetto l'individuazione di alcuni snodi teorici e l'analisi di alcune questioni cardine in riferimento all'uso delle risorse on-line per gli studi umanistici, quali: il valore dell'archiviazione sistematica di fonti e documenti nel web in rapporto alle nuove tecnologie e alle diverse discipline; l'individuazione di criteri di valutazione per l'affidabilità delle fonti on-line, ma anche l'esplorazione delle diverse tipologie di risorse disponibili in rete per gli studi umanistici, dalle digital libraries ai repertori iconografici.

Collezioni digitali di documenti, organizzate secondo la metafora della biblioteca o dell'archivio, portano con sé problemi in parte antichi (legati all'accessibilità delle fonti) e in parte nuovi (dovuti alla fisionomia delle strutture informatiche), che concernono l'autorità dei contenuti, il riconoscimento del contesto, i livelli di mediazione fra il contenuto stesso e le tecniche di recupero.

Dall'immaginazione degli uomini-libro di Ray Bradbury, resa immortale nel film di François Truffaut, *Fahrenheit 451* in cui uomini e donne si muovono in una "organizzazione flessibile, molto elastica e articolata", come vere biblioteche viventi, che distribuiscono on demand il testo memorizzato, ai motori di ricerca che clusterizzano l'informazione nella prospettiva del web semantico: queste tra le molte immagini e i riferimenti che hanno costellato gli interventi del convegno.

Luminar 4 è stata un'importante occasione per affrontare problemi metodologici (validazione del tipo di risorsa, standard di descrizione dei documenti, comunicabilità fra risorse diverse) e proporre singole concrete esperienze, svolte nelle Università di Roma e di Venezia, presso l'Archivio Storico della Biennale veneziana, presso il Warburg Institute di Londra.

Nel contesto dei lavori di Luminar 4 è stato inoltre presentato il progetto Aranea, che si propone di analizzare sistematicamente e tipologicamente le fonti (testi, immagini, documenti e loro interrelazioni) per lo studio delle discipline umanistiche: la nuova rubrica Aranea, inaugurata nel numero 43 de "La Rivista di Engramma", si propone come la concretizzazione in fieri dei temi svolti dal convegno stesso.

Programma del convegno

APERTURA DEI LAVORI

Monica Centanni (Università Iuav, Venezia)

La “caccia sottile” di Martin Venator: lo storico, il filologo e la rete

Chiara Rabitti (Fondazione Querini Stampalia, Venezia)

Il governo delle fonti: attualità e criticità di un lavoro bibliotecario

RELAZIONE GUIDA

Stefano Vitali (Archivio di Stato, Firenze)

Fonti e risorse on-line: nodi teorici e metodologie di ricerca

SUL METODO

Laura Corti (Università Iuav, Venezia)

Nelle maglie della rete

Gianfranco Crupi (Università “La Sapienza”, Roma)

Architetture e modelli di biblioteche digitali: Biblioteca Italiana (BibIt)

Paolo Mastandrea (Università “Ca’ Foscari”, Venezia)

Archivi di testi letterari e programmi di interrogazione verbale: cosa cambia trasferendosi su Internet

François Quiviger (The Warburg Institute, London)

Arte della memoria e strumenti elettronici

Antonella Sbrilli (Università “La Sapienza”, Roma)

Schedari immaginari: una divagazione fra fantasia letteraria e condivisione delle conoscenze nelle comunità di lavoro

EXEMPLA

Sara Agnoletto (La Engramma, Responsabile Gallerie)

Una galleria delle Calunnie di Apelle: fonti iconografiche e testuali (1408-1875)

Giorgio Busetto (Direttore ASAC Fondazione La Biennale di Venezia)
ASAC on-line: il sito web nel progetto organizzativo dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia

Nicolette Mandarano (Università "La Sapienza", Roma)
Fonti e immagini nel web: il sito "Iconos"

Luminar. Internet e umanesimo. Le riviste on-line: esperienze e prospettive.

Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2-3 Febbraio 2006

Programma del convegno

INTRODUCE

Chiara Rabitti

Direttore Fondazione Querini Stampalia

Coordina gli interventi

Antonella Sbrilli

Università "La Sapienza", Roma

RELAZIONI

Gianfranco Crupi

Università "La Sapienza", Roma

"Identità dei periodici elettronici"

Elisa Manacorda

Direttore di "Galileo. Giornale di scienza e problemi globali"

"Scienza on-line: dieci anni nella rete"

Isabelle Lamy

Université d'Angers

"Musea: fra rivista elettronica e museo virtuale"

Simonetta Lux

Università "La Sapienza", Roma

"La rete dell'arte contemporanea. L'esperienza luxflux.org"

Maddalena Parise, Tania Vladova

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Parigi

"Riviste on-line, ricerca e politica delle immagini: il caso di Images revues"

Marco Enrico Giacomelli
Assistant editor di Exibart
“Multimedialità e multimodalità. L’esperienza di Exibart”

Teresa Nocita
Università “La Sapienza”, Roma
“Dieci anni di web. Spolia: dal portale alla rivista elettronica”

Monica Centanni
Università IUAV, Venezia
“Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale - nn. 1-45
(2000-2005)”

VENERDÌ 3 FEBBRAIO, ORE 10.00

Seminario di discussione: “Prospettive per le riviste elettroniche: dal
sequenziale all’ipermediale”
Coordinamento: Valerio Eletti, Università “La Sapienza”, Roma

Interverranno: Monica Centanni, Gianfranco Crupi, Marco Enrico Giacomelli, Isabelle Lamy, Simonetta Lux, Elisa Manacorda, Teresa Nocita, Maddalena Parise, Chiara Rabitti, Antonella Sbrilli, Tania Vladova e Andrea Zorzi (Università di Firenze), direttore di Reti Medievali

PARTNERS DELL’INIZIATIVA:

- Fondazione Querini Stampalia
- Università IUAV di Venezia
- Univesità “La Sapienza” di Roma
- Economia della Cultura
- Bollettino telematico di filosofia politica
- VeneziaGiovane
- AMPreview, Art & Psychology Magazine
- Biennale des Jeunes Créateurs d’Europe et de la Méditerranée (BJCEM)
- Gocard
- Giornale di confine

“Chiunque io sia non cercare di conoscere il mio nome...”

Recensione alla mostra: “Il rito segreto. Misteri in Grecia e a Roma”, Roma, Colosseo 22 luglio 2005-8 gennaio 2006; catalogo a cura di Angelo Bottini, *Il rito segreto. Misteri in Grecia e a Roma*, Electa, Milano 2005

Maria Bergamo, Monica Centanni

“... ma quando giungerò alle case dei beati, allora lo pronunceranno tutti coloro che mi hanno nel cuore”
Inscriptiones Graecae II, 3811



Il Colosseo ha prestato in questi mesi il suo II ordine a fare da scenario, o meglio da galleria, a una mostra sui misteri nel mondo antico, curata e coordinata dal nuovo Soprintendente ai Beni archeologici di Roma, Angelo Bottini.

Un vasto apparato documentativo articolato in dodici sezioni tematiche (curato da Nunzio Giustozzi) introduce e rende conto in modo efficace della storia, della diffusione e dell'iconografia dei riti e dei culti misterici, dall'età classica alla fine del mondo antico: nella cintura esterna, tra la bella sfilata di archi dell'Anfiteatro, scorrono dodici pannelli didascalici, intervallati da proiezioni e suoni che creano un'atmosfera suggestiva e propongono uno sfondamento antropologico verso le forme di ritualità nell'epoca moderna e contemporanea; tra le colonne dell'ambulacro interno, invece, sono esposti pezzi selezionati, rari e preziosi, ordinati secondo la sequenza tematica, in corrispondenza dei pannelli.

Negli apparati didascalici, pur essendo garantita l'apertura a interpretazioni psicologiche e a contestualizzazioni folkloriche fino al suggerimento di un confronto con la nuova religiosità new age, si apprezza la presa

di distanza dalle scorciatoie dell'etnologia e dell'antropologia comparativista. Emerge comunque forte dagli oggetti e dalle didascalie la riaffermazione di un'idea di tradizione classica come movimento di passaggio e di consegna: una tradizione viva in quanto, fin dalle origini e poi nel corso della storia, è sempre 'tradizione in atto'.

Seguendo il tortuoso itinerario espositivo - che attraversa molti secoli e molti, diversi, fenomeni religiosi - a tratti sembra che il filo del discorso si interrompa, ma poi di stazione in stazione l'istanza misterica riemerge con altre forme, altre immagini, altri nomi. Divinità potenti e 'famosi' incrociano i loro miti e intrecciano i loro riti con divinità minori, e nello spostamento geografico assumono nuove sfumature culturali, nuove tonalità religiose, seguendo i costumi e le mode di identità culturali diverse: Demetra come doppio di Persefone, Cerere e l'egizia Iside; la Fortuna romana che, seduta su un carro tirato da leoni, presta i suoi tratti alla frigia Cibele. E ancora: Dioniso e il suo tiaso, che già nel racconto mitico trova tanto contrasto e tante violente opposizioni, anche nella realtà del piano storico e giuridico viene ripetutamente censurato e tuttavia ovunque la sua immagine nell'iconologia funeraria trionfa. E infine Mitra e la straordinaria diffusione dei suoi riti, a seguito dell'esercito romano, che prepara e prelude l'affermazione dei nuovi riti cristiani.

Si tratta di una mostra che, proponendosi di rappresentare tutte le realtà misteriche del mondo greco-latino, nello sviluppo antologico dell'esposizione sacrifica certamente qualcosa nel dettaglio e nell'approfondimento filosofico e iconografico del tema. Ma ha un'intonazione espressamente 'didascalica' e un lodevole intento di alta divulgazione, coerentemente riaffermato nel taglio e nella struttura del catalogo dell'esposizione: in controtendenza rispetto al cattivo costume di tante pubblicazioni edite per mostre italiane in cui, spacciati per cataloghi, si trovano raccolte di saggi iperspecialistici, il bel volume *Electa Il rito segreto* è introdotto dal saggio di Franz Graf (già pubblicato nel volume II.2 della collana "I Greci. Storia Cultura e Società" curata per Einaudi da Salvatore Settis), esemplare per chiarezza; seguono una serie di contributi tematici, rigorosi e scientificamente aggiornati eppure presentati in uno stile piano e accessibile, in cui vengono presentati uno a uno i diversi riti misterici - da Eleusi a Locri, da Dioniso a Mitra; e infine seguono, a presentare singolarmente i pezzi in mostra, una serie di schede essenziali ma esaurienti, corredate da illustrazioni a tutta pagina.

Gli oggetti in mostra danno efficacemente conto dell'enorme diffusione

dei culti misterici nel mondo antico, sia in senso orizzontale-geografico, sia in senso verticale-cronologico; ma la mostra restituisce anche la percezione della pervasiva diffusione dei riti misterici a livelli diversi – dal culto pubblico alla devozione privata – e la distribuzione delle pratiche misteriche tra tutti i ceti sociali. Dall'esposizione si impara che le varie forme di religione misterica non rappresentavano tanto (come pure ancora, scolasticamente, si trova affermato) un'opzione personale e segreta in contrasto con la religione pubblica, una reazione spirituale alla noia e all'astrattezza dei culti ufficiali: erano invece comunque accettati, anche pubblicamente, come una dimensione 'alternativa' del sentire religioso, che senza escludere i riti ufficiali investiva un'opzione individuale ulteriore.

Si tratta quindi, certo, di riti 'segreti', ma in un senso molto particolare: i misteri erano 'segreti' in quanto *arrheta*, 'indicibili', 'impossibili a dirsi'. Il mistero non si dice, non si lascia 'parlare' dal *logos* ma va intimamente vissuto: nella prospettiva misterica l'unica possibilità espressiva è data dalla viva esperienza del sacro che il rito assicura all'iniziato.

L'incredibile mobilità dei culti e delle immagini parla dell'infinita plasticità delle forme del divino, ma consente anche di individuare come denominatore comune di tutte le pratiche misterico-rituali la ricerca di una *teofania salvifica*: tutti questi culti, riti, superstizioni e liturgie, prima di un valore sociale o eversivo, parlano infatti di un'aspirazione personale e intima alla *salvezza* (come già il curatore, Angelo Bottini, scrisse in pagine fondamentali sul tema dell'escatologia misterica, pubblicate qualche anno fa in *Archeologia della salvezza*).

Mediante il rito, liturgicamente codificato, l'iniziato prepara i suoi sensi ad accogliere l'epifania del divino. I rituali misterici, di grande suggestione e fascino per la forza delle sensazioni ispirate, creano un legame patetico e sensoriale con il dio, del quale si ripercorrono le gesta, fino a confondersi personalmente, e con lui partecipare di una nuova sorte, di un riscatto dalle miserie quotidiane e dalla disperata prospettiva della morte fisica e della fine dell'individuo.

Si crea uno sfondamento del cielo e della terra, del maschile e del femminile, del divino e dell'umano, della morte e della vita: dei che scendono e salgono dagli Inferi, che si disperano per la morte dei loro amati, che cercano, anelano l'immortalità che li salvi dal dolore; dei che trascinano con sé gli umani nella tristezza, ma con un loro sorriso tornano a nutrirli

di pane e di vino, ma anche di gioia e di speranza; dei che nell'ebbrezza dell'estasi mostrano il cielo un po' più vicino e l'uomo un po' più divino; dei che promettono una vita dell'anima, una sopravvivenza nelle tenebre dell'Ade.

Poco, del dio, l'iniziato poteva afferrare: ma grazie ad atti codificati e ritualizzati, in istanti particolari e assoluti, il miracolo del contatto poteva pure accadere: e nel simbolo l'iniziato aveva esperienza di dio, poteva contemplarlo e partecipare di lui. Non il 'segreto', dunque, ma l''indicibile', questo è il mistero: svelare e insieme rivelare dio, in un attimo simbolico e perfetto che prelude e raffigura l'assoluto.

Mostre e musei in Italia (e non solo)

Recensione al nuovo sito-osservatorio della Scuola Normale di Pisa Osservatorio Mostre e Musei

Monica Centanni

Allestire una mostra o un museo è un lavoro difficile e impegnativo che prevede un concorso serrato di pensiero e di azione, nonché la sinergia di competenze varie, di tecniche diverse. Nell'organizzazione dell'evento espositivo e poi nella valutazione dei suoi esiti spesso prevalgono ragioni e criteri meramente turistico-commerciali; ma in realtà mostre e allestimenti sono anche il prodotto di prospettive scientifiche ed ermeneutiche ben riconoscibili, e rispondono a precise opzioni di politica culturale.

Per iniziativa di Paul Zanker è stato varato da qualche mese il sito 'Osservatorio Mostre e Musei': fin dalla titolazione in testata il sito si propone come un punto di osservazione critico su esposizioni effimere e allestimenti permanenti.

Nato come prodotto del "Laboratorio interdisciplinare di ricerca, gestione e progettazione per il Patrimonio culturale"- centro di ricerca della Normale di Pisa - il sito è, in prima istanza, il luogo in cui rifluiscono le riflessioni teoriche e le esperienze formative di ricercatori, studiosi e studenti della prestigiosa Scuola pisana. Ma si tratta anche di un interessante esperimento di registrazione e di comunicazione on-line dei risultati delle analisi scientifiche compiute; così si legge nell'editoriale del sito: "Gli interventi raccolti si offrono sia come strumenti di documentazione e guide agli eventi, sia come materiali di studio, sia come spunti per chiunque, dopo la visita di una mostra o di un museo, intenda approfondire e problematizzare le proprie esperienze visive riflettendo sul contesto, le forme e le tipologie che le regolano".

Nella sezione 'Mostre e Territorio' il sito pubblica interventi e schede di presentazione e di recensione (ad esempio, tra le ultime recensite, la mostra al Colosseo "Il rito segreto": vedi la recensione in questo stesso numero di Engramma). La particolarità e l'utilità dei contributi di 'Osservatorio' sta nel formato e, soprattutto, nel taglio critico degli interventi:

dopo una prima schermata che fornisce la scheda tecnica della mostra e l'incipit della recensione, nella seconda pagina continua il testo della recensione, seguendo un'articolazione in capitoli in cui vengono sottoposti a una serrata analisi il taglio scientifico dato ai materiali, ma anche la ratio che presiede alle scelte dei pezzi in esposizione, lo stile dell'allestimento e i criteri scelti per la comunicazione dell'evento. Una singolare, e preziosa, attenzione viene anche riservata alla godibilità dell'esposizione, al piacere che l'esperienza culturale deve e può ingenerare nel pubblico: non vengono presi in considerazione i generici, astratti, standard di sicurezza e di accessibilità, ma viene piuttosto considerata la cura posta in quegli aspetti di comodità e di piacere che possono consentire a qualunque visitatore di vivere la visita culturale non come un supplizio punitivo ma come un'esperienza di soddisfazione estetica complessiva. Mostre e allestimenti permanenti vengono quindi sottoposti a una griglia di valutazione, lucida e rigorosa ma non rigida, vengono giudicati alla luce di una critica severa, pur sempre costruttiva ma puntigliosa e affilata nel dettaglio. Pertanto le recensioni di 'Osservatorio' forniscono anche uno strumento utilissimo agli operatori culturali del settore, che vogliano tenere conto anche di questo tipo di sguardo, attento e positivamente 'interessato', sulla qualità del loro lavoro. Si vedano ad esempio le osservazioni di Walter Cupperi a proposito della piccola mostra sull'*Attis* di Donatello, in programma al Museo del Bargello fino all'8 gennaio 2006. Nel recensire l'evento Cupperi riconosce nella politica espositiva del Bargello una scelta tanto lodevole quanto rara nel panorama della museografia italiana (in questo senso un modello positivo, invece, e di innegabile successo di critica e di pubblico viene identificato nella programmazione regolare di mostre monografiche presso la National Gallery di Londra). Le piccole mostre monografiche incentrate intorno a un pezzo della collezione permanente sono relativamente 'economiche' e spesso, pur essendo molto suggestive, rappresentano l'occasione per il visitatore ma anche per lo studioso di effettuare approfondimenti critici inediti. Inoltre, scrive Cupperi: "Le mostre monografiche piccole, pensate per illustrare un pezzo della collezione accostandolo ai suoi *pendants* ottimali, sono tra i fattori che attraggono l'attenzione dei turisti e rendono abituali i visitatori residenti. Esse permettono infatti di rinnovare la collezione e il taglio tematico dei percorsi senza traumi eccessivi, e consentono la produzione di materiale illustrativo che non troverebbe spazio nelle sale, vincolate da difficili equilibri di allestimento".

La sezione 'Arte contemporanea in Italia', strutturata come la precedente, separa – nei fatti un po' troppo recisamente – gli allestimenti di arte

contemporanea dal resto degli eventi recensiti.

La sezione ‘Musei’ appare ancora in uno stadio embrionale per quanto riguarda le ‘recensioni’ degli allestimenti dei musei nazionali. Più ricco invece è il settore, interno alla sezione, relativo al dialogo con gli allestimenti londinesi: un ‘sottocapitolo’ particolarmente interessante e stimolante, che forse meriterebbe una maggiore visibilità, già nel sommario in home e nelle altre pagine del sito.

La sezione londinese contiene diversi contributi critici, tutti tesi a instaurare un proficuo dialogo con le esperienze dei musei britannici. Anche in questa sezione l’attenzione è posta sulla *ratio* scientifica, sulla politica comunicativa, e sul valore tecnico-artistico degli allestimenti, ma non solo: l’accento cade anche sulla soddisfazione estetica, sul ristoro intellettuale e fisico, sulla dote di piacere che il visitatore ricava dalla visita ai musei di Londra. Si vedano in questo senso, gli interventi di Gabriele Donati, *Cultura e relax – ovvero il comfort nei maggiori musei londinesi*; di Gabriella Cirucci sui piaceri di una visita al British; di Fabrizio Federici, sui vantaggi di un disegno illuminotecnico mirato; di Daniele Rivoletti sui nuovi allestimenti del Victoria and Albert e della Tate Modern.

Ma al di là della qualità e dell’interesse dei singoli contributi, il pregio di ‘Osservatorio Mostre e Musei’ sta nel taglio della prospettiva critica, in uno stile che rifugge da qualsiasi asprezza censoria ma, anche, dal complementare (e più comune) vizio della piaggeria dettata dal cointeresse e dalla compiacenza accademico-corporativa – vizio che rende affatto inutili, quando non irritanti, tante recensioni di mostre italiane pubblicate in riviste specializzate e non.

‘Osservatorio Mostre e Musei’, proprio nella pratica di un’analisi rigorosamente e positivamente critica delle scelte museografiche, effimere o permanenti, riafferma invece con forza il valore etico e il carattere squisitamente politico dell’impresa culturale.

Cinque artisti contemporanei interrogano il

sacro

Recensione a: "Sacro_Contemporaneo", Conegliano (TV), Palazzo Sarcinelli 17 dicembre 2005-5 febbraio 2006

Nadia Mazzon



Quale incarnazione il sacro può assumere nell'espressione artistica contemporanea dopo che secoli di pittura, ispirata dalla volontà della Chiesa di divulgare un messaggio derivante dall'interpretazione cattolica delle Sacre Scritture, ci hanno abituati a espressioni figurative codificate? E come parlarne dopo l'evoluzione figurativa e spirituale realizzata nel secolo scorso, che ha segnato un punto di non ritorno rispetto a precedenti modalità di sentire e vedere?

La mostra *Sacro_Contemporaneo*, inaugurata a Palazzo Sarcinelli a Conegliano e che si terrà fino al 5 febbraio 2006, è stata allestita invitando cinque artisti locali a fornire la propria interpretazione sul tema della sacralità contemporanea. Il percorso si snoda dedicando un piano del palazzo alle opere di ciascun artista e all'inizio dell'esposizione sono situati dei pannelli in cui, con un breve scritto, gli artisti presentano il loro lavoro di ricerca su questo argomento.

Francesco Michielin sceglie di rappresentare il sacro in due modi: attraverso il ritratto, in quanto i volti sono per lui "simboli del mistero... enigmi, geografie di segni la cui decifrazione non è possibile altro che approssimativamente... porte dell'invisibile, dove la chiave è perduta", oppure attraverso la rappresentazione del paesaggio, che talvolta assume caratteri umani e in cui il sacro viene collegato al mistero della nascita e della

morte. Stilisticamente sono presenti richiami a suggestioni metafisiche o simboliste - come ad esempio nei dipinti *...et in Arcadia ego* (1997), *Paesaggio italiano* (1997), *Stanza* (2001).

Anche Manuela Bordin rimane legata al figurativo proponendo alcuni oggetti simbolici della religione cristiana (candele, lumini, corona di spine, la croce) o cercando di raffigurare, come dice l'artista stessa, l'istante "sacro in cui un bimbo avverte per la prima volta l'infinito e l'eternità". La trasposizione in immagine del sentimento di immenso e di spaesamento provato si concretizza nella raffigurazione di personaggi in ampi paesaggi stellati, *Bambino in riva al mare*, *It's my Angel and me*, entrambi del 2005, dove si avverte l'influenza della pittura romantica tedesca.

Vincenzo Politino oscilla tra figurativo e astratto: è figurativo nella rievocazione di paesaggi primordiali, ispirati alle suggestioni derivanti dalla lettura della Genesi, mentre passa a forme più astratte, con le quali cerca di esprimere impressioni legate a un fare artistico più vicino agli influssi esercitati dall'inconscio, in immagini come *Agnus Dei*, *Derisione*, *Nunc et semper*, tutte del 2005.

Morago e Loreto Martina, invece, si pongono sul versante della pittura informale. "L'artista... non esterna più le manifestazioni del sacro; egli visualizza piuttosto... la spinta primordiale dell'uomo a confrontarsi con l'infinito per poi tradurla in opera". Con queste parole Morago suggerisce al pubblico la direzione intimamente soggettiva della propria ricerca: ponendosi al di là di qualsiasi interpretazione religiosa, l'obiettivo dell'artista è quello di dare voce alle inquietudini dell'uomo moderno che "se esteriormente è appagato delle proprie conquiste, interiormente è sconcertato per l'impossibilità di destreggiarsi in un quadrante incompatibile con quelle indicazioni che, un tempo, rendevano il suo procedere fiducioso di approdo nell'Assoluto". Uno dei dipinti che al meglio illustra il sentimento dell'artista rispetto alla condizione umana di fronte al sacro è *Interrogazione* (1989), in cui due masse contrapposte di colori (rosso/nero) situate su piani diversi si affrontano e si contendono reciprocamente lo spazio, creando una tensione che sembra non avere possibilità di soluzione, oppure il dipinto *Specchio* (1991), in cui il vuoto nero che risucchia lo sguardo dello spettatore sembra rievocare il nulla che angoscia l'esistenza umana.

Loreto Martina, fin dai versi iniziali di autopresentazione, dichiara il proprio amore per la grande tradizione pittorica veneziana, in particolare per

Tiziano, fornendo così un'indicazione rispetto a fonti e maestri ai quali si ispira il suo lavoro. Martina riesce a evocare sentimenti profondi legati all'esperienza del sacro e dà un ampio respiro alle proprie opere, che non si limitano a parlarci del sacro legato alla realtà del messaggio cristiano, ma si richiamano a questa dimensione in quanto esperienza primordiale, esigenza vitale per l'essere umano, coinvolgendo intensamente lo spettatore. È il caso del bellissimo trittico *Grande Madre* (2005) in cui l'artista rievoca il senso del sacro in rapporto a civiltà antiche legate al culto della dea madre: il colore che domina e fa da sfondo al dipinto è il giallo, su cui si stagliano delle figure appena abbozzate e, pur richiamandosi a una sacralità primordiale, la potenza del soggetto e del colore ricorda anche le ieratiche figure sugli sfondi oro di mosaici e dipinti antichi di epoca cristiana.

Angelo custode (2005) e il dipinto del ciclo *Angelo Cavaoci* (2005) ci riportano più direttamente, invece, all'ambito della fede cristiana. In *Angelo custode* figure appena delineate su un ampio sfondo azzurro suggeriscono i protagonisti dell'opera: l'angelo è evocato nell'ala leggera che irrompe dall'alto e si fa presenza concreta che con un movimento vorticoso si interpone tra due forme, due presenze, a difesa di una delle due dall'incombere minaccioso dell'altra; l'immersione della scena nell'azzurro intenso e sfumato la trasfigura e la traspone in una dimensione non terrena, fantastica, che ricorda un approccio fiducioso e ingenuo al sacro, caratteristico dell'infanzia, ma al tempo stesso parla della fragilità dell'essere umano e del suo perenne bisogno di protezione.

Angelo Cavaoci, invece, ripropone l'immagine del martirio: il rosso è il colore dominante, richiamo al sangue del sacrificio, e la forma che suggerisce il particolare anatomico dell'occhio può essere letta anche come frammento di una ruota dentata, onnipresente strumento di tortura di una delle immagini più famose di martirio, quella di Santa Caterina. Non può più esserci la compostezza compassata propria dell'iconografia cattolica che, pur richiamando, con la descrizione degli strumenti del supplizio, le sofferenze inflitte, mirava a suggerire l'idea della beatitudine finale e della possibile redenzione alle terribili sofferenze terrene.

Nostalgia disperata (2000) è probabilmente il quadro più suggestivo e intenso dell'intera esposizione; non troviamo in esso alcuna proposta consolatoria, ma uno sguardo sincero e poetico sul "sacro contemporaneo": l'interrogazione incessante, la ricerca che non giunge a una risposta rassicurante e tuttavia il bisogno di trovare senso e appagamento nella di-

mensione del sacro è, forse, l'unica modalità dello stare in essa per l'uomo contemporaneo. (n.m.)

Instancabile studioso esploratore e vagabondo “nato con l’istinto del pellegrino”

Recensione a: Giuseppe Tucci, *Il paese delle donne dai molti mariti*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2005

Claudia Daniotti



Di Giuseppe Tucci, grandissimo orientalista e massimo studioso del Tibet, Neri Pozza ha recentemente raccolto in volume ventuno racconti di viaggio scritti nell’arco di venticinque anni, tra 1931 e 1956: racconti che si snodano sulle strade che furono teatro delle numerose spedizioni del professore in Asia centrale, a rido e a cavallo della catena dell’Himalaya, in Nepal e, soprattutto, in Tibet, in quel Paese, cioè, che altrove lo stesso Tucci definì “il più grande amore della mia vita”.

Si tratta di una selezione di resoconti, note, articoli, brevi saggi, spesso corredati da bellissime fotografie, che Tucci pubblicò in riviste quali “Asiatica”, “Le Vie d’Italia e del Mondo”, “Quaderni dell’Associazione Culturale Italiana”, “Bollettino della R. Società Geografica Italiana”; scritti che comparvero in pagine e sedi considerate allora quantomeno insolite da un punto di vista strettamente (e baronalmente) accademico e che, all’interno dell’opera di Tucci – di fronte e accanto agli ancor oggi imprescindibili studi scientifici e ai libri di viaggio di insuperata freschezza e appassionante coinvolgimento (e purtroppo difficile reperimento) – finirono per essere dimenticati: tanto che quelli che Stefano Malatesta raccoglie e presenta ora per Neri Pozza nella bella collana da lui diretta, “Il cammello battriano”, possono dirsi testi pressoché sconosciuti, ora giustamente – finalmente – restituiti alla luce.

Fu notoriamente viaggiatore curioso e instancabile, Giuseppe Tucci, uomo dal sapere sterminato e dal notevole spirito pratico (seppure, per

sua stessa ammissione, segnato dall’incompatibilità nei confronti di qualunque macchina, a cominciare da quella fotografica), poliglotta a cui tutte le lingue e i principali dialetti dell’Asia erano noti fino alla familiarità, capace di vagabondare in terre remote e desolate, oggi ardue e allora per varie ragioni quasi del tutto inaccessibili, di arrivare sulle cime più impervie, di avventurarsi su sentieri a strapiombo sull’abisso e su piste a malapena tracciate, di attraversare quei ponti sospesi che sono nulla più di “tremule corde gettate da una sponda all’altra su fiumi scorrenti in basso con rombo di tuono”.

Cuore delle ricerche e degli interessi di Tucci furono i Paesi che si trovano lungo la cresta dell’Himalaya, che è cicatrice e insieme cerniera: l’India e l’alto Pakistan da una parte, e il Tibet (“il paese delle donne dai molti mariti”, come Tucci stesso lo chiamò), attraverso il Nepal, dall’altra. Lungo questo crinale e crocevia, lungo il *limes* che è sempre e da sempre frontiera e tramite, i tempi e i modi di trasmissione, modificazione e travestimento delle forme culturali – quelle che dall’India, non senza cambiamenti, giungono attraverso l’Himalaya fino al Nepal e, da qui, al Tibet – si rivelano con maggior chiarezza a chi sappia coglierli e leggerli.

Monasteri quasi disabitati in cui nessun visitatore era mai approdato, immensi tesori di sapere che si credeva perduto conservati in biblioteche che nessuno aveva mai studiato, templi dimenticati in cui nessun occidentale aveva mai messo piede, manufatti artistici insieme a credenze, usi, costumi e civiltà che l’Occidente, se pur conosceva, aveva mal compreso e mal interpretato: questo è il bottino, di conoscenza, di ricerca e di scoperta, che Tucci riporta a casa dai lunghi e avventurosi viaggi nel cuore dell’Asia; un bottino di insperata (sospettata e tenacemente inseguita) ricchezza, che diede origine a “quella direttrice nuova e feconda della scienza italiana che è l’esplorazione dell’Oriente” (Sabatino Moscati) e che, prima di Giuseppe Tucci, nel nostro Paese non esisteva.

La fiera consapevolezza, apertamente dichiarata e mai sottaciuta, di sé e dell’importanza del proprio pionieristico operato si sposa, in queste pagine, alla volontà intelligente (oltre che alla conveniente opportunità) di farsi, come Tucci stesso dichiara, “tibetano fra tibetani”: apprende e condivide stili e abitudini di vita propri del luogo e delle genti, e – padroneggiando la lingua dell’Asia come pochi occidentali erano in grado di fare – interroga i monaci, i funzionari, i contadini in prima persona e senza intermediari, senza un interprete che, se crea un ponte tra due lingue e due culture, crea anche un filtro interpretativo che qui, non necessario,

viene totalmente eliminato. Come scrive lo stesso Tucci meglio di chiunque altro, è questo calarsi nei panni dell'altro che "mi è stato più utile per comprenderne la psicologia, leggerne l'anima, ricostruire quel mondo di fantasie e di paure in cui vivono, che non anni interi spesi a tavolino a sezionare col coltello della semplice filologia i loro libri che prima di essere manuali di filosofia sono libri di vita".

La conoscenza che delle civiltà, delle letterature, delle filosofie, delle religioni, delle arti orientali Tucci matura e comunica è una conoscenza diretta, "sterminata e approfondita" insieme, avvicinata e verificata dall'interno prima che le forme e le parole significanti si cristallizzassero in formule vuote e riti astrusi, ai più malamente comprensibili: è questo che gli permette di dissolvere quell'alone superstizioso e nebuloso, "quell'impasto di tradizioni geniali, magismo degradato e puro imbroglio che stava alla base del rapporto Oriente-Occidente di tipo turistico".

Il nuovo Museo Cambellotti a Latina

Recensione a: Museo Duilio Cambellotti, Latina, Piazza San Marco, Palazzo della Cultura

Simona Dolari



La fama artistica e di conseguenza anche la fortuna critica di Duilio Cambellotti è in costante ascesa, come dimostrano le varie mostre, con annessi cataloghi, che si sono succedute nel corso degli ultimissimi anni – Roma, Ragusa, Siracusa, Palermo: in questo contesto di ‘riscoperta’ dell’artista si inserisce l’apertura, avvenuta a Latina nell’ottobre 2005, del museo a lui dedicato.

Realizzato all’interno dell’edificio progettato da Oriolo Frezzotti nel 1932 per ospitare l’Opera Nazionale Balilla, esso conserva alcune delle opere eseguite da Cambellotti ispirate e destinate ai luoghi pontini, e in particolare i cartoni preparatori originali del ciclo pittorico *La redenzione dell’Agro* che decora la Sala della Prefettura di Latina.

Ai temi legati alla Campagna Romana, cui l’artista si dedicò su più fronti per un lungo periodo della sua vita in collaborazione con G. Balla, A. Marcucci, S. Aleramo, A. e M. Celli, è soprattutto dedicato il catalogo *Il Museo Duilio Cambellotti*, pubblicato dalla Palombi Editori con data 2002, ma messo in distribuzione solo post apertura museo. Diviso per argomenti, il catalogo propone un *excursus* tematico in cui i maggiori studiosi del maestro romano, da Anna Maria Damigella a Paola Pallottino a Francesco Tetro, approfondiscono alcuni dei soggetti cardine di una vasta e definita produzione cambellottiana. Primo fra tutti il tema dell’acqua e delle fontane, illustrato e documentato da opere spesso inedite, poi il tema di “Roma 1911”, l’importante rassegna organizzata per il Cinquantenario di

Roma Capitale, che vide l'artista presentare, collocate nella Grande Cappanna, opere d'arte accostate ai manufatti quotidiani dei pastori transumanti, e in particolare una sezione dedicata al grandissimo e imponente fregio della Prefettura del 1934 in cui, quasi a riepilogo della sua lunga attività nei luoghi pontini, richiama alcuni dei soggetti a lui più cari legati al "miracolo della bonifica".

Non mancano saggi dedicati anche alle arti decorative, in cui, facendo riferimento a questa vastissima e variegata area di attività di Duilio - soffermandosi anche sulla sua importante collezione d'opere d'arte che comprendeva dai calchi di monete rinascimentali a reperti archeologici - si torna ancora una volta a mettere in giusta luce il profondo e sentito legame di Cambellotti con le testimonianze artistiche antiche.

Da segnalare, infine, il saggio di Daniela De Angelis su Cambellotti e il cinema, in cui - pur facendo riferimento in modo pressoché esclusivo all'attività di tema e carattere laziale - si affronta un argomento molto poco conosciuto, ma non per questo meno interessante, incentrato sull'attività cinematografica del nostro artista, nei panni di scenografo, sceneggiatore e aiuto-regista, accanto ad alcuni dei personaggi più accreditati della sua epoca, da Ugo Falena ad Augusto Genina.

Per una fenomenologia politeista della guerra

Recensione di: James Hillman, *Un terribile amore per la guerra*, Milano 2005

Monica Centanni, Daniela Sacco

Siamo panteisti come naturalisti
politeisti come poeti e monoteisti nella morale
Johann Wolfgang Goethe, *Massime e Riflessioni*, n. 807

James Hillman ci mostra come il “politeismo poetico” possa essere esteso anche alla tonalità della riflessione teoretica, e quindi coinvolgere non solo l’esperienza estetica ma anche l’inclinazione etica: si ribadisce così, forse in modo più eloquente rispetto agli scritti più recenti, il contributo importante che il pensiero di Hillman può offrire alla coscienza del nostro tempo.

Hillman ascrive il motivo dell’interesse per il tema a una particolare inclinazione del suo cielo-astrologico, ma anche etico-caratteriale: il filosofo si riconosce, infatti, come “figlio di Marte” e nel segno di Ares, il dio che secondo la sapienza antica è “padre di tutto quanto esiste” – legge la coloritura polemica del suo proprio approccio nelle relazioni, negli affetti, nelle passioni, e in generale nello stile inquieto che caratterizza il suo stare al mondo. Quanto alla guerra, Hillman provoca il lettore con uno sguardo politicamente, e teoreticamente, scorretto; il filosofo smaschera la finzione prospettica delle guerre ‘giuste’ o ‘necessarie’ (con accenti lucidi e coraggiosi contro l’attuale strategia Usa in Medio Oriente), ma inficia anche, sul piano storiografico, l’ideologia della ‘normalità della pace’, prospettando una visione della guerra atroce ma pur tuttavia oscuramente suggestiva: alla luce rosso-incandescente dello sguardo di Ares – Hillman ci insegna – la guerra non suscita esclusivamente sentimenti di orrore, ma esercita altresì un fascino potente sui suoi attori e sulle sue stesse vittime.

Ancora una volta il pensiero greco viene chiamato a darci spiegazioni: il mito dell’amore di Ares e di Afrodite (e in particolare la figura della grazia vitale di Afrodite tremendamente attratta nel cerchio della passione di Ares) ci ricorda che la vita in greco era colta e rappresentata come com-

mistione di crudeltà e di bellezza; la figura della coppia di amanti divini include nel tremendo della guerra anche la grazia e l'incanto dell'amore. "Festa crudele" (per riprendere una bella espressione del medievista Franco Cardini) in cui giostrano morte e vita, il territorio liminare del *polemos* è un luogo critico in cui lo stare al mondo trova paradossalmente un limite di senso. Dal punto di vista del dato storico, non solo sotto il profilo filosofico e teoretico, la guerra si presenta come una costante delle civiltà dell'uomo: intenzione del filosofo è dunque cercare di comprendere, più che di giudicare: entrare nel fenomeno e contemplare l'epifania della guerra come una costante antropologica. Non è la logica dicotomica che giudica, non la prospettiva morale per cui esiste il bene opposto al male, il bianco opposto al nero: si attiva invece uno sguardo caleidoscopico che osserva il fenomeno e da esso impara, un prisma che, del mondo, rifrange molti, variegati colori.

Hillman parla di noi e del nostro tempo, ma si rivolge alla Grecia. Il "ritorno alla Grecia", ricorrentemente auspicato da Hillman, non serve tanto – o non serve solo – a scomodare i filosofi antichi e il loro *logos*, ma introduce, anzitutto, il recupero dello sguardo plurale del mito. Non si tratta di mera mitologia – erudizione, letteratura, allegoresi, e comunque 'discorso' sul mito: secondo Hillman al nostro tempo serve, e serve urgentemente, rievocare le molteplici immagini del mito, le parole e le figure di cui è fatto, che costituiscono la fitta tramatura della memoria e che a loro volta possono fornire un inesauribile codice interpretativo della realtà.

In armonia con la prospettiva mitica, anche la comprensione del fenomeno-guerra deve passare attraverso la sua immaginazione: la guerra infatti è un evento che sfugge al controllo razionale, e sfugge quindi a ogni tentativo di dicibilità, ma da sempre si lascia invece leggere e bene rappresentare come un accadimento mitico. L'uso dell'immaginazione richiede uno slittamento di paradigma nel metodo e nelle modalità della comprensione: il filosofo, nel ruolo di psicagogo, ci chiede di affidarci a un diverso ordine di spiegazione che non è la ricerca delle cause dei fenomeni e delle supposte e correlate ragioni, per giustificarlo o condannarlo, ma la collocazione del singolo fenomeno nel suo specifico orizzonte mitico, in corrispondenza al tema, all'universale incarnato in ogni singola esperienza. Il racconto mitico è capace di abbracciare ciò che è razionale e ciò che non lo è perché i miti costituiscono la trama stessa della mente, la cui essenza è intimamente mitico-poietica: "Il mito – ci dice Hillman – è la normazione dell'irragionevole", e aggiunge: "L'averlo riconosciuto è la più grande di tutte le conquiste della mente greca".

Mitico e greco è il pensiero del tragico, il prodotto più alto del sapere antico, il modo filosofico e poetico più idoneo di intendere la complessità delle azioni umane e di darne intensa rappresentazione: la guerra, con i suoi bagliori e le sue distruzioni, è un controcanto che attenta continuamente alla vita dell'uomo, ma è anche una sorta di 'tragedia perenne' che costella la storia della civiltà umana. Anche in questo senso il linguaggio del mito rappresenta un accesso privilegiato al fenomeno: forse l'unico in grado di intendere e di rappresentare pienamente, evitando ogni semplificazione interpretativa e ogni banalizzazione moralizzante, la tragedia da sempre in atto nei tanti scenari di guerra che funestano il mondo.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Chiara Vasta
Venezia • aprile 2018

www.engramma.org

46

marzo **2006**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 46

DIRETTORE
monica centanni

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

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

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 46 | marzo 2006

©2018 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Bastianello | Bonoldi | Bordignon | Franzoni | Pellati

La Rivista di Engramma n.46

a cura di Elisa Bastianello e Federica Pellati

SOMMARIO

- 5|Google it! La ricerca on-line
ELISA BASTIANELLO
- 15|Danzare i gesti
CLAUDIO FRANZONI, CON UNA LETTURA DI APPROFONDIMENTO
- 17|A proposito di *Schemata*
CLAUDIO FRANZONI
- 29|Aranea | LiberLiber e Biblioteca Italiana
A CURA DI ELISA BASTIANELLO E FEDERICA PELLATI
- 33|Figure di Muse, ritratti di intellettuali
GIULIA BORDIGNON
- 35|Anche Isabella d'Este a casa del Mantegna
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 39|*Serio ludere* al bookshop della National Gallery
LORENZO BONOLDI

Esperidi | Spolia divina, ferinae exuviae

Sulla genesi e trasmissione degli attributi divini di Alessandro e dei sovrani ellenistici

Lorenzo Bonoldi





Percorso di lettura

Nella tavola si prendono in esame attributi divini o trionfali che divennero elementi caratterizzanti prima della ritrattistica di Alessandro il Grande e poi di quella dei sovrani ellenistici e degli imperatori romani: la leonté di Eracle, il corno di Ammone e le exuviae elephantis.

La tavola, articolata in tre fasce, si legge da sinistra a destra, secondo uno sviluppo cronologico che tiene conto anche del rapporto modello-derivazione: a sinistra gli archetipi divini; al centro le immagini di Alessandro il Grande; a destra le figure dei suoi imitatori.

Fascia superiore: Leonté

La leonté nasce come attributo iconografico di Eracle, come trofeo della sua prima 'fatica': dopo aver sconfitto il leone nemeo, l'eroe lo avrebbe scuoiato e – a ricordo e testimonianza del trionfo nella prima di una lunga serie di prove – ne avrebbe vestito la pelle (fig. 1).

Alessandro, che per via paterna vantava fra le proprie ascendenze il divo Eracle, utilizzò già in vita l'attributo della leonté come segno della propria genealogia divina: numerosi i tetradrammi nei quali l'Eracle giovane (ovvero imberbe) assume i tratti somatici del sovrano macedone (fig. 2). L'attributo della leonté è presente anche nella ritrattistica statuaria di Alessandro, come confermato, ad esempio, dalla bella testa in marmo pentelico del Museo Archeologico di Atene (fig. 3). I sovrani ellenistici, eredi di quello che era stato il grande impero di Alessandro, presero a imitare anche nella politica dell'immagine il grande Macedone, assumendolo a modello per la realizzazione dei propri ritratti, nell'ottica della glorificazione dei nuovi dinasti, volta a sottolineare la continuità con l'impresa del grande predecessore. È il caso, ad esempio, della testa in marmo di Mitridate VI Eupatore, sovrano del Ponto, conservata al Louvre (fig. 4). Successivamente – secondo il disegno dell'imitatio Alexandri – anche gli imperatori romani presero a farsi raffigurare rivestiti dall'erculea leonté (come accade a Commodo nel busto conservato ai Musei Capitolini di Roma, fig. 5).



da sx: Fig. 1 Eracle con leonté, particolare da una coppa attica del V secolo a.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani

Fig. 2 Alessandro con leonté, tetradrammo in argento emesso da Alessandro, 325 a.C. circa

Fig. 3 Alessandro con leonté, testa in marmo pentelico, 300 a.C. circa, Atene, Museo Archeologico Nazionale

Fig. 4 Mitridate VI Eupatore con leonté, testa in marmo, II-I secolo a.C., Parigi, Louvre

Fig. 5 Commodo in veste di Eracle, busto in marmo, fine del II secolo d.C., Roma, Musei Capitolini

Fascia mediana: Corno di Ammone

Le corna di ariete sono una caratteristica iconografica del dio libico-egizio Amon, che fin dai tempi arcaici veniva considerato un'epifania africana ed esotica del greco Zeus. Numerosi centri di culto di Zeus-Ammone erano comunque presenti anche in terra ellenica: ad Afitide, ad esempio, nella penisola Calcidica, si trovava un grande santuario di Zeus-Ammone, il cui culto risaliva a un'epoca di gran lunga precedente l'impresa di Alessandro; le monete della zona rappresentano Zeus adorno di corna di ariete. La stessa iconografia si riscontra anche nelle monete di Cirene (fig. 6).

Il centro di culto più importante di Ammone si trovava comunque nell'oasi di Siwa, nel deserto libico, presso la quale era l'oracolo del dio. Tale oracolo era stato meta di pellegrinaggi e ambasciate greche già dal V secolo (Erod. III, 25.3-26.3) e secondo il mito anche Eracle e Perseo si sarebbero recati nell'oasi in veste di pellegrini (Call. FGrH 124 fr. 14a, Arr. III, 3.1-2, Curz. Ruf. IV, 7.8). Nel 332 a.C., dopo aver conquistato l'Egitto, anche Alessandro attraversò la depressione di Qattara per recarsi presso il santuario di Ammone. L'oracolo di Siwa salutò Alessandro quale figlio del dio (Plu., Alex. 27 e Rom. Alex I, 30). Nelle monete battute da Lisimaco re di Tracia dopo la morte di Alessandro il sovrano macedone viene raffigurato con le corna di ariete sul capo, come si conviene al figlio divino di Zeus-Ammone (fig. 7). Ma già in vita Alessandro aveva indossato sul capo le corna di Ammone: l'abitudine di Alessandro di mostrarsi in pubblico con corna di ariete sul capo è ricordata da Efippo di Olinto (FGrH 126 fr. 5); lo stesso Efippo ricorda inoltre che nel 324, a Ecbatana, un eminente dignitario di Iaso di nome Gorgo, avrebbe posto sul capo del re una stravagante corona, verosimilmente adorna di corna, proclamando nuovamente il re "figlio di Ammone".

Il corno di Ammone – segno della diretta genealogia divina – resta una caratteristica esclusiva di Alessandro e non viene adottato dai Diadochi nei loro ritratti; fa eccezione il caso di Arsinoe II, regina tolemaica di Egitto, che in una serie di conii viene raffigurata con un ornamentale corno di Ammone avvolto attorno all'orecchio, parzialmente coperto dal velo che le ricopre il capo (fig. 8). Le corna di Ammone della regina tolemaica non vanno confuse con le piccole corna di mucca spesso presenti sulla fronte delle regine greche d'Egitto, che sono sì segno divino, ma che rimandano non alla figura di Ammone, ma all'iconografia della vacca Io – progenitrice, secondo il mito ellenico, della stirpe d'Egitto – o all'iconografia della stessa, egiziana, dea Iside che porta sul capo un'ampia mezzaluna cornuta.



Fig. 6 Zeus-Ammone, dracma in argento da Cirene, 480-435 a.C. circa

Fig. 7 Alessandro come figlio di Zeus-Ammone, tetradrammo in argento emesso da Lisimaco, 290 a.C.

Fig. 8 Arsinoe II con corno di Ammone attorno all'orecchio, decadrammo in argento, 246-241 a.C.

Fascia inferiore: Exuviae elephantis

La spoglia elefantina, portata a copertura del capo, è un attributo iconografico che nasce all'interno della ritrattistica alessandrina come declinazione esotica e orientaleggiante della leonté: come Eracle aveva vestito la pelle del leone nemeo dopo averlo sconfitto, così anche Alessandro venne raffigurato ricoperto di pelle d'elefante dopo il trionfo su Poro e la (più proclamata che reale) conquista dell'India (fig. 9).

Non si hanno attestazioni di raffigurazioni di Alessandro rivestito di exuviae elephantis realizzate durante la vita del Macedone: si presuppone quindi che l'attributo sia stato inventato dopo la morte del re, nell'ottica di una sua glorificazione trionfale in immagine.

Da Alessandro le exuviae elephantis passarono poi a rivestire Demetrio della Battriana (fig. 10) e i faraoni tolemaici successivi del Macedone in Egitto (Tolomeo II e Cleopatra III, fig. 11), per passare poi al repertorio iconografico della numismatica neo-punica di Numidia e Mauritania (anche attraverso il legame dinastico rappresentato dal matrimonio fra Juba II di Mauritania e Cleopatra Selene, figlia di Marcantonio e Cleopatra VII) e diventare infine attributo iconografico delle personificazioni di Africa e di Alessandria (sull'ampia diffusione, geografica e cronologica, di questo attributo, si rimanda al saggio *Exuviae Alexandri: slittamenti del significato allegorico della spoglia elefantina*).



Fig. 9 Alessandro con exuviae elephantis, tetradrammo in argento emesso da Tolomeo I, 310-305 a.C.

Fig. 10 Demetrio, re della Battriana, con exuviae elephantis, tetradrammo in argento, 190 a.C. circa

Fig. 11 Cleopatra III con exuviae elephantis, emichalcus in bronzo, 117 a.C.

Fig. 12 Patera di Boscoreale (ritratto di Cleopatra Selene), argento in parte dorato, I secolo d.C., Parigi, Louvre

Google it! La ricerca on-line

Elisa Bastianello

Lanciare una ricerca on-line può essere semplice come digitare una parola, ma riuscire nell'intento può rivelarsi arduo quanto trovare il proverbiale ago nel pagliaio. A differenza del navigatore ludico, che nel web ama anche perdersi, lo studioso mette nel conto della sua ricerca anche l'economia del tempo impiegato nell'indagine e la facilità di reperimento dei risultati. Proprio per questo motivo è utile al ricercatore conoscere a grandi linee come funziona un *motore di ricerca*, sia che con questo termine intendiamo un sito la cui principale funzione è quella di permetterci di rintracciare pagine sparse nel web, sia che intendiamo lo strumento messo a disposizione all'interno di un sito per permettere agli utenti di rintracciare i materiali contenuti al suo interno e che, per chiarezza di definizione, chiameremo in queste pagine *form di ricerca*.

QUALCHE NOTA STORICA

Internet era ed è per prima cosa una rete che connette tra loro un numero sempre crescente di computer sparsi sulla superficie del nostro pianeta (e anche qualcuno che orbita fuori della sua atmosfera all'interno di qualche stazione spaziale) e permette loro di scambiarsi dati. Per esempio tramite il protocollo FTP (File Transfer Protocol) è possibile collegarsi a un computer remoto e copiare files nel o dal nostro computer locale. Quello che noi chiamiamo comunemente *navigare in Internet* è la possibilità di consultare il contenuto 'pubblicato' su alcuni di questi computer (server) a cui possiamo accedere grazie a una serie di software, protocolli e linguaggi chiamati *World Wide Web* (in breve WWW) o comunemente web (ragnatela).

La data di nascita è relativamente recente, dato che la prima proposta risale al 1989 ed è quasi contemporanea a quella di un altro sistema di condivisione e consultazione remota delle risorse (e in particolare dei documenti) noto come *gopher*. Si tratta di un protocollo, semplice da implementare sui server, che permette di sfogliare i contenuti in maniera gerarchica e molto intuitiva per gli utenti data la sua somiglianza con la gerarchia delle directory e dei files contenuti in un computer: facile al punto da diventare in pochi mesi lo standard dell'intera rete. Per imma-

ginare che cosa voleva dire muoversi con il gopher basta aver provato a navigare un sito wap con un cellulare o visitare gli ultimi baluardi del gopherspace: niente immagini, schermate successive di elenchi di link (directory) fino ai singoli documenti finali. Grazie anche allo sviluppo di queste tecnologie, la quantità di materiali disponibili in rete continuò a crescere in maniera esponenziale e sin dai primi tempi si rese necessaria la creazione di strumenti per trovare i computer e il materiale distribuito nella rete.

Per cercare i files contenuti nei server FTP sparsi nel mondo era possibile utilizzare uno strumento chiamato *Archie*, mentre lo strumento per la ricerca dei contenuti gopher era *Veronica* (entrambi i nomi derivano da personaggi di un fumetto americano), un enorme database in continuo aggiornamento, interrogabile con delle semplici stringhe dai terminali collegati alla nascente rete. Per rendere veloce la consultazione esistevano (e in parte esistono ancora) copie di questo database distribuite nel mondo: in Italia il server gopher è situato all'Università di Pisa. La ricerca si basava sui titoli (non era prevista la ricerca nel testo completo dei documenti) e dava come risultato normalmente le prime 200 occorrenze del termine trovato. Lo sviluppo e la diffusione degli standard legati al WWW ha progressivamente soppiantato e sostituito molti di questi strumenti: dopo il primo exploit la diffusione del gopher è rapidamente regredita (complice la richiesta del pagamento di licenze d'uso da parte dell'Università del Minnesota che lo aveva messo a punto) in favore del WWW, al punto che alla fine degli anni novanta i pochi server rimasti erano più 'musei' dell'archeologia Internet che siti funzionali. Pochi browser (Mozilla in ambiente Windows/Mac) sono in grado di visualizzare ancora correttamente i contenuti gopher://. Bisogna però riconoscere che i moderni motori di ricerca devono molto a *Veronica*: buona parte dei modi per comporre le richieste deriva direttamente dal modo di comporre le query (interrogazioni del database) in *Veronica*.

VELOCITÀ DELL'EVOLUZIONE TECNOLOGICA – MOTORE ENCICLOPEDIA

Prima di iniziare a vedere in dettaglio la ricerca nel web vale la pena di riflettere sulle forme della ricerca 'analogica'. In un libro noi ci spostiamo al capitolo voluto seguendo le indicazioni del sommario, scorrendo l'elenco dei capitoli e dei paragrafi ordinati secondo la successione in cui compaiono nel testo. Volendo cercare qualcosa in particolare, per esempio un luogo, un'opera o un personaggio, possiamo sperare che sia stato creato un indice dei contenuti e che il termine che stiamo cercando sia stato pre-

visto dall'autore. In questo caso noi scorreremo l'elenco in ordine alfabetico fino a trovare l'oggetto del nostro interesse, sempre che non ci siano ulteriori raggruppamenti (ad esempio per luogo, per autore, per anno).

Nel caso di una biblioteca, per trovare un libro noi consultiamo il catalogo, che generalmente è organizzato in più sezioni: per autore, per titolo, per soggetto. Nelle vecchie versioni a schede cartacee la ricerca avviene in ordine alfabetico del cognome dell'autore o della prima parola del titolo (escludendo in genere l'articolo iniziale), lasciando ben poche speranze di rintracciare un libro quando questi due dati non siano noti: si aggiunga che il catalogo per soggetti è nella maggior parte delle biblioteche molto limitato, quando non del tutto inesistente, dato che catalogare un libro sotto vari soggetti implica la moltiplicazione delle schede necessarie per ciascun libro e aumenta lo spazio fisico necessario negli schedari. Esistono poi cataloghi per tipo di materiale, come per esempio per le monografie, i periodici, i manoscritti. Naturalmente le schede possono essere fuori posto e la semplice interruzione dell'ordine alfabetico può rendere di fatto un libro irreperibile. Attualmente la maggioranza delle biblioteche ha realizzato un database che contiene l'intero catalogo e che spesso è consultabile online (OPAC – On line Public Access Catalogue). I libri vengono schedati generalmente secondo i campi previsti da uno standard internazionale (UNIMARC) in modo da garantire lo scambio delle informazioni tra cataloghi di varie biblioteche.

Le principali biblioteche italiane sono collegate tra loro in una rete (Servizio Bibliotecario Nazionale – SBN) ed esiste anche un catalogo collettivo gestito dall'ICCU (Istituto Centrale per il Catalogo Unico) delle biblioteche collegate, il cui OPAC è attualmente consultabile dal sito Internet Culturale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. La ricerca base in un catalogo on-line avviene di solito per campi (cerco il nome o cognome dell'autore nel campo Autore o una parola del titolo nel campo Titolo o un termine del soggetto nel campo Soggetto) come se stessi consultando uno dei vecchi schedari. È possibile visualizzare l'elenco alfabetico (lista) come se si trattasse delle vecchie schede di carta, ma ora è anche possibile cercare in maniera discontinua (per esempio digitando una o più parole del titolo e non necessariamente la prima) e limitare la ricerca a libri editi in un particolare arco di anni. Inoltre, trattandosi di un database, è possibile cercare uno o più termini indipendentemente dal campo in cui si trovano (ricerca semplice) o creare ricerche complesse che relazionino tra loro tutti i campi della schedatura.

L'accuratezza dei risultati dipende ovviamente da molti fattori, alcuni esistenti già con la catalogazione cartacea, altri tipici della catalogazione digitale. In primo luogo il materiale deve essere stato catalogato. Sembra una banalità, ma molti cataloghi on-line partono con le opere acquisite solo a partire da una determinata data (per problemi materiali di ricatalogazione di quanto già esistente in cartaceo), oppure non sono stati ancora rintracciabili gli ultimi acquisti per questioni di aggiornamento. La ricerca per soggetto implica che tale soggetto sia stato previsto. Senza tenere conto di errori di battitura, ci sono molte variabili in gioco per il nome dell'autore (cognome con varianti ortografiche, pseudonimo, nomi antichi latinizzati) o per il titolo (originale, tradotto): sebbene siano previsti sia il nome che il titolo standard, non è detto che il catalogatore li abbia previsti e inseriti, o che il nostro termine sia quello previsto. Paradossalmente quello che sembra un limite è alle volte un pregio: ad ogni ricercatore è capitato, almeno una volta, di trovare quello che non cercava (o che non sapeva di cercare): le rotte impreviste del *serendipity* portano qualche volta, grazie alla scheda spostata o al termine trascritto erroneamente, a scoprire per *felix culpa* nuovi orizzonti, a esplorare nuovi confini della ricerca.

LA RICERCA NEL WEB

Se consideriamo il web come una vastissima biblioteca possiamo considerare i motori di ricerca come dei cataloghi. Proprio come i cataloghi, le informazioni che questi strumenti forniscono dipendono dalla quantità di materiale catalogato e dall'aggiornamento. A differenza dei cataloghi, però, la quantità e varietà del materiale è tendenzialmente illimitata. Il catalogo della biblioteca si riferisce generalmente al materiale fisicamente disponibile in loco: la sua fisicità dà garanzia di stabilità nel tempo (pur nei limiti della conservazione). Il web è in continua evoluzione, i siti vanno e vengono, i dati si aggiornano, si moltiplicano, si perdono. Il concetto stesso di catalogazione sembra annegare nel cyber-oceano dove navigano gli utenti del web: nessun essere umano potrebbe sfogliare tutte le pagine disponibili in rete, classificarle, valutarne contenuti e attendibilità. Uno dei maggiori motori di ricerca afferma di avere in catalogo oltre otto miliardi di pagine web: come dire che 2000 persone, i dipendenti del medesimo sito, dovrebbero impiegare la loro intera vita lavorativa soltanto per sfogliarle tutte, al ritmo di una al minuto. Sarebbe peraltro un vano supplizio di Sisifo: alla velocità con cui mutano le pagine web, una parte del materiale catalogato il primo giorno sarebbe già da ricatalogare il secondo. *Veronica* si limitava a catalogare i titoli delle pagine disponibili

sul gopher, mentre noi sappiamo che viene effettuata la ricerca sull'intero contenuto in tempi pressoché istantanei. Come è possibile allora catalogare (e quindi trovare) quello che cerco in Internet?

Il numero dei motori di ricerca web è in continua espansione, anche se quelli più conosciuti sono relativamente pochi: Yahoo!, forse uno dei primi a comparire nel 1994, Google (1996), tanto noto da indicare l'azione stessa del ricercare on-line, Altavista, Lycos ed Excite fra quelli internazionali (benché tutti ormai abbiano la loro pagina in italiano), Virgilio e Arianna (che ora però si basa su Google) tra quelli prettamente italiani. Ciascuno di questi siti-motore ha un suo modo particolare per catalogare gli altri siti, aggiornare i contenuti, aggiungere nuovi siti, organizzare i risultati della ricerca, con formule segrete più della ricetta della Coca-Cola. E business analoghi. Gli algoritmi e i software alla base di Yahoo! e di Google, per esempio, nascono da progetti di ricerca in ambito accademico prima di svilupparsi in aziende e quindi in società quotate in borsa che ora li gestiscono: la rete senza motori di ricerca è come il telefono senza elenco e Pagine Gialle. Proprio come negli elenchi, in alcuni casi la segnalazione di nuovi siti è a pagamento (Lycos non garantisce l'inserimento delle segnalazioni gratuite e Virgilio non le prevede neppure) e i siti 'sponsorizzati' possono trovare un posto di rilievo fra i risultati della ricerca (per esempio i siti sponsorizzati nel riquadro azzurro di Yahoo! o gli 'sponsored links' che compaiono per primi su Excite senza una vera differenziazione dai risultati). Ad ogni modo è utile ricordare che non tutti i siti sono presenti nei cataloghi dei motori di ricerca e non tutte le pagine di un sito sono indicizzate, soprattutto nel caso di siti con contenuti 'dinamici', creati cioè dalle richieste dei visitatori. Per questi motivi può risultare impossibile trovare tramite un motore di ricerca una pagina di cui ricordiamo con certezza l'esistenza, come anche potremmo ottenere pagine che apparentemente non sembrano contenere la parola chiave da noi ricercata.

Per mantenere aggiornato il catalogo, i motori di ricerca visitano periodicamente i siti web con dei programmi chiamati *robot* che sono in grado di 'sfogliare' i siti seguendo i link presenti nelle pagine a partire dalla radice del sito ad albero. I creatori del sito possono impedire l'indicizzazione dei contenuti presenti sul loro server a loro discrezione (per motivi di loro interesse), limitando l'accesso alla sola homepage. Il robot si occupa di memorizzare nel catalogo il contenuto delle pagine a cui ha accesso, sia quello visibile, sia le intestazioni della pagina, informazioni aggiuntive presenti nel codice che contengono dati come parole chiave, nome

dell'autore, copyright e che noi potremmo paragonare ai campi del nostro catalogo bibliografico. Molti motori di ricerca non si limitano a catalogare le pagine web: i documenti presenti in alcuni dei principali formati disponibili: PDF, DOC, RTF, PPS o XLS e le immagini, per esempio.

In generale l'interfaccia con cui un motore di ricerca si presenta agli utenti è una casella di testo (uno spazio in cui si inseriscono le parole chiave della ricerca, la *stringa di ricerca*), il pulsante di avvio della ricerca ed eventualmente dei pulsanti opzione che permettono di limitare la ricerca a determinati ambiti, come per esempio l'area geografica di provenienza delle pagine o la lingua dei contenuti.

Se ripensiamo alle problematiche presenti nella ricerca in un catalogo librario è abbastanza evidente che in un 'catalogo Internet' indicazioni come campi Autore, Titolo, Soggetto perdono di significato. È vero che le pagine web possono contenere informazioni di questo tipo, ma è anche vero che la gran parte del materiale presente in rete non fornisce queste informazioni. Quando noi proponiamo un termine a uno dei motori di ricerca il modo in cui esso interpreta la nostra interrogazione può variare: l'ordine con cui compaiono i risultati, il fatto che alcune pagine si rintraccino solo con un motore e non con un altro, questo e molto altro fa parte delle specifiche 'ricette segrete' messe a punto dai programmatori di ciascun sito. Allo stesso tempo, però, l'utente può cercare di controllare meglio i risultati proposti utilizzando delle ricerche più complesse, aggiungendo più termini, operatori o indicatori speciali. Qui di seguito si prenderà in considerazione Google, ma i parametri rimangono gli stessi anche negli altri casi e le descrizioni specifiche per ciascun motore sono generalmente dichiarate in apposite pagine di aiuto.

ISTRUZIONI PER L'USO DELLA RICERCA ON-LINE

Il caso più semplice è la stringa composta da una parola singola. Per limitare il numero dei risultati Google non permette la ricerca di radicali: le parole immesse sono sempre parole intere, il testo deve contenerle precedute e seguite da spazi, punteggiatura o trattini. Questo naturalmente funziona abbastanza bene per l'inglese, che non possiede maschile e femminile per aggettivi e nomi comuni, ma solo singolari e plurali. Certo alcuni motori si sono resi conto di questo limite e cominciano a proporre nelle finestre standard anche desinenze diverse. Se stiamo cercando delle trascrizioni di testi, inoltre, dovremo considerare anche le variazioni ortografico-tipografiche: per esempio Vitruvio potrebbe essere scritto come

Vitruvio o Vitruuio o anche Vitruuio (e naturalmente, se presente in testi latini, declinato secondo tutti i casi, Vitruvium, Vitruvius, Vitruvi e via dicendo).

Restando nella ricerca di nomi propri, bisogna tenere presente che l'ortografia può cambiare a seconda delle lingue: Aristotele diventa Aristotle in inglese, Aristote in francese, ma anche Aristotelis o Aristoteles, Eschilo è Aeschylus (ma anche Aeschilus) in inglese, Eschyle in francese, ma anche Eskile, Eskyle e rispettive declinazioni. Se questa è la situazione con gli autori della classicità, per gli umanisti la situazione può essere ancora più variabile, per l'alternanza di ortografie latinizzate e volgari, oltre all'instabilità tipica dei cognomi del tempo: Franchino Gaffurio, teorico e compositore musicale di fine Quattrocento, si trova nella forma latinizzata Gaffurius o Gafurius, ma anche in quella volgare Gafori, Poliziano è Politianus-Politiani, ma anche Politiano, Politian e Politien. Lo stesso vale ovviamente per i nomi propri di località e monumenti. L'unica variazione presa in considerazione è l'alternanza maiuscole e minuscole, che per la ricerca sono indifferenti (Vitruvio e vitruvio sono equivalenti) come anche accenti e diresi (ü=u=ue). È evidente che una ricerca basata su una sola parola non potrà mai dare tutti i risultati possibili, ma solo quelli relativi alla variante ortografica presa in considerazione. Sempre, naturalmente, che la pagina che noi stiamo cercando non contenga errori tipografici.

In genere comunque il problema non è avere pochi risultati, ma ottenerne troppi. Non sempre esistono termini sufficientemente specifici da 'centrare' il risultato, per cui può essere necessario inserire più parole chiave. La scelta di queste parole è cruciale: nel momento in cui imponiamo la presenza (o, come vedremo poi, l'assenza) di un termine insieme a un altro operiamo automaticamente una selezione che va ben oltre la semplice 'precisazione' dei contenuti.

Vediamo dunque in dettaglio come possono essere combinati i termini di una ricerca per ottenere dei risultati ottimizzati e controllati. Partendo dal gruppo minimo di due termini, esistono vari modi in cui essi possono essere correlati tra loro: presenti entrambi, presente l'uno o l'altro, presente l'uno in assenza dell'altro. Queste tre relazioni vengono sintetizzate dai tre principali operatori logici booleani AND, OR e NOT. A partire da *Veronica*, Google e la maggioranza dei motori danno l'operatore AND come sottinteso: inserire nella casella di ricerca *Vitruvio Architettura* darà come risultati solo le pagine che contengono entrambi i termini (come se aves-

si scritto esplicitamente Vitruvio AND Architettura). Google presenterà prima i testi in cui i termini sono vicini tra loro, benché non necessariamente susseguenti.

Gli altri due operatori devono essere invece segnalati espressamente: volendo cercare varianti ortografiche di un nome basterà inserirle alternate con OR (maiuscolo, se minuscolo viene ignorato): la ricerca *Eschilo OR Aeschylus* mostrerà sia le pagine in cui l'autore compare come Eschilo che quelle dove compare come Aeschylus (e anche, ovviamente, quelle dove compaiono entrambe le lezioni).

L'operatore NOT viene inserito come segno meno (-) premesso al termine da escludere: *Socrate -Platone* mostrerà perciò solo le pagine in cui il nome di Socrate è presente ma quello di Platone non compare. Il trattino deve essere attaccato alla parola da escludere e preceduto da uno spazio.

L'ultimo caso speciale è quello della frase esatta, quando cioè i termini ricercati devono essere presenti nell'ordine inserito, includendo anche gli elementi come articoli e preposizioni che normalmente vengono ignorate dalla ricerca: in questo caso la frase deve essere inserita tra virgolette: "*de Architectura*". Al contrario la stessa frase senza virgolette darà come risposta tutte le pagine dove compare il termine *Architectura*, ignorando *de* che viene considerato troppo comune per poter specificare meglio la ricerca e causa quindi un inutile sovraccarico al motore di ricerca.

Ovviamente aumentando il numero dei termini inseriti, aumenta la complessità della ricerca e delle interazioni tra gli operatori logici ed è quindi possibile utilizzare parentesi e comporre ricerche molto definite: per esempio "*de Architectura*" (*Vitruvius OR Vitruvio OR Vitruuius*) -*Cesariano* permette di trovare le pagine in cui il titolo *de Architectura* è associato al nome dell'autore (AND sottinteso) secondo una delle tre possibili ortografie, ma non compare il nome del commentatore Cesare Cesariano. Naturalmente quanto più una ricerca è specifica tanti meno siti verranno visualizzati: bisognerà quindi porre una particolare attenzione a selezionare la combinazione di termini più utile, ma anche a non inserire nella combinazione prescelta termini che escludano anche siti che potrebbero essere interessanti.

La tipica frase esatta che può interessare il ricercatore è quella ricavata dal titolo o da un passo/verso di un documento noto. Per questo motivo la ricerca di frasi esatte si presta all'individuazione nei contenuti di siti

web di trascrizioni di testi. Per esperienza personale, quando questo sia l'intento, consiglio di evitare di usare come frase di ricerca l'incipit, più spesso usato come citazione o indicazione: "*nel mezzo del cammin*" ha più di 63000 risultati in Google, "*mi ritrovai per una selva oscura*" ne ha 14100, "*che nel pensier rinova la paura*" 1220 (360 se digito la variante *rinnova*).

Google prevede anche la ricerca di stringhe speciali, che permettono di limitare la ricerca all'interno di un solo sito, o di termini intesi come definizioni, ma piuttosto che inserire manualmente questi elementi conviene spostarsi dalla ricerca semplice alla ricerca avanzata, dove è possibile inserire numerosi altri parametri, specificando la lingua o il formato dei risultati, scegliere la parte del documento che deve contenere il testo ricercato (titolo, collegamenti, corpo del documento). Tra le ricerche speciali quella delle immagini (che su Google si ottiene cliccando sul link 'immagini' anche dopo aver effettuato la ricerca di un termine) può rivestire un particolare interesse, per esempio dal punto di vista iconografico, dato che il risultato è una piccola galleria dove compaiono le icone delle immagini ritenute pertinenti. Purtroppo non è ben chiaro il meccanismo con cui il motore decide la pertinenza, basato sul nome del file e sul contesto della pagina in cui il file si trova, e i risultati sono alle volte poco significativi.

FORM DI RICERCA

I form di ricerca sono invece specifici di ciascun sito e permettono ricerche molto dettagliate nei contenuti specifici del sito stesso. In particolare essi permettono di consultare i contenuti dei database, a volte inaccessibili ai motori di ricerca esterni, che vengono richiamati dalle pagine dinamiche. In particolare se ci riferiamo ai siti di fonti, lo strumento di ricerca permette generalmente di distinguere il *campo* in cui il termine è presente, distinguendo, per esempio, i documenti che hanno 'Leonardo' come autore da quelli che presentano il nome nel titolo piuttosto che nel testo o come soggetto. Perché ciò sia possibile bisogna però che tali elementi siano stati preventivamente inseriti nel database scritti esattamente come inseriti o con strumenti di ricerca avanzata in grado di individuare tutte le possibili varianti. Spesso i campi più specifici, come Autore, Titolo e Soggetto, sono elencati in apposite liste, da cui conviene partire per evitare di ottenere scarsi risultati solo per una diversa ortografia dei termini. Ovviamente elementi come il soggetto possono essere altamente soggettivi, dato che l'inserimento è a discrezione del compilatore.

Anche nel caso di form di ricerca è importante verificare come viene interpretata la parola, quando non sono disponibili già da subito dei menu che permettano di cercare il termine come parola intera, radice o dovunque nel testo (*vizi* restituirà nel primo caso solo *vizi*, nel secondo *vizi*, *vizio*, *vizioso*, nel terzo anche *servizievole*). Molto spesso esistono dei *caratteri speciali* (*wildcard* in inglese) che vengono interpretati come *uno o più caratteri*. Il caso più noto è probabilmente l'uso dell'asterisco (*) per indicare la parte variabile che segue un radicale (per cui *amore** trova anche *amorevole*, *amic** funziona per *amico*, *amica*, *amici* o *amiche*, ma anche *amicus*, *amichevole*). Per saper esattamente in quale modo verrà interpretata la stringa di ricerca è utile consultare la guida alla ricerca che la maggioranza di questi siti mette a disposizione degli utenti.

Anche nel caso di ricerche con più termini valgono le regole espresse per la ricerca con i motori generali, anche se l'uso degli operatori, quando ammesso, può essere realizzato tramite dei menu o delle opzioni, anziché essere messo esplicitamente all'interno della stringa. Più comunemente la differenza tra AND e OR viene sintetizzata dalle opzioni *tutti i termini* in alternativa ad *almeno uno dei termini* o *frase esatta* che spesso sono disponibili nella scheda di ricerca base o avanzata. Nel caso la ricerca avvenga in un sito di trascrizioni di testi o documenti, potrebbe essere utile sapere come le varianti ortografiche (*i/j*, *v/u*, *c/t* prima di *i* seguita da vocale), abbreviazioni e glosse sono state trattate, per capire se è necessario prevedere più trascrizioni possibili, se sono state uniformate o se il form è in grado di cercare automaticamente queste variabili.

Attualmente la ricerca tecnologica sta spostando la sua attenzione verso la creazione di una nuova generazione di motori di ricerca semantica, basati cioè sulla capacità di una primordiale intelligenza artificiale di rispondere alle domande degli utenti e non sulla rilevanza di una parola chiave, sia in generale che per categorie specifiche come gli OPAC.

Il ricercatore, di fronte a questa risorsa globale che è il web, ha finalmente la possibilità di consultare fonti che per molto tempo sono state inaccessibili, di confrontare materiali che non possono coesistere vicini se non nello spazio virtuale della rete. Molto è a disposizione di tutti, e ancor più di chi sa cosa e come cercare.

Danzare i gesti

Recensione a: Maria Luisa Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Edizioni della Normale, Pisa 2005

Claudio Franzoni, con una Lettura di approfondimento



Il libro è incentrato sui gesti dei Greci, gli *schemata* appunto; ma, in un certo senso, il titolo non rende conto del tutto della complessità del saggio. Non vi troviamo infatti una disamina sistematica della comunicazione non verbale nell'antica Grecia, quanto una riflessione approfondita sulle modalità con cui le “tecniche del corpo” si innervano nella cultura greca, dal comportamento quotidiano alle rappresentazioni teatrali e coreutiche, dalle teorie filosofiche alle arti figurative. È questo, ma non solo questo, l'aspetto che rende il libro più che mai interessante per gli studiosi della tradizione classica.

Infatti, anche se non si occupò in modo sistematico della gestualità, Aby Warburg costruì proprio a partire dai gesti la sua teoria delle “formule di pathos”, e si fondò proprio sui gesti greci, quelli testimoniati dalla ceramica attica del V secolo a.C.; pur senza far riferimento diretto al modello warburghiano, è proprio in questo mondo che entra Maria Luisa Catoni, quando si interroga sulla vitalità di un determinato movimento corporeo e quando ne sonda le interpretazioni fornite dagli stessi Greci; non è casuale che uno dei capitoli più rilevanti del libro si intitoli appunto *Arte e vita*. Come la studiosa ha ben chiaro, la semplice descrizione dei meccanismi della comunicazione non verbale è solamente un passo preliminare e le stesse immagini antiche non possono essere ridotte a mere riproduzioni del sistema gestuale. Il problema, insomma, non è di cercare il semplice ‘significato’ di un gesto, quanto di scoprirne le parentele, di individuarne l’uso’ (e non solo nella dimensione quotidiana), di osservarne l’eventuale parabola che ora lo rende pregnante, ora lo relega in una condizione di marginalità, ora lo condanna a una sostanziale perdita di senso.

Se c'è infatti un aspetto che caratterizza il sistema gestuale e dunque an-

che gli *schemata* greci, questo è proprio la tendenza a integrarsi con altri sistemi comunicativi, le arti figurative, il teatro, la danza; ed è l'imitazione – il cui ruolo primario non sfuggì ad Aristotele – a svolgere la funzione di ‘ponte’ tra i diversi ambiti espressivi. Questo approccio al gesto che va dunque al di là del livello puramente descrittivo dà i suoi frutti, tra l'altro, proprio a proposito delle danze in Grecia, argomento che attraversa un po' tutto il saggio. Si tratta di un tema particolarmente rilevante anche perché ha attraversato in più occasioni la storia della cultura occidentale, dalle riflessioni di un Paul Valéry, alla ricezione ora più ora meno esplicita nella coreografia moderna, da Nijinsky all'”americana scalza”, Isadora Duncan (vedi in Engramma, il saggio di Linda Selmin). Ma c'è appena bisogno di ricordare come fu lo stesso Warburg a chiamare in causa la “danza rituale di Dioniso” in un appunto del 1905 in cui lo studioso rifletteva ancora sull'iconografia della morte di Orfeo, e dunque, di fatto, sulla gestualità. Potremmo concludere che la “dimestichezza con i dati dell'antropologia e del folklore” invocata da Warburg nello stesso appunto – seppure, per forza, in altri termini da quelli pensati dallo studioso amburghese – è uno dei punti forti e attraenti di questo saggio di Maria Luisa Catoni.

A proposito di *Schemata*

Lettura di approfondimento del volume di Maria Luisa Catoni

Claudio Franzoni

“Egli [Fellini] danza, ... egli danza...”

Il regista (Orson Welles) in *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini, 1963

Che esista una sorta di circolazione interna alle forme artistiche di un medesimo periodo storico è idea assai più spesso affermata che dimostrata. È, del resto, un'idea già presente nell'antichità; secondo Luciano (*La danza*, 35) la danza “non è lontana dalla pittura e dalla scultura, ma sembra imitarne l'euritmia al punto che in nulla, né Fidia, né Apelle sembrano superarla”. Volentieri intravediamo ‘influenze’ reciproche tra letteratura e arti figurative, tra queste ultime e il teatro e la danza, ma si tratta spesso più di accostamenti d'effetto, che di relazioni effettive e verificabili. Certo, se a volte troviamo confronti arbitrari, possiamo anche imbatterci in intuizioni brillanti, come quella di Walter Pater, che parlava della danza sacra in Grecia come di una “scultura vivente” (Pater 1994, p. 184).

Non stupisce che questa collusione tra l'una e l'altra forma d'arte appaia evidente prima agli artisti stessi che ai teorici, come accade in un racconto di Heinrich von Kleist del 1810 (von Kleist 1986):

Circa tre anni or sono, raccontai, facevo il bagno insieme con un giovane, la cui figura era circondata di una grazia meravigliosa. Poteva aver compiuto i quindici anni e solo da lontano si notavano le prime tracce di vanità, provocate dalla simpatia delle donne. Per caso, poco prima avevamo veduto a Parigi il giovane che si cava una spina dal piede: il calco della statua è noto e si trova nella maggior parte delle collezioni tedesche. Un'occhiata a un grande specchio nel momento in cui posava su uno sgabello il piede per asciugarselo, glielo aveva fatto rammentare; sorrise e mi rivelò la scoperta che aveva fatta. Ora, in quello stesso momento, l'avevo fatta anch'io; ma sia per saggiare la sicurezza della grazia che era in lui, sia per guarirlo un po' della sua vanità, risi e ribattei che certo vedeva fantasmi. Egli arrossì e alzò un'altra volta il piede per mostrarmelo; se non che, com'era facile prevedere, il tentativo fallì. Confuso, egli l'alzò forse dieci volte: invano! non fu capace di riprodurre il medesimo movimento. Che dico? I movimenti che faceva avevano un'aria così comica che duravo

fatica a trattenere le risa. Da quel giorno, direi da quell'istante, il giovane subì un inesplicabile mutamento. Incominciò a passare giornate intere davanti allo specchio; e via via perdeva le sue attrattive. Pareva che un invisibile e incomprensibile potere stringesse, come una rete di ferro, il libero giuoco dei suoi gesti e, passato un anno, non v'era più in lui alcuna traccia di quella gentilezza 1.

Un giovane assume (senza volere) la posa dello *Spinario*, la statua bronzea dei Musei Capitolini, trasformandosi, per un momento, in una ammiratissima scultura; riproverà tutta la vita a fermare il proprio corpo in quella speciale posizione, ma non ci riuscirà più. È una riflessione sulle marionette, si noti, che porta il narratore a riferire questo episodio.

Ma, appunto, una cosa è l'intuizione, un'altra la capacità di scoprire il filo che lega il mondo della danza a quello degli scultori, il mondo del teatro a quello della pittura e i nodi che stringono l'uno all'altro. L'occasione viene senz'altro da un libro da poco uscito di Maria Luisa Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica* (Edizioni della Normale, Pisa 2005).

Schemata parte, prima di tutto, da un'approfondita analisi lessicografica, e propone una vastissima ricognizione sui significati di *schema*; per questo gli abbondanti materiali presi in esame vanno dagli studi di geometria a quelli filosofici, dalla storiografia alla poesia, con attenzione particolare al mondo ateniese tra V e IV secolo, ma senza escludere anche autori più tardi (proprio per questo dispiace, in un libro peraltro curatissimo anche dal punto di vista grafico ed editoriale, l'assenza di indici dei nomi e delle cose alla fine del volume). Se è vero che i campi attraversati sono molteplici, è anche vero che l'attenzione della studiosa si concentra soprattutto su due ambiti: prima di tutto quello delle arti figurative, a cui è dedicato l'ultimo capitolo, in cui si riprende in gran parte un bel saggio comparso pochi anni fa (Catoni 1997); importanti osservazioni sul rapporto tra comportamento, gestualità e immagini artistiche emergono anche nel capitolo precedente, in cui vengono sviluppate e ulteriormente approfondite osservazioni già proposte da Paul Zanker a proposito della figura dell'intellettuale in Grecia. Il secondo ambito che trova particolare spazio è quello della danza, vista anche in questo caso non da un'angolazione antiquariale, ma in una prospettiva aperta che la metta appunto in relazione sia con la contemporanea concezione del corpo, sia con le altre espressioni artistiche 2.

Ecco dunque *schema*, un termine con uno spettro semantico differenziato e in ogni caso provvisto di una forte densità: figura geometrica, sagoma, contorno, linea disegnativa, profilo, visione d'insieme della figura umana, ma anche gesto, postura, atteggiamento e addirittura figura di danza, immagine e schema iconografico (Catoni 2005, pp. 228 e 219) 3; secondo Catoni il termine, in questa larga oscillazione, mantiene pur sempre una forte concretezza, e “designa sì la forma (come anche *idea*, *morphe*, *eidōs*) ma nella sua accezione più concreta e fisica, con particolare accento sulla linea di contorno” (Catoni 2005, pp. 59-60). Non è solo questa impegnativa ricognizione il vero interesse del libro, nel senso che l'autrice non si ferma a una semplice disamina, per quanto accuratissima, dei significati; si direbbe, anzi, che proprio la constatazione delle multiformi valenze del termine la obblighi ad affrontare l'uso degli *schemata* nella cultura greca; e non è casuale che un ampio capitolo si intitoli appunto *Arte e vita* (pp. 133 ss.).

Lo spazio della gestualità, come si è detto, non è il solo tema del saggio, ma certo ne costituisce il punto focale; in questo senso il libro si inserisce in una serie di studi recenti che si ricollegano al pionieristico (quanto isolato) lavoro di C. Sittl, che già alla fine dell'Ottocento riuniva materiali appunto sui gesti dei Greci e dei Romani (si rimanda in particolare a Boegehold 1999, Pedrina 2001 e Corbeill 2004). Rispetto a tali ricerche, quella di M.L. Catoni ha il pregio di tracciare sì alcune linee della “comunicazione non verbale nella Grecia antica”, ma, soprattutto, di farci osservare la riflessione che i Greci stessi produssero su questo versante della comunicazione interpersonale.

Facciamo solo alcuni esempi. Negli *Acarnesi* di Aristofane (vv. 113-116) Diceopoli riconosce come Greci, e non come Persiani, alcuni uomini per il fatto che essi “*ellenikon epeneusan*”, facevano cenni “al modo greco” (su questo passo si veda Boegehold 1999, p. 61) 4. Dunque, la gestualità riconosciuta nella sua dimensione storica e culturale. Ancora Aristofane nelle *Vespe* (vv. 1170-1171): “Guarda lo schema e guarda a quale dei ricchi / assomiglio di più nella camminata”, come dire che esiste una forma della camminata, una fisionomia dell'andatura, affermazione su cui Balzac si sarebbe trovato pienamente d'accordo. In questo caso la gestualità viene strettamente collegata a una classe sociale.

Se è vero che c'è uno *schema* nel modo di camminare, vuol dire che per i Greci il termine, riferito alla figura umana, non rimandava per nulla a una forma rigida e bloccata. Un'altra conferma viene da un passo di Luciano

(*Nec.*, 8.1 ss.): Menippo si traveste con *leonté*, *pilos*, lira (e si presume un certo modo di porsi) nella speranza di scendere indisturbato nell’Ade e passare “come qualcosa di noto, scortato, proprio come nelle tragedie, dallo *schema*”; come dire che nel teatro greco era lo *schema* (abbigliamento e atteggiamento) a consentire, da solo, la riconoscibilità dei personaggi; proprio come nelle arti figurative, dove certo non occorre iscrizioni per riconoscere “Eracle, o Odisseo, o Orfeo”.

I rapporti che per i Greci intercorrevano tra modi del corpo e arti figurative sono chiariti, inaspettatamente, anche dalle osservazioni di Senofonte sull’ippica. Nei dipinti “dei ed eroi e gli uomini” che cavalcano con grazia “appaiono magnifici”; ma tale bellezza (artistica) non scaturisce tanto dalla bravura dei pittori, quanto dalla figura stessa composta da cavallo e cavaliere (nella realtà). Infatti “il cavallo in posizione rampante è qualcosa di così magnificente che di tutti coloro che stanno a guardare, giovani e vecchi, cattura la vista” (*Eq.*, 11.8.9); allo stesso modo Senofonte (*Eq.*, 7.10.2 ss.) consiglia il cavaliere ad atteggiarsi con le braccia a seconda delle posizioni assunte dalla cavalcatura, in modo da compensarne le esagerazioni in una direzione o nell’altra. Cavaliere e cavallo disegnano dunque *schemata*, e questi, in quanto forme visibili, possiedono una propria eleganza; l’artista non dovrà che riprendere una bellezza che, dunque, già esiste nella vita reale.

Rispetto a questo problema – l’intreccio tra gli *schemata* delle arti e gli *schemata* della vita reale – una delle occasioni in cui i dati a disposizione permettono di andare più a fondo è quello di una figura della danza, lo *skopeuma* (Catoni 2005, pp. 162 ss.). Da Ateneo impariamo che esso “era uno schema [di danza] di chi guarda lontano ponendo la mano ad arco sulla fronte”; da Esichio apprendiamo poi che era il medesimo movimento con cui veniva raffigurato Pan; una nutrita serie di testimonianze figurate attribuisce il movimento anche a satiri e sileni.

Stando a Plinio (35.138), il pittore Antifilo dipinse un satiro che chiamavano *Aposkopeuon*. Dunque, la mano sulla fronte a riparare gli occhi compare come movimento ben determinato nella danza e in opere d’arte recanti iconografie tra loro differenti: l’effetto è indubbiamente quello di una serie di specchi in cui è chiara l’immagine riflessa, senza che sia possibile afferrare la fonte originaria e sapere dove esattamente inizi il processo. Le cose si complicano quando si incontra la mano sulla fronte in un contesto tragico (e anche per personaggi non impegnati in una danza); Catoni si



Pan, 450 a.C. circa, Berlino, Staatliche Museen

sofferma sulla conclusione dell'*Edipo a Colono* (vv. 1645-1651) e sulle parole del messaggero:

Quando ebbe detto questo, tutti gli demmo ascolto; / piangendo senza freno accompagnammo / le due fanciulle. Come ce ne andammo, / dopo poco, ci voltammo indietro; / Edipo non lo vedemmo da nessuna parte; / solo il re che teneva la mano davanti agli occhi / come gli fosse apparso qualcosa di terrificante, / insopportabile a vedersi.

La studiosa rileva che lo scolio al verso 1650 interpreta in modo giusto il gesto della mano di Teseo riferendolo al testo (per non vedere una scena “terrificante”), con una precisazione però: “A meno che non mostri lo *schema* di coloro che sono in preda a meraviglia”. In scena era il messaggero a portarsi, verosimilmente, la mano verso gli occhi, e il pubblico, ascoltando quelle parole non aveva dubbi: la visione conteneva qualcosa di “terrificante”, di “insopportabile a vedersi”. È invece interessante l’ambiguità che nasce nello stesso scoliaste; egli descrive il movimento di Teseo e lo spiega – in un primo tempo – con le parole di Sofocle che ne chiariscono il senso, eppure prosegue tirando in ballo anche la “meraviglia”. Potremmo dire che lo scoliaste ha pensato al gesto della mano verso la fronte, lo ha isolato dal contesto del dramma e ‘ha visto’ uno *schema*, quello dell’*aposkophein* come espressione dello stupore. Un dettaglio corporeo comune (la mano alla fronte) porta a correlare due *schemata*, come quando una medesima radice verbale ci induce a congiungere due termini

al di là del loro effettivo significato.

Occorre precisare che questo effetto di trascinamento avviene su un piano astratto e non nella dimensione del gesto effettivo, poiché nella quotidianità non avremmo dubbi nel distinguere una espressione di terrore da una di meraviglia. In altre parole, lo scoliaste che immagina di assistere alla tragedia non ha esitazioni, e riconosce senza sforzo il tentativo del messaggero nel descrivere le reazioni impaurite di Teseo; ma lo stesso scoliaste che legge e pensa al testo sofocleo, astraendo dunque dall'azione teatrale, compie un altro percorso, imbattendosi nello *schema* della meraviglia, uno *schema* che può essere immaginato, perciò, in quanto astratto.

Come si è detto, Catoni insiste particolarmente sulla dimensione concreta degli *schemata*, ma occorre fare i conti anche con questo versante astratto e verificare l'uno in rapporto all'altra. In particolare, come riannodare allo *skopeuma*, all'iconografia di Pan, all'episodio finale dell'*Edipo a Colono* le occorrenze di questo gesto (la mano sulla fronte a proteggere gli occhi) in opere d'arte posteriori alla fine del mondo antico? Un apostolo nella *Trasfigurazione* e una delle Pie donne al Sepolcro di Beato Angelico in San Marco

Per secoli la Trasfigurazione offre occasioni per gesti di meraviglia.

Un pastore in un *Annuncio ai pastori* tardoquattrocentesco; un altro pa-



a six. Beato Angelico, *Trasfigurazione* (part.), 1438-1450, Firenze, San Marco
a dex. Beato Angelico, *Resurrezione* (part.), 1438-1450, Firenze, San Marco



Trasfigurazione, dal Breviario di Filippo II, 1568, Madrid, Escorial

store nella *Natività* di Amico Aspertini; San Francesco in estasi in Guercino (ma gli esempi potrebbero essere molto più numerosi).

Meraviglia nei pastori sorpresi dall'angelo che annuncia la nascita di



da six. Maestro di Maria di Borgogna, *Annuncio ai pastori*, 1480 circa, ms. Dep. d. 417, Oxford, Bodleian Library

Amico Aspertini, *Natività* (part.), 1503 circa, Berlino, Staatliche Museen

Guercino, *Estasi di San Francesco*, Varsavia

Gesù; visione quasi insostenibile nella *Trasfigurazione* e nell'*Estasi*. Insomma il gesto si ripresenta nelle sue valenze semantiche, a volte mantenendo l'originale morfologia, a volte no, ed è proprio questa doppia oscillazione – semantica (stupore-meraviglia-paura) e formale (differenza di schemi iconografici) – che necessita di una spiegazione. Possiamo tranquillamente escludere che nell'Italia del primo Quattrocento la maniera 'normale', quotidiana, di esprimere la meraviglia fosse di portarsi la mano ad arco sulla fronte, come d'altra parte possiamo ben farlo anche per la Grecia classica. La corrispondenza tra arte e vita, così elementare a prima vista, si rivela tutt'altro che ovvia man mano se ne approfondisca l'analisi.

Se escludiamo un riflettersi automatico della vita quotidiana nelle immagini, sia che ci troviamo ad Atene o a Firenze, resta un'altra strada: che le immagini riflettano altre immagini. Beato Angelico si è imbattuto in una statuetta di Pan e ne ha derivato la postura di un apostolo della *Trasfigurazione*? Amico Aspertini ha visto un vaso attico con satiri nel gesto dell'*apokopein* e ne ha ricavato un movimento per esprimere la sorpresa dei pastori all'annuncio degli angeli? È questo, a grandi linee, il modello proposto da Aby Warburg, fondato sull'idea delle "formule di *pathos*"; nel nostro caso dovremmo parlare di "formula del *pathos*-meraviglia" (d'altronde un passo di Eustazio in cui si parla di "*schema* del dolore, della meraviglia o di qualche altro *pathos*" ci autorizza pienamente a farlo). Ma le cose sono andate davvero così? c'è stata una precisa fonte antica per questa *Pathosformel*? Il modello warburghiano si rivela adatto a spiegare la vitalità diacronica di uno stesso schema iconografico (imponendo però come necessaria la presenza di una fonte artistica ben individuabile), ma lascia inevase alcune domande: in che ambito nasce una 'formula di *pathos*'? nasce nell'esperienza reale del gesto o si forma nella sfera artistica? come è possibile che una medesima formula si riveli valida sia in espressioni artistiche in cui è possibile il movimento (danza, teatro), sia in altre in cui esso è per forza vietato (pittura, scultura?). E se trovassimo una 'formula di *pathos*' anche in ambito letterario? Potremmo davvero cavarcela dicendo, mettiamo, che 'l'autore descrive un'imprecisata opera d'arte'?

Fermiamoci ora su un passo di Senofonte (*Simposio*, 7.5.1 ss.) giustamente richiamato da Catoni; Socrate intende biasimare le danze acrobatiche che si stavano svolgendo in un simposio e avanza un'altra possibilità: "Se danzassero al suono del flauto gli *schemata* nei quali vengono dipinte le Cariti o le Ore o le Ninfe, credo che sarebbe di gran lunga meglio per loro e il simposio sarebbe molto più piacevole". L'affermazione non può

essere intesa in senso letterale; naturalmente le Cariti nelle immagini cui si riferiva Socrate non fanno figure di danza, eppure i loro movimenti sono a suo parere ‘traducibili’, trasferibili in una danza; ma, dato che le figure femminili viste da Socrate facevano *un solo* movimento, come era possibile pensarle in una successione di movimenti di danza? Da un lato perché le immagini scolpite o dipinte venivano lette come in movimento, dall’altro perché una determinata gestualità (per definizione dinamica) era pensabile anche nella sua fissità, in altre parole nella sua astrattezza.

È con questo versante astratto della gestualità – oltre che con la sua concretezza su cui giustamente insiste Catoni – che occorre fare i conti. L’ipotesi insomma è che il “formulismo” (per usare un termine coniato da Marcel Jousse⁵ del tutto indipendentemente dalle ricerche warburghiane) sia un fattore del tutto interno alla sfera gestuale, che esista dunque la tendenza a selezionare segmenti gestuali dal flusso continuo dei movimenti corporei. Qui non si parla di archetipi o di forme comunque indipendenti dai processi storici e culturali, ma, al contrario, di forme gestuali che vengono ‘ritagliate’ dalla concreta esperienza e che in quella possono tornare proprio grazie al fatto di essere pensabili anche nella loro astrattezza. Non c’è bisogno di sottolineare che questo formulismo raggiunge il suo massimo grado nel rituale, che dichiara la formula-gesto come esistente, la rende visibile come tale, in definitiva ne certifica la dimensione astratta.

Ecco perché, come dimostrano un racconto di Ctesia di Cnido e un altro sul travestimento di Phye in Erodoto – ma anche lo strano caso raccontato da Heinrich von Kleist – uno *schema* può essere, per così dire, interpretato; una sequenza gestuale (di una etnia, di una classe sociale, di un personaggio) può insomma essere isolata, segmentata, fissata; in quanto tale essa viene sentita come forma-figura, e dunque può essere descritta (per via verbale) e imitata (nelle immagini da un lato, nella realtà quotidiana dall’altro). Ecco perché lo *schema* di una statua può diventare figura di danza, oppure passare nella pratica concreta, o viceversa. Se un certo *schema* non necessariamente viene desunto da un’opera d’arte, ma ‘risiede’ nella memoria di una determinata cultura, allora non c’è bisogno che Beato Angelico abbia visto un vaso attico con satiri nella posa dell’*apokopein*; quella formula gestuale, infatti, è già presente nella sua memoria non come archetipo, ma come *schema* vitale, seppure latente; tanto per il pittore quanto per il suo pubblico, insomma, quel movimento della mano ad arco sulla fronte è capace di esprimere stupore, meraviglia, sorpresa. Non tutti i gesti simili (satiri nella ceramica greca-apostolo in

Beato Angelico) presuppongono dunque un passaggio diretto da immagine a immagine; nel nostro caso si dovrebbe dire che agli inizi del Quattrocento la formula gestuale dell'*aposkopein* è ancora attiva, è in grado cioè di essere adottata e di essere intesa.

Le immagini – nelle opere d'arte come nel teatro e nella danza – non hanno perciò il ruolo di coniare tali formule, quanto quello di renderle icasticamente visibili e 'cristallizzarle' ancora più efficacemente⁶. L'insistenza con cui i Greci hanno parlato di *schemata* – dunque della possibilità di parlare del gesto nei termini di un profilo, di un contorno, di una sagoma – può essere la conferma di questa tendenza a segmentare il flusso gestuale, individuarne momenti maggiormente significativi (non necessariamente sul versante del *pathos*), depositarli nella memoria della propria cultura; l'attore, il coreografo, l'artista pensano dunque a queste formule gestuali non come a un protocollo minuzioso di movimenti corporei, ma appunto come a sagome, a figure in cui quello che conta è il profilo generale, non la variante o il dettaglio; ecco perché una stessa formula gestuale potrà tradursi anche in schemi iconografici non sovrapponibili e due attori potranno eseguirla con soluzioni differenti.

NOTE AL TESTO

1Ha richiamato per primo l'importanza di questo testo Salvatore Settis (1975).

2Vale la pena riprendere qui le osservazioni di Roland Barthes a proposito del ruolo delle danze nel teatro: "Ancora una volta, ciò che conta è la espressività, cioè la costituzione di un vero sistema semantico, di cui ogni spettatore conosceva perfettamente gli elementi. Si 'leggeva' una danza: la sua funzione intellettuale era importante almeno quanto la sua funzione plastica o emotiva" (Barthes [1965] 1985, p. 81).

3Nelle traduzioni dei testi greci (che sono sempre riportati) l'autrice sceglie di non tradurre mai *schemata*; scelta coraggiosa, certo, e motivata dalla impossibilità di rendere con una sola parola lo spettro semantico del termine, la sua densità.

4È più che probabile che qui Aristofane non indichi 'cenni' generici, quanto i movimenti del capo che indicano il 'sì' e il 'no' e dunque contrapponga il cosiddetto sistema *Dip-toss* a quello cosiddetto *Nod-shake*.

5Jousse 1979, p. 18: il formulismo: "È la tendenza a stereotipare i gesti dell'Anthropos, che porta dal 'concretismo' all'"algebrismo' e, per pigrizia, verso l'"algebroso"; peraltro "è grazie a questa tendenza che si forma l'armatura che funge da legame tra le generazioni e che costituisce le mentalità e le culture. Per tale motivo il formulismo è fonte di vita per un popolo quando dà origine a formule viventi, portatrici di realtà".

6Catoni (2005, pp. 133 ss.) crede che sia "tramite la mediazione della danza che il termine *schemata/schemata* poté [...] assumere il significato di 'gesto'", ma, cosa ancor più importante, crede che gli *schemata* svolgano una funzione 'cristallizzante', servano a "fissare visualmente i modi del corpo" e a saldare ad essi "determinati valori".

RIFERIMENTI BLIOGRAFICI

Barthes [1965] 1985

R. Barthes, *Il teatro greco*, [1965] in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino 1985.

Boegehold 1999

A.L. Boegehold, *When a gesture was expected. A selection of examples from archaic and classical Greek literature*, Princeton 1999.

Catoni 1997

M.L. Catoni, *Quale arte per il tempo di Platone?*, in *I Greci. Storia cultura arte società. 2. Una storia greca. II. Definizione*, a cura di S. Settis, Torino 1997, pp. 1013-1060.

Catoni 2005

M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005.

Corbeill 2004

A. Corbeill, *Nature Embodied: Gesture in Ancient Rome*, Princeton 2004.

Jousse 1979

M. Jousse, *Antropologia del gesto*, Roma 1979.

von Kleist 1986

H. von Kleist, *Sul teatro di marionette, aneddoti, saggi*, a cura di G. Cusatelli, Parma 1986.

Pater 1994

W. Pater, *Studi greci*, a cura di P. Colaiacomo, Roma 1994.

Pedrina 2001

M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco* (Istituto Veneto di SS.LL.AA., Memorie, XCVII), Venezia 2001.

Settis 1975

S. Settis, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, "Prospettiva" 2, luglio 1975, pp. 4 ss.

Aranea | LiberLiber e Biblioteca Italiana

a cura di Elisa Bastianello e Federica Pellati

I. IDENTIFICAZIONE

I.0 Titolo recensione: Dal progetto Manuzio una biblioteca telematica accessibile gratuitamente: LiberLiber

I.1 Indirizzo sito: <http://www.liberliber.it/>

I.2 Titolo sito: LiberLiber

I.3 Data realizzazione: Anno d'inizio dell'attività 1994 (dato rintracciabile nella sezione 'Chi siamo')

I.4 Data ultimo aggiornamento: 16 novembre 2005 (data di pubblicazione dell'ultimo e-book nella sezione 'Novità')

I.5 Istituzione/i - Ente/i di riferimento: Associazione replica ernest borel watches fake porsche design watches fake breguet tradition fake jaeger-lecoultre duometre replica breiting colt Liberliber (o.n.l.u.s.)

I.6 Curatori: Direttore: Marco Calvo best large outdoor tent hire

II. CONTENUTI

II.1 Tema: Si tratta di una biblioteca digitale di opere in lingua italiana senza vincoli di diritto d'autore big exhibition tent

II.2 Descrizione: Capolavori della letteratura, manuali, tesi di laurea, riviste e altri documenti in lingua italiana.

Tra le opere disponibili su Liberliber il *De Pictura* di Leon Battista Alberti, il *Morgante* di Luigi Pulci, i *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* oltre al *Principe* e alla *Mandragola* di Machiavelli, l'*Arcadia* di Sannazzaro le *Vite* di Giorgio Vasari, il *Galateo* di Della Casa, il *Dialogo sopra i due massimi sistemiparty tent* di Galileo Galilei, il *Fermo e Lucia* di Manzoni. , un'iniziativa nata undici anni fa ad opera dell'associazione culturale Liberliber. La biblioteca www.partytentsale.com Tra le opere novecentesche troviamo l'*Enrico IV* e *La patente* di Pirandello, *De Bibliotheca* di Umberto Eco

II.3 Finalità dichiarate: Scopo di Liberliber è mettere la cultura a disposizione di tutti, attraverso la pubblicazione di testi in formato elettronico disponibili gratuitamente e con accorgimenti tecnici tali da garantirne la event tent

fruibilità anche a non vedenti e altri portatori di handicap

II.4 Contestualizzazione: Ogni testo è corredato di una scheda informativa in cui si esplicita l'edizione cartacea diwedding tents riferimento, la data di pubblicazione dell'edizione elettronica, il grado di affidabilità della trascrizione e i curatori.

All'affidabilità filologica contribuiscono le revisioni e modifiche in seguito alle segnalazione di eventuali errori o problemi da parte degli utilizzatori www.weddingtentsale.com

III. STRUTTURA E LINGUAGGI COMUNICATIVI

III.1 Articolazione dei contenuti

III.2 Usability

III.3 Funzioni di ricerca

III.4 Dati tecnici: I testi sono scaricabili in formato TXT o RTF e spesso consultabili diret-

tamente in formato HTML www.partytentsale.com

IV. DATI SCHEDATURA

IV.1 Autore recensione: Federica Pellati

IV.2 Data recensione: 8 Marzo 2006

TESTI DELLA TRADIZIONE LETTERARIA ITALIANA DAL MEDIOEVO AL NOVECENTO: BIBLIOTECA ITALIANA - [HTTP://WWW.BIBLIOTECAITALIANA.IT/](http://www.bibliotecaitaliana.it/)

Biblioteca italiana è una biblioteca digitale di testi della letteratura italiana. Attualmente il sito presenta circa 1500 opere, che comprendono anche testi in lingua latina (ad esempio di Dante e Petrarca). Il corpus delle opere dantesche è completamente lemmatizzato. I testi, in edizione integrale, sono corredati da una scheda catalografica che contiene una descrizione custom party tent della fonte cartacea di riferimento, e un elenco delle versioni digitali disponibili di cui si specifica il livello di affidabilità linguistica e la data di pubblicazione su Biblioteca Italiana. BibIt è promossa dal "Centro interuniversitario Biblioteca italiana telematica" (CiBit), e gestita dalla sua unità attiva presso commercial exhibition tent l'Università di Roma "La Sapienza".

I. IDENTIFICAZIONE

I.0 Titolo recensione: Testi della tradizione letteraria italiana dal Medioevo al Novecento: Biblioteca Italiana

I.1 Indirizzo sito: <http://www.bibliotecaitaliana.it/>

I.2 Titolo sito: Biblioteca Italiana

I.3 Data realizzazione: marzo 2000

I.4 Data ultimo aggiornamento: 1 febbraio 2006

I.5 Istituzione/i-Ente/i di riferimento: Biblioteca Italiana è promossa dal "Centro interuniversitario Biblioteca italiana telematica" (CiBit) e gestita dalla sua unità attiva presso l'Università di Roma "La Sapienza", con il supporto del progetto "Biblioteca Digitale Italiana" (BDI, <http://www.iccu.sbn.it/bdi.html>) del Ministero per i Beni e le Attività Culturali english-chinese dictionary explanation, Cisco mean Canada snow species (chub) Chinese.used party tents Cisco was founded at the beginning of the original intention to use the company registered as a company's name, San Francisco (San Francisco), in accordance with the laws of the United States, any company in the name of the city as a product brand, but they use San Francisco five letters after registration, at the same time will be the representative building of San Francisco golden gate bridge as the logo of the company. Luxury wedding tent after the unceasing evolution, after the abstract as a sign of today. hublot caviar replica franck muller replica swiss tag heuer replica replica iwc portuguese hand-wound jaeger lecoultre rendez-vous replica replica rolex bronze franck muller swiss replica tag heuer calibre 1887 replica replica iwc portuguese chronograph replica blancpain watches replica breguet tradition fake porsche design watches tag heuer v4 replica breitling superocean 44 replica omega replica watches swiss movement Zenith El Primero Replica Watches rolex sea-dweller replica replica omega planet ocean gmt

I.6 Curatori:

Presidente: Amedeo Quondam

Direttore: Gianfranco Crupi

Consulenza tecnico-scientifica: Fabio Ciotti, Simona Gatta, Elena Pierazzo, Paul Weston

Redazione testi:

Responsabile di redazione: Francesca Ferrario

Redattori: Carla Deiana, Alfredo Tuzi

Codificatori: Giulia Buccini, Francesca Cascino, Simona Casciano, Elena Chiodi, Valeriano Fiori, Marco Fucini, Marina Larena, Francesco Longo, glass wall best event tent
Tiziana Mancinelli, Gabriele Masini, Domitilla Olivieri, Barbara Romagnoli, Ilenia Sabelli, Sonia Sabelli, Alessia Scacchi, Daniele Silvi, Marta Zanazzi

Redazione web:

Responsabile di redazione: Paola Casella

Progetto grafico: Gianna Petrucci

Sviluppo software: Andrea Paladin

II. CONTENUTI

II.1 Tema: Biblioteca digitale di testi della tradizione culturale e letteraria italiana www.weddingtentsale.com

II.2 Descrizione: BibIt ad oggi ha pubblicato circa 1500 opere. Si tratta di testi di letteratura italiana dal Medioevo al Novecento.

All'interno di BibIt sono confluite gran parte delle risorse testuali digitalizzate nel corso di progetti di ricerca condotti presso le istituzioni universitarie membro del consorzio CiBIT.

Tra le opere disponibili su BibIt, i *Triumphs* del Petrarca, il *Filocolo*, il *Ninfale d'Ameto*, il *Decameron*, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* di Boccaccio, *Stanze per la Giostra* e *l'Orfeo* di Poliziano; tra le opere di Giordano Bruno *De umbris idearum*, *Sigillus Sigillorum*, *De gli eroici furori*, *De monade numero et figura*. Il catalogo comprende inoltre le *Rime*, *La Sampogna* e *Adone*, di Giovan Battista Marino, i *Principi di Scienza Nuova* di Gianbattista Vico, tutte le poesie di Emilio Praga e Fosca di Ugo Tarchetti. Tra le opere novecentesche troviamo *La Coscienza di Zeno* e *Senilità* di Italo Svevo, e *Poesie Sparse* di Guido Gozzano. www.partytentsale.com

II.3 Finalità dichiarate: "L'architettura integrata di ricerca, documentazione e servizi propria del progetto Biblioteca Italiana Telematica è finalizzata al trasferimento e alla gestione su supporto informatico, e alla distribuzione in rete, per lettura e per interrogazione, anzitutto delle fonti primarie della tradizione culturale italiana nelle sue molteplici tipologie e forme, eventualmente corredate di particolari trattamenti filologici e lessicografici (edizioni critiche elettroniche, lemmari, glossari), e di correlative fonti secondarie (repertori bibliografici o altri strumenti di consultazione elettronici). Questa architettura integrata e modulare risulterà dall'aggregazione di ampi segmenti omogenei (per generi, problemi, tipologie, aree, ecc.) progressivamente acquisiti su supporto informatico (sia in formato testo che in formato immagine); la documentazione e l'informazione acquisite ed elaborate saranno diffuse prioritariamente tramite rete, e così rese universalmente disponibili." <http://www.bibliotecaitaliana.it/cibit/statuto.php>

II.4 Contestualizzazione: I testi sono in edizione integrale. Le edizioni di riferimento sono esplicitamente dichiarate. Ciascun testo è corredato di una scheda catalografica in cui si specifica lingua genere, periodo e data di pubblicazione su Biblioteca Italiana. La scheda è completa di una descrizione della fonte cartacea di riferimento e delle versioni digitali disponibili. Per le versioni digitali è specificato il livello di affidabilità linguistica.

III. STRUTTURA E LINGUAGGI COMUNICATIVI

III.1 Articolazione dei contenuti: Per accedere ai documenti della sezione "biblioteca" è possibile usare il motore di ricerca interno o i cataloghi per autore, genere e periodo. I cataloghi sono organizzati in liste che permettono di rintracciare gli autori pertinenti e per ciascun autore sono elencate le opere disponibili ed i link alla scheda catalografica, alla versione xml e alla versione html.

III.2 Usability: L'utente può raggiungere seguendo i percorsi dei cataloghi le opere dispo-

nibili con semplicità.exhibition tent

III.3 Funzioni di ricerca: Nella sezione Catalogo è possibile effettuare una ricerca per campi, limitando i risultati per periodo o genere. Se si cerca un autore l'elenco dei risultati presenta tutti i titoli disponibili. È possibile utilizzare l'asterisco (*) come carattere jolly in sostituzione di parte della parola (amor* trova amor-e, amor-oso, amor-evole ecc.). warehouse tent All'interno delle opere della collezione è possibile effettuare ricerche testuali. Tutte le opere latine e volgari di Dante sono interrogabili per forme e per lemmi.

III.4 Dati tecnici: I diversi fenomeni testuali sono stati rappresentati elettronicamente mediante una codifica XML nella versione TEI. Gli utenti possono leggere il testo in formato html.

Ulteriori specifiche sezione documentazione di Biblioteca Italiana divisa in:

codifica testuale:

http://www.bibliotecaitaliana.it/doc/docu_cod.php

metadati:

http://www.bibliotecaitaliana.it/doc/docu_meta.php

architettura:

http://www.bibliotecaitaliana.it/doc/docu_arc.php double decker tent

III.5 Note: I testi di Biblioteca Italiana sono coperti da © copyright, gli utenti in caso di riuso di testi scaricati hanno l'obbligo di citare Biblioteca Italiana come fonte wedding tent

IV. DATI SCHEDATURA

IV.1 Autore recensione: Elisa Bastianello, Federica Pellati

IV.2 Data recensione: 7 Marzo 2006

Figure di Muse, ritratti di intellettuali

Recensione a: *Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, Roma, Colosseo 19 febbraio-20 agosto 2006; catalogo a cura di Angelo Bottini, Electa, Milano 2006

Giulia Bordignon



Una elegante teoria di figure, alte sui piedistalli incorniciati dal secondo ordine di archi del Colosseo, si snoda di fronte al visitatore all'ingresso della mostra *Musa pensosa*. Per prima, la statua di Polimnia, la malinconica Musa che con la sua postura dà il nome all'esposizione, apre a turisti e appassionati un percorso che illustra, mediante preziose testimonianze artistiche e archeologiche, il rapporto che legava nell'antichità le figlie di Mnemosyne a coloro che oggi chiamiamo gli "intellettuali": come già è stato evidenziato

in "Engramma", il gesto di Polimnia, chiusa nel suo *himation* e con la mano al volto, incarna con straordinaria modernità la *Pathosformel* della meditazione intellettuale (*Pathosformeln* delle Muse; Tavola *de melancholia*; Parnaso celeste e terrestre – Tavola 53).

Le Muse, ispiratrici dell'incantamento musicale e del talento poetico a partire dall'innominata "diva" di Omero, nella mostra romana costituiscono delle vere e proprie figure-chiave, che offrono accesso a diversi aspetti della cultura antica. Il percorso espositivo intreccia infatti un andamento longitudinale (sul lato esterno dell'ambulacro), quasi storico-prosopografico, in cui alle figure delle Muse fanno seguito statue-ritratto di poeti e poi di filosofi, a un andamento trasversale (di collegamento al lato interno) che, richiamandosi a ciascuna Musa, ne chiarisce funzioni e ambiti di pertinenza. Troviamo ad esempio Melpomene,

patrona della tragedia, accostata alle erme di Eschilo, Sofocle, Euripide, ma anche al celebre affresco pompeiano con la tragica vicenda di Medea, o al cratere di Napoli con la storia di Oreste.

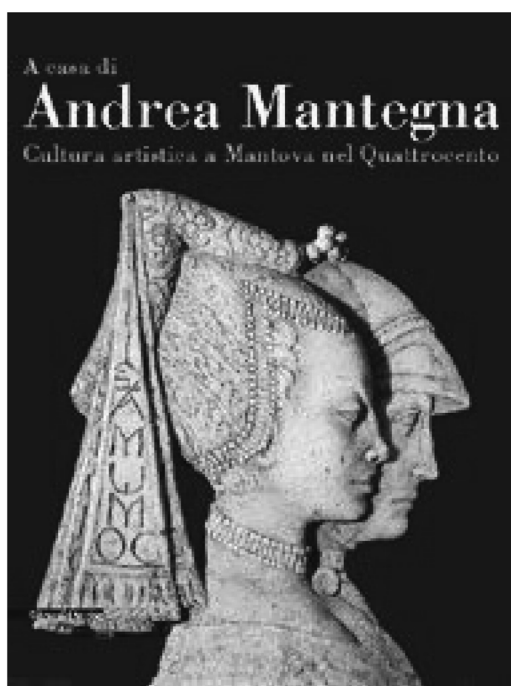
Se è vero che la mostra prende l'avvio dalla tradizionale associazione tra Muse e 'mitici' cantori, in quanto legame imprescindibile e originario che conferisce un'aura di sacralità al sapere, uno degli aspetti forse più interessanti dell'esposizione è quello che illustra come tale rapporto sia venuto modificandosi nel corso dei secoli, con la progressiva autonomizzazione del mestiere dell'intellettuale: tale 'laicizzazione' pare riflettersi anche da un punto di vista fisiognomico sulle convenzioni iconografiche dei ritratti di poeti, scrittori e filosofi, dal volto 'sublime' di Omero, a quello 'idealizzato' da buon *polites* di Sofocle, al crudo verismo che rappresenta il nuovo *ethos* predicato dai filosofi ellenistici. Le Muse dunque – lungi dal restare divine e venerande garanti di ispirazione (se non nella filosofia platonica) – divengono infine 'pretesti' letterari, *topoi* destinati al logoramento, allegoriche personificazioni dei generi poetici.

Eppure, pare sottolineare il percorso espositivo, neppure quando alla *poiesis* si sostituisce la *technè*, quando cioè i poeti e i saggi divengono letterati e per l'appunto 'tecnici' della cultura (e la figura del filosofo-maestro presta le sue fattezze anche a Cristo), neppure allora viene meno l'importanza delle Muse: ma all'originario rapporto tra sapere e verità si sostituisce, con sempre maggior consapevolezza, una nuova equazione, che appaia conoscenza e ideologia. Nel mondo romano cultura e politica, entrambe più che mai in cerca di rappresentazione e di legittimazione, trovano all'unisono nelle figure delle Muse l'espressione più icastica e più efficacemente consolidata dalla tradizione: la mostra parrebbe 'chiudersi' con le Muse volute da Marco Fulvio Nobiliore e da Marco Emilio Lepido per celebrare, col canto e con la memoria, i propri trionfi militari. Subito dopo, Polimnia, che ci aveva accolti, ci saluta ancora con il suo gesto pensoso.

Anche Isabella d'Este a casa del Mantegna

Recensione a: *A Casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, Mantova, Casa del Mantegna 26 febbraio-4 giugno 2006; catalogo a cura di Rodolfo Signorini con la collaborazione di Daniela Sogliani, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006

Redazione di Engramma



Ricorre quest'anno il cinquecentenario della morte di Andrea Mantegna, avvenuta a Mantova nel 1506. Le celebrazioni dell'anno mantegnesco – che avranno il loro momento culminante nella grande esposizione prevista per settembre nelle tre sedi espositive di Padova, Verona e Mantova – vengono aperte da un'esposizione 'propedeutica' allestita nella casa mantovana dell'artista, tutta dedicata al contesto culturale nel quale Andrea Mantegna vive e opera. Attorno a un'unica opera certamente di mano del maestro (il *Cristo Redentore* proveniente

dal Museo Civico di Correggio, firmato e datato 1493) si affollano preziosi testimoni della cultura artistica a Mantova nel Quattrocento: lettere autografe, manoscritti, incunaboli, armi, ceramiche, monete e medaglie restituiscono il contesto culturale e artistico che influenza e viene a sua volta influenzato dalla produzione mantegnesca. Fra i codici presenti in mostra, ci preme segnalare il Codice Anconitano di Felice Feliciano, che contiene la cronaca del viaggio in cerca di *antiquitates* compiuto, da Mantova al lago di Garda, da Andrea Mantegna in compagnia di Samuele da Tradate, Giovanni da Padova e da Feliciano stesso (23-24 settembre 1464).

Assai interessanti, dal punto di vista dello studio della tradizione classica, sono il fregio di camino attribuito a Luca Fancelli, nel quale il linguaggio cortese dei ritratti dei marchesi, ancora fortemente legato a stilemi tardogotici, si fonde – nell'ormai avviato processo di rinascita dell'antico – a elementi derivanti dalla scultura funeraria romana, ovvero gli eroti che reggono lo stemma di casa Gonzaga. E ancora, il piccolo avorio con frammento del *Trionfo della Fama*, proveniente dal Louvre, in cui si riconoscono, in processione trionfale uno accanto all'altro, Ercole con la *leonté*, Sansone con la mascella d'asino, Alessandro il Grande con corna di Ammone e Giuditta con la testa di Oloferne. Una felice convivenza tra figure del mondo pagano e dell'Antico Testamento che fa da contrappunto a un bronzetto con figura di nudo legata a un tronco d'albero attribuita al Mantegna: presumibilmente un Marsia (in aspetto umano e non di satiro) trasformato, in una non specificata data, in un San Sebastiano, come attestano, fra le altre manomissioni, anche i cinque fori realizzati in maniera rozza e arbitraria sul corpo della figura, un tempo destinati a ospitare le frecce del martirio del Santo.

Nella sezione dedicata ai committenti del Mantegna segnaliamo la presenza di una bassorilievo marmoreo con ritratto in profilo di Isabella d'Este: opera segnalata in Engramma n. 4 e nella galleria dei ritratti di Isabella d'Este. Nell'esposizione si ripropone anche il confronto con il celebre esemplare in oro della medaglia fusa per la marchesa da Gian Cristoforo Romano, accostamento già proposto all'interno del numero 4 di Engramma.



La mostra presenta anche un'ampia sezione multimediale, nella quale il multimediale arricchisce il reale: la tecnologia permette infatti di godere della visione di opere considerate inamovibili come i *Trionfi di Cesare* di Hampton Court o le opere dipinte da Mantegna per lo Studiolo di Isabella d'Este, oggi al Louvre. E ancora, sempre grazie alla computer grafica, è possibile una visita virtuale della chiesa di Santa Maria della Vittoria, oggi estremamente alterata, presentata sullo schermo

esattamente com'era all'epoca della sua costruzione. Anche la Camera degli Sposi del vicino Palazzo Ducale è presente in una ricostruzione multimediale, che, rispetto alla visione dal vivo dell'opera, presenta il vantaggio di un'inedita visione 'dall'esterno' dello spazio simulato dal Mantegna sulle pareti affrescate della "camera più bella del mondo".

Serio ludere al bookshop della National Gallery

Recensione di: *Art! World Exclusive*

Lorenzo Bonoldi



Per gli appassionati di mostre e musei, per le *shopping victims* con la passione dell'arte e per i collezionisti di gadgets e inutilità museali in genere è una tappa obbligata: ogni visita a mostra, museo, monumento o galleria d'arte si deve concludere con l'immane rito dell'acquisto al bookshop. Come sopravvivere senza una matita targata Victoria and Albert Museum? Come rinunciare al possesso di una calamita con l'immagine della Stele di Rosetta sul proprio frigorifero? Come resistere alla tentazione di sfoggiare davanti ad amici e colleghi un'agenda acquistata alla Tate Modern? La

sindrome della *museum shopping victim* è grave, contagiosa e spesso incurabile. E se non esiste una cura, esiste almeno un placebo. I musei statali inglesi – quelli che non prevedono il pagamento di un biglietto d'ingresso – offrono infatti un perfetto alibi a coloro che soffrono di questa patologia. I visitatori sono infatti costantemente informati del fatto che “every purchase supports the museum”. Ecco allora che la *bookshopping victim* si sente non solo legittimata, ma anche chiamata all'acquisto, che risulta qui essere investito di un alto valore filantropico. Dal canto loro i musei, che si reggono anche sui proventi delle vendite di gadgets, devono rispondere con un'offerta ampia e variegata alle richieste del pubblico.

La National Gallery di Londra ha recentemente affidato a Kit Grover, designer londinese, la creazione di una linea di prodotti da mettere in ven-

dita presso i propri bookshops. L'operazione ha portato alla realizzazione della linea *Art! World Exclusive*: una gamma di prodotti la cui immagine evoca quella di una rivista di gossip. Borse, quaderni, agendine e magneti da frigorifero si presentano come copertine di giornali scandalistici ricchi di scoop dedicati alla storia, ai temi e ai soggetti dei quadri del museo. Il numero 115 di *Art!*, ad esempio, titola "The Arnolfinis at home in Bruges", e promette, all'interno della fantomatica rivista, un'esclusiva intervista a Giovanni e Giovanna che presentano ai lettori la loro nuova e spettacolare casa. Sempre in copertina la promessa di trovare all'interno della rivista uno speciale inserto con guida al matrimonio. E ancora, nello stesso numero, l'intervista-rivelazione rilasciata da Arianna dal suo rifugio in Nasso. Il numero 106 è invece dedicato alla nuova imperante moda dei nomi floreali: Iris, Dafne e Narciso si raccontano in esclusive interviste. E come perdere il numero 110, in cui, illustrando il quadro di Tintoretto, *L'origine della Via Lattea*, Giove ci racconta di come, presentando Ercole a Giunone, le ha detto "indovina chi viene a cena?". Il numero 103 è invece dedicato ai nuovi tagli di capelli alla moda: prendendo spunto da un'opera di Rubens, gli esperti di look della redazione di *Art!* si interrogano su quale sarà l'impatto sul grande pubblico del nuovo e radicale taglio di capelli di Sansone. E ancora, nel numero 107, Hans Holbein ci offre un dettagliato resoconto della *shopping extravaganza* londinese degli ambasciatori Jean de Dinteville e Georges de Selve, soffermandosi anche sui segreti del teschio in anamorfosi, nello speciale "You can't have it both ways. Holbein explains the conflict between God and Mammon".

La gamma di prodotti realizzati da Kit Grover, che raccoglie quindici soggetti diversi, è il frutto di una spassosa quanto colta operazione di marketing giocata su un doppio binario. Da un lato, infatti, attraverso la sua grafica moderna e immediata, colpisce in maniera accattivante il grande pubblico. Dall'altro, attraverso il gioco erudito di rimandi fra immagini e giochi di parole, è in grado di sedurre per ammiccamento anche gli appassionati e gli esperti d'arte che conoscono quel che i quadri raccontano e che spesso non resistono all'istinto di lasciarsi andare al *serio ludere*. Anche quando non sono *bookshopping victims*.

I prodotti della National Gallery sono acquistabili presso i bookshops del museum e anche on-line, al sito <http://www.nationalgallery.co.uk/shop/default.asp>.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Chiara Vasta
Venezia • aprile 2018

www.engramma.org

47

aprile 2006

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 47

DIRETTORE
monica centanni

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

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

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 47 | aprile 2006

©2018 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Bastianello | Daniotti | Mandarano | Muroi | Pellati

La Rivista di Engramma n.47

SOMMARIO

1|Scrivere greco al computer
ELISA BASTIANELLO

15|*Eros e mythos* nel Tesoro dei Medici
CLAUDIA DANIOTTI

19|Warburg e l'Italia
NICOLETTE MANDARANO, ALESSIA MURONI

23|P&M | Non VIP ma VNP: 'gente molto normale', nobilitata dall'arte
FEDERICA PELLATI

Scrivere greco al computer

Elisa Bastianello

INTRODUZIONE: IL PROBLEMA DEL GRECO

La necessità di scrivere o trascrivere in un documento delle parole in greco antico (politonico, cioè con accenti e spiriti è ἰ ῥ̄) non è una prerogativa esclusiva di grecisti e filologi classici: citazioni, concetti filosofici o termini tecnici espressi con le lettere dell'alfabeto greco sono ricorrenti tanto nello studio di discipline umanistiche che di quelle scientifiche. Dato che per scrivere al computer in Italia si usa una tastiera che non prevede tasti specifici per le lettere dell'alfabeto greco (e tantomeno per lettere con accenti, spiriti o iota sottoscritti) sono stati creati nel tempo vari sistemi alternativi per l'immissione di testi in alfabeti non latini.

In generale qualsiasi programma di scrittura prevede la possibilità, per esempio, di inserire simboli, oppure scorrendo l'elenco dei font disponibili, è possibile identificarne alcuni che hanno sostituito le lettere latine con quelle greche, come il per esempio il Symbol in ambiente MS Windows. La presenza occasionale di parole viene risolta dal singolo utente spesso in modo "casalingo", magari inserendo le lettere una alla volta dai simboli, o cambiando font e passando ad uno greco. Il problema si pone quando il testo esce dal nostro computer (pc o mac che sia) per passare ad un altro, per esempio quello di un collega o della copisteria e diventa improvvisamente un'altra cosa: una serie di quadratini o strani simboli sostituisce il nostro testo in greco e ci troviamo con del materiale inutilizzabile.

A questo si devono poi aggiungere dei più banali problemi redazionali per i testi non interamente in greco: per esem-

μιν εἶδε θεὸς Πηληϊδέω χιλιος
ολομνην, μὴρ' χαιος λγε' θηκε,
πολλος δ' φθμους ψυχος ἴδι προαψεν
ρων, ατοος δ' λρια τεχε κνεσσιν
οωνοσ τε πσι, Δις δ' τελεετο βουλ,
ξο δ τ προτα διασττην ρσαντε
τρεδης τε ναξ νδρον κα δος χιλλες.

pio, quando decidiamo di cambiare il font “latino” della nostra trascrizione senza alterare il greco presente sporadicamente. Il problema principale della trasportabilità di documenti è legato al modo non uniforme in cui sono codificati i font, ovvero i set di caratteri utilizzati dagli elaboratori per rappresentare le lettere. Per capirne la causa dobbiamo ritornare alle origini del problema, ripercorrendo le fasi della storia dei set di caratteri: in breve l’evoluzione dei font dalla codifica ASCII a UNICODE.

I FONT DI ‘GRECO ESTESO’

In pratica per poter scrivere un documento che contenga del testo in greco politonico ho bisogno di un font codificato secondo le specifiche Unicode che contenga il set di caratteri ‘greco esteso’. In Windows 2000 - XP, fra i font installati dal sistema operativo troviamo il Palatino Linotype:

Macintosh OSX, invece, propone come font per il greco politonico il Lucida Grande.

Esistono numerosi siti da cui scaricare gratuitamente font unicode con il set greco esteso, per esempio quelli citati in questo sito.

Tra i miei preferiti specifici per la trascrizione in greco cito solo il Car-do, il New Athena Unicode:

e il Gentium.

Dato che i caratteri TrueType (tipo di font creati in modo che la visualizzazione a schermo corrisponda a quella a stampa) possono essere utilizzati sia in ambiente Windows, che Macintosh che Unix, il problema dei font specifici per un sistema operativo non si pone più.

Palatino Linotype

μήνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἄχαιοις ἄλγε' ἔθηκε,
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
 οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
 ἔξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

Cardo

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
 οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
 ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

New Athena Unicode

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
 οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
 ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

SCRIVERE IN GRECO

Una volta risolto il problema della trasmissibilità dei contenuti con l'installazione di un font unicode specifico per il greco esteso, possiamo passare al secondo dei problemi, quello cioè legato ai metodi di digitazione del testo su una tastiera standard. Chi ha utilizzato in passato font greci (che sostituivano l'intera tavola alfabetica ASCII base con l'alfabeto greco) ricorda che bastava scrivere sulla tastiera ed al posto delle lettere latine corrispondenti (a = α) comparivano quelle greche. Restava il problema della posizione delle lettere non più esistenti nell'alfabeto latino (e = ε/η), problema che veniva risolto in modo non univoco.

Ora che, secondo le specifiche Unicode, molti i set possono essere presen-

Gentium

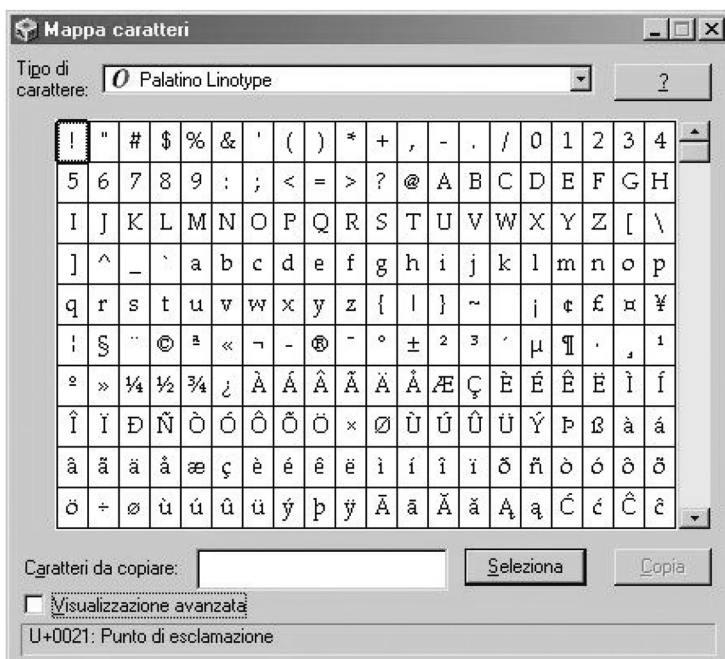
μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
 οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
 ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

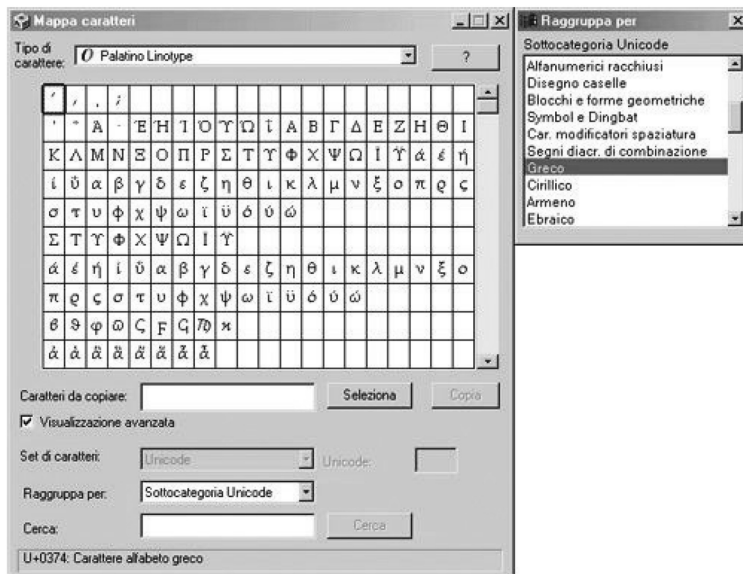
ti nello stesso font, devo far capire al computer quale set voglio usare. Il sistema più diretto, benché non certo il più rapido, è quello di inserire i caratteri della tabella unicode “greco esteso” (dove le lettere accentate o con spiriti, iota sottoscritto o ascritto, o combinazioni di acenti e spiriti, sono presenti come caratteri precompositi) uno ad uno mediante “inserisci simbolo” nei programmi e la “mappa caratteri” in Windows o PopChar in Mac. La mappa caratteri di Windows si trova tra le utilità di sistema (il sistema più veloce per richiamarla è scrivere “charmap” nella finestra “Esegui” sotto Start).

Per accedere ai singoli set unicode bisogna attivare la visualizzazione avanzata selezionando “unicode” tra i set di caratteri e chiedendo “sotto-categorie unicode” come raggruppamento.

Da questa finestra è quindi possibile selezionare le lettere e comporre le parole, per poi copiarle ed incollarle nel testo.

In Macintosh non esiste un'opzione simile utilizzando il software originale in dotazione al sistema operativo. Le funzioni della Mappa Caratteri vengono svolte da programmi terzi acquistabili in Internet, come PopChar (disponibile solo in inglese). Una volta installato comparirà sulla





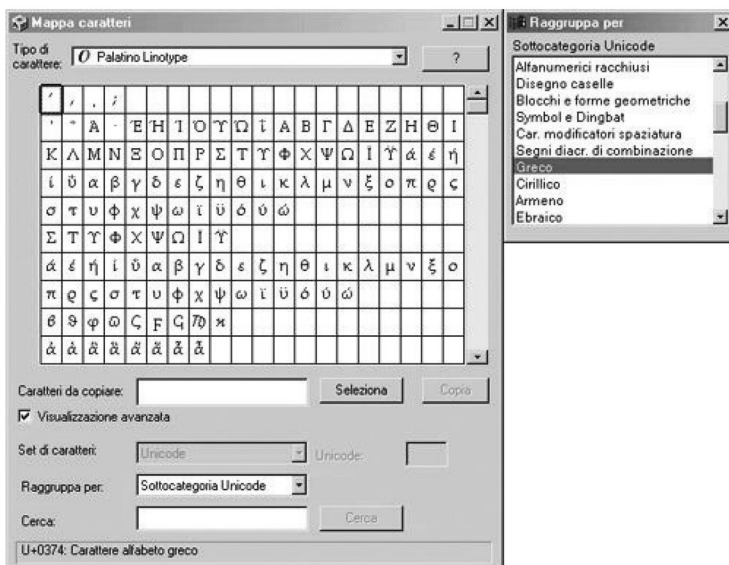
barra dei menu di tutti i programmi compatibili la piccola icona nera con la P da cui aprire la finestra di inserimento dei caratteri, ed in particolare per il nostro caso la finestra “greek extended”:

La possibilità di inserire simboli o caratteri speciali può essere attivata anche direttamente all’interno di alcuni programmi, anche se in questo caso l’interfaccia di inserimento può essere molto diversa (anche se in genere i contenuti e le modalità sono molto simili): questa, per esempio, è la finestra di inserimento in MS Word 2000:

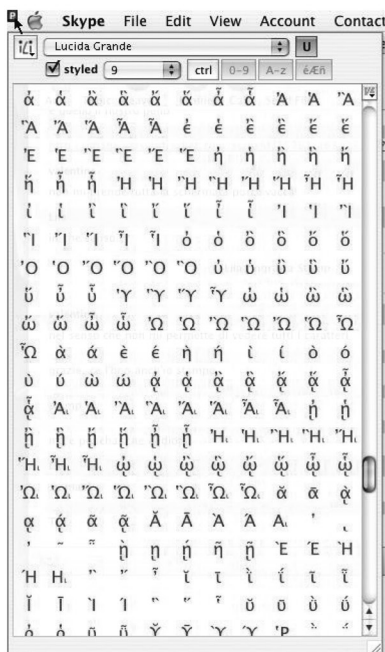
In questo caso selezionando il carattere e cliccando su “inserisci” esso verrà posizionato direttamente nel documento attivo. Questi metodi funzionano bene quando si devono inserire poche lettere, ma sono poco pratici per chi deve inserire intere frasi, o scrivere un intero testo in greco.

ADOTTARE LA TASTIERA GRECA

La soluzione adottata in quasi tutti i sistemi operativi per cambiare in modo semplice il set unicode in uso è generalmente quello dei layout internazionali di tastiera alternativi. In pratica ho la possibilità di far credere al mio sistema operativo ed ai programmi che supportano questo metodo, che la tastiera in uso non sia quella effettivamente presente, ma una diversa e nel nostro caso una tastiera greca. In questo modo



l'elaboratore utilizzerà automaticamente il set corrispondente al layout attivo. Il modo per attivare i layout di tastiera e passare da un layout all'altro varia a seconda del sistema operativo in uso, ma è generalmente facile riuscirci seguendo le istruzioni contenute nelle rispettive guide. In ambiente Windows il layout attivo viene visualizzato nella barra degli





strumenti in basso sotto forma di un piccolo riquadro che riporta la sigla della tastiera attiva (in generale IT). Per aggiungere layout alternativi bisogna entrare nella finestra “Tastiera” del pannello di controllo alla scheda “Impostazioni internazionali di input”.

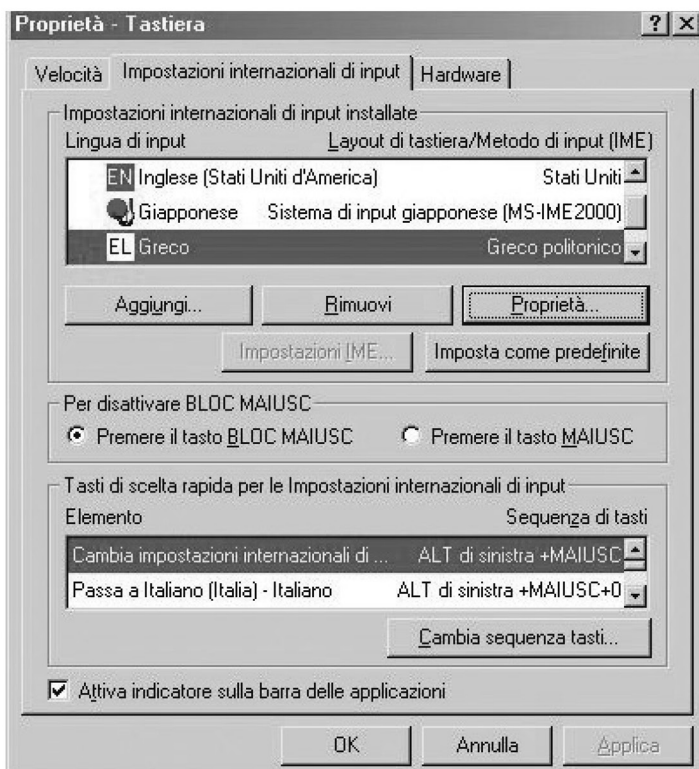
ed aggiungere , nel nostro caso, una tastiera che abbia come impostazione internazionale di input “Greco” e come layout di tastiera “Greco politonico”:

A questo punto cliccando sull'icona vengono visualizzati i layout alternativi previsti dall'utente ed è possibile selezionare quale attivare.

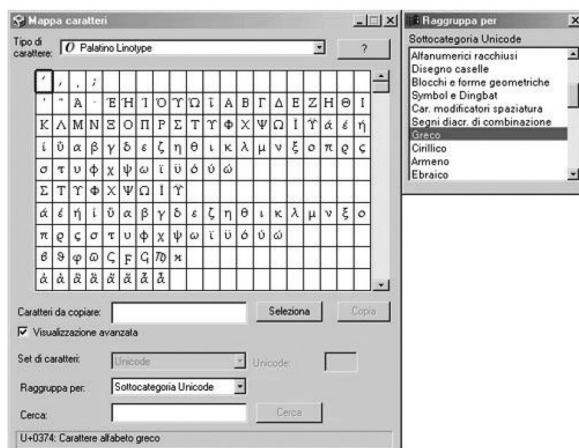
In ambiente Mac il layout attivo è indicato da una bandierina e eventualmente tre lettere di specifica (quella italiana per la tastiera Mac standard “qzerty” con i numeri nello shift, con la scritta “PRO” se una normale tastiera “qwerty”). Per attivare altri layout bisogna aprire “Internazionale” tra le Preferenze di Sistema:

ed abilitare il layout di tastiera Greco o, se presente, Greco Politonico (esiste solo su Mac OS X dalla versione 10.4 “Tiger”)

solo dopo queste operazioni nel menu a tendina dei layout di tastiera comparirà anche il layout richiesto:



I layout di tastiera greci sono molto efficaci per inserire le lettere greche normali: basta cliccare sull'icona mentre si sta scrivendo qualsiasi documento per passare direttamente all'alfabeto greco. D'altro canto essi non sono sufficienti per inserire direttamente tutte le combinazioni di accenti e spiriti della scrittura classica.





I layout politonici, a differenza dei normali layout greci pensati per la scrittura del greco moderno, risolvono questo limite e permettono di inserire accenti e spiriti utilizzando combinazioni di tasti particolari. Dato che la guida originale Microsoft (cui rimando per la trattazione estesa di questo argomento) fa riferimento al layout di tastiera statunitense, ho riportato lo schema sulla tastiera italiana. I tasti grigi rappresentano i simboli che vengono inseriti nel testo con il layout greco politonico (EL) attivo quando la tastiera è in stato normale sopra e con le maiuscole attive sotto. I tasti verdi sono i tasti per le combinazioni e quelli gialli (detti dead keys - tasti morti in quanto premendoli non succede apparentemente nulla) sono quelli che permettono di inserire accenti e spiriti.

Layout della tastiera greco politonico base





Layout della tastiera greco politonico maiuscola

In pratica si tratta di effettuare combinazioni di tasti morti con il tasto maiuscolo (Shift) e/o AltGr (quello a destra della barra spaziatrice) prima delle lettere a cui aggiungere accenti e spiriti in modo da ottenere le lettere desiderate. Lo schema, sulla tastiera italiana, è il seguente (in grigio le combinazioni che non esistono).

Simboli diacritici – combinazioni da digitare prima della lettera a cui vanno aggiunti.

NB: se una combinazione non ha senso non viene realizzata.

Tasto	Normale	Shift	AltGr	Alt Gr + Shift
	“	”	≈	
q	-	~	´	
‘	~	˘	˙	
ì	˘	˙	˚	
è	˙	˚	˛	
+	˛	˛	˜	·
ò	˜	˜	˝	
à	˝	˝	˝	˝
ù	˝	˝	˝	˝
-	˝	˝	˝	˝

\	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	'	ì	BackSp
Tab	q	ς	ε	ρ	τ	υ	θ	ι	ο	π	è	+	Enter
Caps	α	σ	δ	φ	γ	η	ξ	κ	λ	ò	à	ù	
Shift	ζ	χ	ψ	ω	β	ν	μ	,	.	-		Shift	
Control	Alt										AltGr	Control	

	!	@	#	\$	%	^	&	*	()	?	^	BackSp
Tab			E	P	T	Y	Θ	I	O	Π	é		Enter
Caps	A	Σ	Δ	Φ	Γ	H	Ξ	K	Λ	ς	°	§	
Shift	Z	X	Ψ	Ω	B	N	M	<	>	_		Shift	
Control	Alt											AltGr	Control

Per esempio se con il layout “greco politonico” premo insieme Shift+AltGr+ù e poi a ottengo ð mentre AltGr + e poi i mi danno ï . È importante ricordarsi di staccare gli eventuali AltGr e Shift premuti prima di inserire la vocale, a meno che non sia maiuscola (e quindi lo Shift è indispensabile). Per la punteggiatura bisogna ricordare che il punto e la virgola vengono inseriti normalmente, la semicolonna è data da Shift+AltGr++(il segno più) · mentre per i altri simboli potete fare riferimento allo schema che segue, ricordando che ogni combinazione deve essere seguita da uno spazio per visualizzare il simbolo

Punteggiatura (dopo la combinazione premere la barra spaziatrice!)

Tasto	Normale	Shift	AltGr
q	;	:	
+			»
è			«
.			...

In ambiente Mac il layout di tastiera politonico è stato introdotto solo dalla versione 10.4 -”Tiger”. Per le versioni precedenti è possibile trovare in internet dei layout di tastiera politonici, anche se generalmente pensati per l’uso con tastiera americana. Per l’uso delle tastiere politoniche su Mac esiste una guida in inglese.

Dato che l’uso di tastiere con layout greco politonico prevede da parte dell’utente la memorizzazione di numerose combinazioni di tasti poco intuitive, anche se veloci per un utente che ne faccia uso intensivo, all’atto pretaico questo metodo può risultare ancor meno pratica della mappa caratteri per chi ne faccia un uso sporadico.

SCRIVERE GRECO POLITONICO IN ASCII: IL BETA CODE

Un sistema alternativo per scrivere in greco politonico nasce dall’esperienza del BetaCode, messo a punto dal Thesaurus Linguæ Graecæ. Il BetaCode è una convenzione per la trascrizione del greco politonico me-

dianche caratteri ASCII base: si usa una corrispondenza diretta tra lettere latine e greche ed i caratteri diacritici vengono inseriti dopo le singole lettere con segni convenzionali: per esempio la parentesi aperta “(“ è lo spirito dolce, lo slash “/” è l’accento acuto, per cui “ a(/” è uguale a ᾶ. Anche se il BetaCode in sé è in formato ASCII, esistono numerosi convertitori da BetaCode a Unicode e viceversa utilizzabili sia in ambiente Windows che Mac.

Un esempio è il programma UniGreek, disponibile sia per PC (benché non aggiornatissimo) che per Mac. Il programma lavora su due finestre, una per il BetaCode e l’altra per l’Unicode. È possibile scrivere il testo in BetaCode e copiarlo poi dalla finestra Unicode per inserirlo nel documento.

Unigreek versione PC, schermata Betacode

Unigreek versione PC, schermata Unicode

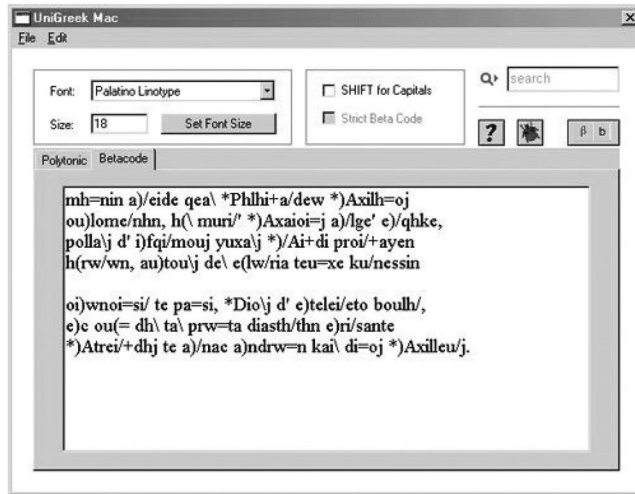
Questo programma permette di aprire e salvare testi in formato BetaCode, visualizzando in tempo reale il testo in Unicode da copiare: resta inteso che il programma dove andrò ad inserire il testo in greco politonico deve supportare i font unicode e deve usare un font con la tabella greco esteso.

Schermata BetaCode e Polytonic della versione Mac

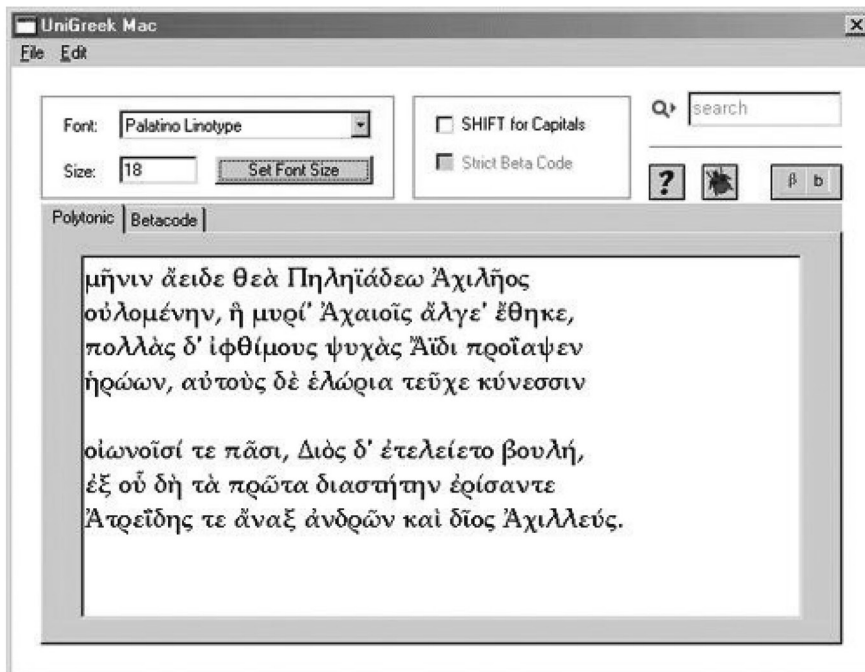
Un altro convertitore BetaCode molto semplice da usare è online messo a punto (come molti altri strumenti per il greco politonico) da un sito di studi biblici: in questo caso il convertitore funziona solo da BetaCode, ma è in grado di generare tanto l’Unicode che i caratteri HTML corrispondenti da copiare ed incollare.

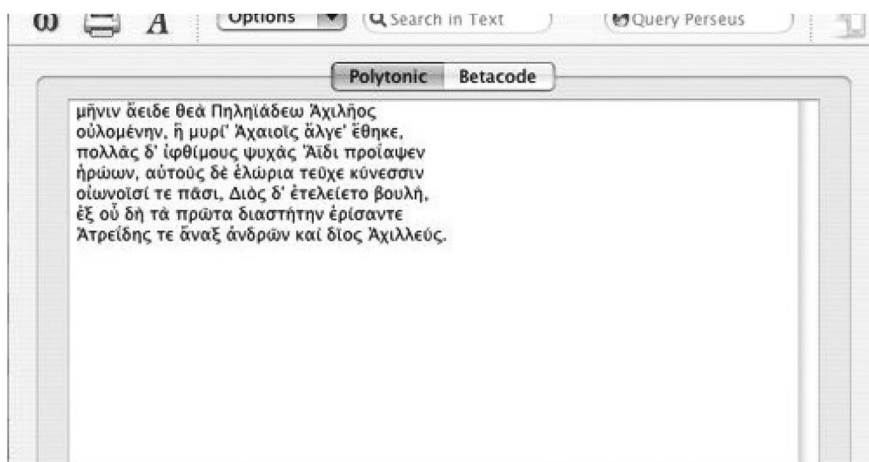
Compatibilità

Resta solo da chiarire quali siano i programmi compatibili con i font Unicode: la risposta è diversa a seconda del sistema operativo e della versione del programma. In Windows la maggioranza dei programmi che fanno uso di font TrueType possono visualizzare e gestire documenti con caratteri Unicode, quindi per esempio Office, Open Office e la maggior parte dei browser e dei programmi di posta. In Macintosh OS X, sebbene il sistema operativo sia perfettamente funzionale ad Unicode, alcuni programmi non nativi non riescono a gestire i font Unicode se non nella



loro ultima versione. Così, mentre TextEdit non ha problemi, Word X non abilita le tastiere internazionali e bisogna aggiornare alla versione 2004. Sebbene la tendenza sia quella di utilizzare l'Unicode come standard, chi intende utilizzare software per scrivere in greco (ma anche in altre lingue che usano alfabeti diversi) dovrà avere la cura di verificare che sia compatibile con i programmi che normalmente usa per la scrittura.





Eros e mythos nel Tesoro dei Medici

Recensione a: “*Mythologica et Erotica. Arte e cultura dall’antichità al XVIII secolo*”, Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti 2 ottobre 2005-15 maggio 2006; catalogo, a cura di Ornella Casazza e Riccardo Gennaio-li, Sillabe, Livorno 2005; sito www.mythologicaeterotica.it

Claudia Daniotti

Racconta Esiodo che alle origini del mondo, tra le forze e le divinità primordiali venute dopo Caos, fu “Eros, il più bello fra gli immortali, / che spezza le membra, e di tutti gli dei e di tutti gli uomini / doma nel petto il cuore e il saggio consiglio” (Teogonia, vv. 120-123). Che il bimbo armato di arco e frecce, capriccioso, indomabile e sempre in agguato, tiranneggi uomini e divinità dell’Olimpo non è solo un presupposto della letteratura greca fin dai tempi più antichi, ma anche l’assunto che apre *Mythologica et Erotica*, mostra piacevolmente inattesa e preziosa che nelle sale del Museo degli Argenti in Palazzo Pitti raccoglie oltre duecento opere intorno alle storie mitologiche di carattere amoroso: il piccolo ambiente, quasi un’antisala, che dà inizio al percorso espositivo parte proprio dalla dichiarazione, a rovescio e in negativo, dell’onnipotenza di Amore. Il soggetto rappresentato da Giovanni Baglione nel primo dipinto esposto, L’Amore sacro punisce l’Amore profano, trae origine, dal verso/motto virgiliano “*Amor vincit omnia*” che decreta la sovrana potenza di Eros, amore sensuale e terreno, potenza tanto irresistibile, e poi cristianamente pericolosa, che al Rinascimento e alla Roma della Riforma sarà necessario invocare – e quasi inventare – un altro Amore, sacro e divino, per poterla arginare.

Impresa, questa, che possiamo sospettare non del tutto riuscita; perché un attimo dopo Baglione, nella sfilata di saloni affrescati che si aprono davanti al visitatore, la potenza evidentemente non doma di Eros si dispiega pervasivamente, con abbondanza di declinazioni e sfumature, singolari trasformazioni, velate allusioni ed esplicite ostentazioni, in quella che Antonio Paolucci ha definito una “intrigante e scintillante antologia delle multiformi epifanie di Amore”. Ed ecco comparire, una accanto all’altra, le “storie galanti degli dei” (così Marguerite Yourcenar): gli incontri furtivi di Venere e Marte, il ratto di Proserpina, l’unione di Bacco e Arianna, la terribile caccia di Atteone, le innumerevoli Ninfe insidiate dai Satiri, la

fatale scoperta di Psiche, le tre dee più belle dell'Olimpo davanti a Paride giudice, il vano amore di Apollo per Dafne, fino agli effetti d'amore più impreveduti (il virilissimo Ercole travestito da donna per amore di Onfale) e all'ostentazione, giocata sull'ambiguità o sull'erotismo esplicito, dei symplegmata di Ermafrodito, Satiro o Salmacide e degli oggetti fallici variazioni legati al culto del dio Priapo. Su tutti, uno spazio giustamente ampio è riservato agli amori divini che tra Cinque e Settecento conobbero più fortuna e diffusione: quelli che hanno come protagonista Giove, re degli dei e prima vittima della potenza di Eros, sposo infedele e amante instancabile; eccolo quindi sedurre, immancabilmente sotto mentite spoglie nel gioco delle metamorfosi, giovani fanciulle talvolta già maritate Leda, Danae, Europa, Antiope, Io – ma anche il giovane principe troiano Ganimede.

A Palazzo Pitti questi miti amorosi – circoscritti ed esaminati in un arco cronologico che va dal XVI al XVIII secolo, con alcuni importanti esempi archeologici – sono illustrati non solo attraverso dipinti e sculture, ma attraverso un'ampissima varietà di supporti, spesso curiosi e in qualche caso inattesi: dalle miniature (che spesso documentano il mascheramento degli dei antichi in forme e abiti contemporanei, vale a dire quattrocenteschi) agli arazzi e a elementi d'arredo, dalle maioliche alle incisioni, dagli avori ai bronzetti, ai boccali per birra, agli affreschi su stuoia o embrice, ai biscuit e ai ricami di seta; e poi, soprattutto, attraverso un corredo di cammei, intagli, paste vitree, pendenti e "galanterie gioiellate", che costituiscono uno splendido campionario della ricchissima collezione di preziosi, patrimonio del Museo degli Argenti. È questo tipo di oggetti, è bene ricordarlo – gemme, intagli, cammei, insieme alle monete – a costituire il primo tramite della trasmissione visiva dell'antico: è grazie a queste figure in miniatura – ben prima delle grandi, e nettamente successive, scoperte archeologiche di gruppi scultorei come, tra tutti, il Laocoonte – che si ricostruiscono le forme dell'antico, si restituisce forma classica ai personaggi e ai racconti antichi; che si fa, in una parola, Rinascimento. Come già leggiamo nei trattati quattrocenteschi (tra tutti, il *De Politia Litteraria* di Angelo Decembrio), sono questi gli oggetti, esemplari per perizia tecnica e per minuzia rappresentativa, a costituire un innesco importante di quell'agone, emulazione e gara con gli antichi, che è una delle prospettive alla luce della quale comprendere l'agire dell'artista rinascimentale.

Un tale proliferare di rappresentazioni – dagli oggetti d'arte più sontuosi a quelli più minuti – legate alle storie amorose di ambito mitologico non può stupire: che il mito sia stato paradigma, exemplum e codice figurativo

fin dai tempi dell'antichità stessa è tanto più vero quando ci si accosta alla sfera erotica. Si tratta di una, spesso ammiccante e a volte pretestuosa, piacevolezza rappresentativa dei miti amorosi: Giampiero Rosati, all'interno del catalogo, si sofferma sul "contagio del desiderio" scatenato dal racconto d'amore e sulla giustificazione e attenuazione delle responsabilità morali personali di fronte a un paradigma quale quello fornito da divinità tanto simili agli uomini da essere affette, quasi più dei mortali, dalla debolezza d'amore. Ma in età rinascimentale la mitologia è anche, essenzialmente, specchio identificativo: autorevole, potente e funzionale strumento di propaganda politica, di glorificazione, di pratica encomiastica: è guardando al passato, al vastissimo repertorio di figure mitiche ed esemplari della classicità, che si cerca e si trova una conferma, un precedente, una giustificazione, un paradigma sul quale modellare e alla cui luce sapientemente interpretare – e finanche costruire e rimodellare – la propria identità politica e culturale, il proprio profilo morale e personale. In questo senso Ornella Casazza opportunamente apre il catalogo parlando di principi e principesse, in particolare medicei, come di "nuovi Dei e Dee del Rinascimento".



Se è vero che non si dà principe rinascimentale che, per dirsi pienamente e autorevolmente tale, rinunci a nobilitare, e fin quasi a legittimare – oltre che, naturalmente, impreziosire sotto il profilo del prestigio culturale – il proprio potere attraverso il richiamo all’antico, è ben vero che è il mito, col suo filtro distanziante, il tramite, l’orizzonte e la cornice che consente la rappresentazione dell’erotismo, anche del più sfrenato, e, insieme ad esso, della riscoperta nudità “all’antica”. Una volta sottratta alla dimensione mitica, una volta scissa da questo necessario, obbligatorio, esclusivo (e non di rado pretestuoso) codice di riferimento, la rappresentazione delle situazioni e degli atti d’amore scade a pornografia: è quanto *Mythologica et Erotica* pure illustra, attraverso quella che fu un’autentica pietra dello scandalo, la serie di incisioni erotiche note come *I Modi*, realizzata intorno al 1524 da Marcantonio Raimondi su disegni di Giulio Romano.

Non poteva forse trovarsi un’ascenografia migliore di Firenze e di quell’autentico scrigno di tesori del Museo degli Argenti per raccontare l’intreccio tra *Eros* e *mythos*, e il dialogo continuo e inesausto tra presente e passato classico: nelle sale del Museo anche gli ambienti, in sintonia con i materiali esposti, sono tutt’altro che neutri e muti. Sui soffitti e lungo le pareti, accompagna il visitatore un susseguirsi di sale riccamente affrescate con temi e soggetti che leggono il presente nella chiave dell’imitazione, del rinnovamento, della riproposta, dell’emulazione e del superamento del confronto con gli antichi. Il sigillo di questo dialogo tra contenitore e contenuto è il primo grande salone, detto di Giovanni da San Giovanni, sulle cui pareti, con doppio e incrociato sguardo al passato, si illustrano per episodi e personaggi esemplari la gloria della Firenze di Lorenzo de’ Medici e quella dell’Atene del V secolo. Si rinnova, quindi, in corpo e figura quel desiderio che, dall’altra parte dell’Arno, sigilla la lastra tombale di Angelo Poliziano nella chiesa di San Marco e che ricorda come il principe degli umanisti “volle rinata l’Atene di Pericle nella Firenze del suo Magnifico”. Quella che sfila sulle pareti del salone è la Firenze che è stata capace di rinnovare l’età classica per eccellenza; ma è anche quella che, accogliendo i dotti profughi e l’eredità di arti e lettere in fuga da Costantinopoli dopo il 1453, raccoglie l’ultimo tesoro del sapere dell’antichità: è Firenze nuova Atene, guidata da Lorenzo novello Pericle, che tanto guarda all’antico da essere in grado di ripeterlo, rinnovarlo e tentare di superarlo.

Warburg e l'Italia

Aby Warburg e l'Italia. La ricezione fra fine Ottocento e Novecento, convegno internazionale promosso da Università La Sapienza di Roma e Centro Warburg Italia, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei – Académie de France, 23-24 marzo 2006

Nicolette Mandarano, Alessia Muroli

Si è appena chiuso a Roma il convegno internazionale dal titolo Aby Warburg e l'Italia. La ricezione fra fine Ottocento e Novecento, svoltosi nelle giornate del 23 e 24 marzo presso l'Accademia Nazionale dei Lincei e l'Académie de France, promosso da Claudia Cieri Via dell'Università di Roma La Sapienza e dal Centro Warburg Italia. Se precoci sono stati i contatti personali di Warburg con gli intellettuali italiani, più lenta e meditata è stata la ricezione del suo pensiero e della sua metodologia nel nostro paese.

Nel 1912 si svolge all'Accademia dei Lincei il X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, nel quale Warburg viene invitato a presentare un suo studio. Egli offre all'ambiente accademico un significativo esempio del



suo metodo di ricerca con la relazione dedicata al ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia dal titolo *Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, intervento che attira l'attenzione sullo studioso amburghese e sulle sue particolari ricerche. Negli anni a seguire tale interesse permane discontinuo, certamente per l'impostazione generale degli studi storico-artistici italiani, dominati dalle metodologie dei conoscitori e legati all'idealismo crociano da una parte e all'estetismo dannunziano dall'altra, e a causa anche degli impedimenti rappresentati dall'emergenza bellica del 1914-18 e dalla successiva malattia di Warburg. Di fatto, ancora negli anni Venti il maggiore riconoscimento in ambito italiano della figura di Warburg è nell'elogio post-mortem di Giorgio Pasquali, che nel 1930 dedica allo studioso un ricordo commosso e intelligente su "Pegaso". Pasquali non è tuttavia il solo ad apprezzare il lavoro di Warburg e dell'Istituto, e il convegno romano appena concluso viene appunto a ricostruire questa non ancora esplorata trama di rapporti, suggestioni, affinità, e incomprensioni.

Nell'aprire il convegno Claudia Cieri Via ha tracciato il quadro storico dei rapporti di Warburg con l'Italia (*Aby Warburg a Roma*). L'ultimo viaggio dello studioso in Italia è stato ripercorso, attraverso la lettura del diario di viaggio, da Charlotte Schoell-Glass (*Il diario di Warburg e Bing: viaggio per l'Italia 1928/29*); mentre un particolare episodio del viaggio è stato commentato da Jost Philipp Klenner (*Mussolini's lion. Aby Warburg and the birth of political iconography*). Ampia parte del convegno è stata ovviamente dedicata al 'dialogo' fra Warburg e gli intellettuali italiani, a partire dagli storici dell'arte, negli interventi di Marisa Dalai Emiliani (*Gli studi storico-artistici in Italia a fine Ottocento: linee di tendenza, protagonisti, istituzioni*) e Andreas Beyer (*Warburg e Longhi. Incompatibilità e analogia*), aprendosi poi alle più diverse discipline. In ambito archeologico si collocano gli interventi di Paolo Matthiae (*Aby Warburg e l'archeologia orientale*) e Giuseppe Pucci (*Aby Warburg e l'archeologia classica*); mentre Benedetta Cestelli Guidi (*La forma del rito: Warburg e le ricerche di storia delle religioni in Italia*) e Corrado Bologna (*Documento e ermeneutica: Warburg, De Martino, Castelli*) hanno rivolto le loro comunicazioni a tematiche antropologiche e di storia delle religioni. Romana Agostinelli ha ricostruito il quadro generale dei rapporti fra Warburg e gli italiani (*Aby Warburg e gli intellettuali italiani attraverso la corrispondenza*), mentre a specifici rapporti sono state dedicate le relazioni di Tiziana Villani (*Mezzi e mediatori della ricezione italiana di Aby Warburg. Un caso esemplare: Giorgio Pasquali*), Micol Forti (*I percorsi della memoria. Mario Praz e il Warburg Institute*); Mario Praz fu tra i primi a denunciare l'espulsione dal-

la Germania nazionalsocialista dell'Istituto Warburg, già in uno scritto del 1934), Paola Colaiacomo (*"L'attimo fuggente che si arresta"*) e Paolo d'Angelo (*Aby Warburg e Benedetto Croce*). Il lascito warburghiano viene raccolto da Fritz Saxl e Gertrud Bing, i quali continuano a mantenere ed ampliare i contatti italiani come dimostrato da Elisa del Prete (*Gertrud Bing. Le relazioni con l'Italia dal 1946 al 1959 attraverso la corrispondenza*) per gli anni del secondo dopoguerra, e da Riccardo Di Donato (*Dopo Warburg. "La scienza della cultura" e l'Italia 1929-1933*). In un documento d'archivio, presentato da quest'ultimo, e redatto in italiano da Saxl per Giovanni Gentile, il collaboratore di Warburg presenta al filosofo le attività e la tradizione culturale dell'Istituto, a ribadire l'intimo legame che unì Aby Warburg e l'Italia. Un legame la cui vitalità è stata ampiamente evidenziata da queste giornate di studio.

P&M | Non VIP ma VNP: ‘gente molto normale’, nobilitata dall’arte

“Very Normal People”: persone comuni in pose che riconducono a dipinti antichi, nella campagna di un network privato italiano

Federica Pellati



RTL 102.5, il terzo network privato italiano, dopo anni di silenzio ha deciso di investire in una massiccia campagna pubblicitaria affidandosi all’agenzia Red Cell. L’eccezionalità della normalità è concept e claim della campagna che pone l’accento sulla capacità dell’emittente di nobilitare i comuni mortali, tra-

sformando le persone normali in “Very Normal People”.

La campagna si declina in sette annunci stampa: un soggetto di gruppo, i *Baronetti del circolo di Paluzza*, e sei ritratti singoli. Il team creativo (Pino Rozzi e Roberto Battaglia dr creativi, Federico Pepe art, Stefania Siani copy) ha deciso di ritrarre persone comuni in pose che riconducono a dipinti antichi.

In particolare, il visual dei *Baronetti del circolo di Paluzza* è una rimanenziazione di due opere di Velázquez intitolate entrambe *El amuerzo*, mentre i ritratti singoli prendono ispirazione da più autori: Rembrandt, Van Dyck, Joshua Reynolds e Giovan Battista Moroni.

L’idea che nel recupero della normalità ci sia un che di nobile, araldico, viene ripresa inoltre dallo stemma con cui si ribadisce che i soggetti protagonisti del visual, persone normali, sono comunque molto speciali dal



momento che scelgono di ascoltare l'emittente pubblicizzata.

Si ringrazia Federico Pepe per la cortese disponibilità.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Chiara Vasta
Venezia • maggio 2018

www.engramma.org

48

maggio 2006

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 48

DIRETTORE
monica centanni

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

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

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 48 | maggio 2006

©2018 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Banfi | Dolari | Grazioli | Pisani | Sacco | Villani

La Rivista di Engramma n.48

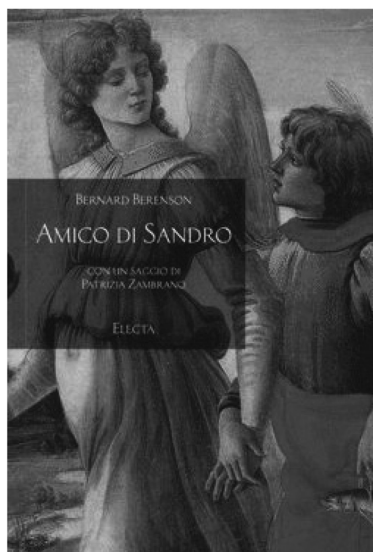
SOMMARIO

- 1|Ritratto immaginario
DANIELE PISANI
- 9|Mezzi e mediatori della diffusione delle ricerche warburghiane. Un caso esemplare: Giorgio Pasquali
TIZIANA VILLANI
- 13|Giambologna al Bargello, una mostra che mantiene le promesse
ALBERTO SALVADORI
- 17|Pubblicità e tradizione classica: citazioni, deduzioni, engrammi, rifacimenti à la
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 37|Cambellotti a Palermo
SIMONA DOLARI
- 39|Recenti scoperte dai papiri di Ossirinco
ANNA BANFI
- 41|Quella strana intimità tra l'occhio e l'oggetto contemplato
DANIELA SACCO
- 45|Fritz Saxl 'interprete' di Mnemosyne
MARTA GRAZIOLI

Ritratto immaginario

Presentazione e lettura di approfondimento di: Bernard Berenson, *Amico di Sandro*, a cura di Patrizia Zambrano, Electa, Milano 2006

Daniele Pisani



Nel 1899 Bernard Berenson pubblica sulla “Gazette des Beaux-Arts” *Amico di Sandro*. L’articolo, originariamente edito in due parti, esce ora in formato di libro per Electa, con ampio e informato saggio introduttivo di Patrizia Zambrano. *Amico di Sandro* è, come noto, un caso clamoroso di totale errore d’interpretazione: la figura del pittore Amico di Sandro, cui Berenson propone di attribuire una serie di dipinti di area fiorentina della seconda metà del Quattrocento, altro non è infatti che una fasulla costruzione storiografica, compiuta da parte del celeberrimo connoisseur americano. L’interesse della riproposizione

dell’articolo di Berenson trae tuttavia origine proprio dall’erroneità della sua proposta attributiva. Nel caso di *Amico di Sandro* l’errore è, detto in altri termini, il frutto di una serie tale di forzature che le ragioni che ne presiedono la messa in atto finiscono con il risultarne esemplarmente poste in luce.

Rileggere l’articolo di Berenson invita così a sollevare decisive questioni metodologiche. Non solo induce a interrogarsi sulle ragioni che condussero Berenson a realizzare la propria ardita costruzione storiografica – e i suoi contemporanei ad accettarla – ma anche a tentare di coglierne l’importanza strategica all’interno di una precisa idea della storia dell’arte. Riconoscere – senza con questo giustificare o fare proprie – le ragioni di Berenson significa confrontarsi con una concezione per molti versi alternativa della storia dell’arte, colta nell’atto di compiere un clamoroso errore, certo, ma intenta a compierlo per ragioni che meritano, perlomeno, ascolto.

“A MORE AGREEABLE SUBJECT OF CONTEMPLATION”. A PROPOSITO DI:
BERNARD BERENSON, AMICO DI SANDRO: LETTURA DI APPROFONDIMENTO

“Voi partendo da basi positivistiche giungete a un edonismo critico inevitabile...”

Roberto Longhi, lettera a Bernard Berenson del 4 settembre 1912

In una pagina di *Du côté de chez Swann* il narratore della *Recherche* osserva come il soprannome popolare di Botticelli “evoca, in luogo dell’opera autentica del pittore, l’idea falsa e banale che se n’è volgarizzata”; la fama dell’artista fiorentino – dopo la ‘scoperta’ di John Ruskin, dei Preraffaelliti e di Walter Pater – è ormai tale da presentare tracce di consunzione. Certo è che, al di là dell’immenso interesse suscitato dall’opera di Botticelli a cavallo tra XIX e XX secolo, si consuma intorno ad essa una vivace *bagarre* attribuzionistica, che ha come posta in palio il quadro complessivo della pittura fiorentina del secondo Quattrocento. Nel 1899 irrompe sulla scena, con un articolo in due parti intitolato *Amico di Sandro* e pubblicato sulla “Gazette des Beaux-Arts”, Bernard Berenson.

Non è direttamente la figura di Sandro che il celebre *connoisseur* prende in considerazione nel proprio saggio. Quanto si propone è, invece, di concentrare la propria attenzione su una serie di quadri – attribuiti in quel momento a Filippo e Filippino Lippi, Botticelli e Ghirlandaio – che ai suoi occhi non solo appaiono “intimamente connessi l’uno all’altro”, ma sembrano presentare precise “linee di parentela”.



brano presentare precise “linee di parentela”.

Come illustrerà nel *Frammento sul metodo dell’attribuzione* del 1902, uno dei principali compiti del *connoisseur* consisterebbe nel rintracciare somiglianze, nell’individuare “le differenze tra il lavoro in esame e le opere degli altri membri del gruppo”. Nel caso specifico, il gruppo è costituito dall’opera dei più celebri pittori fiorentini degli anni settanta e ottanta del Quattrocento. In *Amico di Sandro*, Berenson tenta di mostrare come, alla nostra conoscenza di tale scena artistica, manchi almeno un tassello.

Il procedimento di Berenson consiste nell'analisi di una serie di dipinti, disposti in ordine cronologico, uno alla volta. Nessun programma viene enunciato, la lettura sembra procedere in tono pacato e descrittivo. Si tratta però di un'apparenza, nemmeno tanto mascherata. La descrizione è infatti intercalata da brevi, sobrie deduzioni, che nel giro di poche pagine giungono a definire un quadro di allucinata precisione. Dall'osservazione di una prima opera, una *Madonna con il bambino e due angeli* della Galleria Nazionale di Capodimonte, Berenson subito deduce l'esistenza di "un pittore che verso il 1475 stava imitando da vicino Botticelli", di "un pittore non del tutto spregevole ma privo di autonomia", che in sostanza "si limita a svalutare le forme di Sandro e a sovraccaricare la sua intonazione sentimentale".

Su tale esile base, con una sicurezza rabadmantica Berenson affianca a questa *Madonna* una serie di dipinti che, a suo giudizio, appartengono alla stessa mano. Si tratterebbe della mano di una 'personalità artistica' in corso di formazione; all'occhio del *connoisseur* sarebbe concesso non solo di coglierne le peculiarità, ma anche lo sviluppo e gli influssi subiti. È innegabile, a suo giudizio, come questo Anonimo pittore si sia formato nella bottega di Filippo Lippi insieme a Botticelli e che abbia proseguito nella definizione del proprio 'stile' illuminato, come di luce riflessa, da quest'ultimo, così da meritarsi il nome di "Amico di Sandro". Al tempo stesso, gli risulta evidente la crescita compiuta da questo artista, "da un imitatore di Botticelli senza carattere in una ben distinta personalità artistica". Non solo. Dall'analisi delle sole opere, e prescindendo del tutto dalla considerazione di altre forme di fonti, è addirittura possibile delinearne l'atteggiamento nei confronti della propria arte (rispetto a Botticelli "non prende la sua arte così sul serio, è piuttosto una specie di improvvisatore") e il carattere (si tratta di "un temperamento più lieto e più facile in confronto a quello di Sandro"); di fatto, l'anonimo artista è "una specie di Sandro in versione più debole, in grado di descrivere una piccola orbita intorno ad un nucleo di obiettivi artistici affine a quello di Botticelli", una 'personalità artistica' "non dotata e profonda come quella di Botticelli, e certamente più fascinosa ma meno austera di quella di Filippino".

In una manciata di pagine Berenson ha così individuato un nuovo artista, di cui sino a quel momento nessuno aveva mai nemmeno sospettato l'esistenza. Della coeva storia dell'arte – qualche anno prima Cavalcaselle ne aveva attribuito buona parte dei dipinti a Filippino, ed è soprattutto a questa interpretazione che Berenson sa di doversi opporre – finge di non curarsi. Sono le opere a parlare, sono soltanto le opere che si debbono

far parlare. Tutto, del resto, essere dichiarano. Alcuni dipinti, ad esempio, “richiamano troppo Filippo per essere di Filippino”; i panneggi che avvolgono le figure che vi compaiono, dal canto loro, “rivelano la mano del pittore che ha imparato da Fra Filippo come disegnarli e che poi ha preso a modificarli sotto l’influenza di Botticelli, e sotto la spinta della sua propria vena di improvvisatore”; e se tra Amico e Filippino sussistono somiglianze, è perché “quest’ultimo, nei suoi anni più precoci e ricettivi”, è “stato fortemente influenzato dal primo”.

L’occhio del *connoisseur* è onniveggente. Non desta in lui sorpresa neppure l’“opprimente malinconia” che caratterizza le figure rappresentate da Amico: dai loro tratti, anzi, si evince che l’artista, morto giovane (“Viene in mente una personalità veloce nello sviluppo e, come accade spesso in questi casi, una vita destinata ad essere breve, come di chi sa di avere poco tempo davanti a sé per compiere i propri desideri”), sarebbe sempre stato oscuramente consapevole del proprio destino (negli ultimi anni, avrebbe così sentito il bisogno di ritornare ai propri modelli giovanili, “alle tipologie e alle consuetudini della sua prima attività”). Il ‘prospetto cronologico’ di Amico è, in tal modo, perfetto: perfetta ne è l’esistenza, nella circolarità, infallibile dal canto suo la capacità del *connoisseur* di vedere e di correlare. Tanto la vita di Amico è a sua volta un’opera d’arte, quanto il ritratto che Berenson ne offre.

Con poche eccezioni, agli occhi dei contemporanei la ‘costruzione’ operata da Berenson risulta convincente. Amico di Sandro anzi, ben introdotto nei circoli più chic, grazie alle impeccabili referenze risulta ospite privilegiato dei migliori salotti dell’epoca; le opere dell’artista, dal canto loro, raggiungono una notevole quotazione sul mercato dell’arte. L’interesse nei confronti di Berenson e di Amico a un certo punto travalica di gran lunga dal mondo dell’arte: trova ad esempio posto nel romanzo *La Dame qui a perdu son peintre* (1909) di Bourget, in cui compaiono sia un fantomatico “Amico di Solario” che il critico alla moda Courmansel, in cui sono ben riconoscibili i vezzosi tic dello snob Berenson. E del resto perché mai sospettare, anche da parte della comunità scientifica, dell’ipotesi – per quanto non suffragata da indizio alcuno – di una figura suggestiva come quella di Amico? Come dubitare del rigore dell’argomentazione, così rigorosamente morelliana? Peccato solo che Amico di Sandro non fosse mai esistito.”

Fu soprattutto Herbert Horne a mettere in crisi, nel corso dei suoi studi botticelliani del primo decennio del Novecento, la costruzione di Beren-

son. È infatti notevole la rapidità con cui, non appena venga posta al vaglio, quest'ultima si scioglia rivelandosi del tutto inconsistente, a tal punto da invitare a interrogarsi sulle ragioni profonde che condussero Berenson a elaborarla. E non vi è dubbio che alla base del saggio *Amico di Sandro* stia una precisa idea della pittura del Quattrocento, delle sue peculiarità, delle sue figure e del suo sviluppo, al cui interno la figura di Amico, così prossima a Filippo e Filippino Lippi e soprattutto a Sandro, può ben costituire una pedina decisiva. Ne va sia della definizione di ciascuna delle diverse 'personalità artistiche' coinvolte, che dell'attribuzione loro di una posizione nel quadro d'insieme. La posizione di Sandro è, infatti, a dir poco strategica, in prossimità com'è delle maggiori figure pittoriche del Quattrocento fiorentino. Amico consente ad esempio di mediare e caratterizzare, tanto dal punto di vista generazionale che da quello artistico, il passaggio tra Botticelli (e il 'Quattrocento') e Filippino (e il 'Seicento'): è, in altri termini, la pedina determinante di un'idea del Rinascimento.

Proprio l'assenza di prove documentarie, piuttosto che un ostacolo, costituisce allora un'occasione più unica che rara, un invito a organizzare il catalogo di un artista assumendone le opere come "unica fonte di informazione esauriente". D'altronde, come noto, nell'arco di tutta la sua carriera Berenson polemizza con ogni forma di storiografia che si fondi sull'analisi del contesto e sull'indagine e sull'intreccio delle varie forme di fonti: giacché in tal modo, a suo parere, si otterrebbe soltanto di "seppellire l'opera d'arte sotto mucchi di cianfrusaglie". Nel 1948, in *Aesthetics and History in the Visual Arts*, si dirà convinto della necessità di "denunciare e togliere di mezzo le innumerevoli quisquiglie tecniche, biografiche, teologiche e freudiane [...]". La storia dell'arte dovrebbe preoccuparsi più di problemi che di personalità. I problemi sono risolti passo per passo. Di ciascuno di questi passi dovremmo fare una personalità artistica, senza badare agli individui che incarnano l'oggetto della ricerca".

Mentre implicitamente indica come anche la personalità di Amico sia da intendersi come un 'problema', Berenson dichiara così il proprio disprezzo per tutte quelle informazioni contestuali che, ai suoi occhi, altro non rappresentano che impacci: "Gli individui e i loro nomi sono un serio e fastidioso impiccio ma noi non possiamo ignorarli. Queste opere esistenti esauriscono la personalità artistica [...]. Aneddoti, associazioni, ed ogni cosa che non sia chiaramente rivelata nelle opere esistenti è irrilevante e ritarda il nostro diretto contatto con esse". E, questo, per una ragione profonda e tutt'altro che trascurabile, ossia che l'arte comunica i sentimenti inesprimibili di cui è pregna soltanto "by personal contact". Occorre di

conseguenza impedire a qualsiasi ‘elemento esterno’ di immischiarsi tanto nella fruizione quanto nell’analisi dell’opera d’arte, giacché frapporte qualcosa – di qualsiasi cosa si tratti, ad esempio delle fonti – all’immediatezza del rapporto che tra il fruitore e l’opera deve stabilirsi significa denaturalarla. È proprio per questo che Berenson può così spudoratamente disinteressarsi di qualsiasi appiglio gli venga offerto al di fuori del dipinto. Ed è per questo che, d’altro canto, può capitargli – nel caso di Amico di Sandro – di mancare così totalmente il bersaglio.

In tutta la sua peculiarità, la posizione di Berenson emerge soprattutto una volta avvenuta la confutazione della sua ipotesi. In *Italian Painters of the Renaissance*, del 1932, di Amico non vi è traccia. Soltanto nell’Appendice VI a *The Drawings of the Florentine Painters*, del 1938, egli riprende in considerazione la sua vecchia, e ormai unanimemente rifiutata, costruzione. Ne rivendica la solidità, se – afferma – essa è stata in grado di trarre in inganno quasi tutti; e mentre, nel sostenere di possedere, ora, “a better eye, a better method, and greater knowledge”, ammette implicitamente il proprio errore, d’altro canto fa risalire il suo superamento a un affinamento delle proprie qualità, piuttosto che a un confronto – imposto da altri studiosi, come Georg Gronau e Carlo Gamba, oltre che Horne – con i dati di fatto. Ma, soprattutto, Berenson continua a dichiararsi pervicacemente convinto che il suo saggio *Amico di Sandro* abbia costituito una “useful hypothesis”, “una costruzione di temporanea utilità”, e pertanto a dimostrarsi poco propenso a sopprimere la “delightful, if mythical, personality” che ne sta al centro. A questo riguardo, aggiunge:

“An artist who began with the best of the younger Botticelli, and ended early with the best of the young Filippino, was a more agreeable subject of contemplation than the Filippino who, after doing most of the pictures I gave to Amico, matured into the Filippino we have always known [...], with such a tendency to anticipate those exaggerations which for the vulgar constitute the Baroque”.

La considerazione secondo cui, all’interno di una serie di “subjects of contemplation”, l’esistenza di Amico sarebbe “more agreeable”, la dice davvero tutta sulla posizione di Berenson: supremamente indifferente non solo rispetto all’effettiva esistenza delle ‘personalità artistiche’. Queste ultime a loro volta – è lui stesso ad affermarlo – sono in primo luogo dei problemi, e non delle persone in carne ed ossa; se ciò che infatti le designa, ossia i nomi, sono per Berenson “un programma, una visione, una speranza”, dal canto loro gli artisti stessi sono “disincarnate torch-bearers, with no

civic existence whatever”. La storia dell’arte va fatta, come si è visto, “senza badare agli individui che incarnano l’oggetto della ricerca”.

Eliminate le personalità, restano le opere. Per leggerle, Berenson adotta un metodo di dichiarata ascendenza morelliana. Con il proprio procedimento comparativo/classificatorio, tipico delle scienze naturali, applicato però alle scienze umane, Morelli si proponeva di render conto di quella certa ‘aria di famiglia’, presente tra alcune opere, per risolvere questioni attribuzionistiche e stilare cataloghi sempre più rigorosi. Il cosiddetto “metodo morelliano” era, non a caso, stato messo a punto proprio osservando opere di Botticelle e Filippino Lippi. Non sorprende così che esso sia stato alla base della formazione del giovane Berenson, ancora diviso fra interessi letterari e artistici. Pure le incalzanti deduzioni di *Amico di Sandro* si strutturano sul sistema indiziario delle “linee di parentela” morelliane: come rileva nel saggio introduttivo Patrizia Zambrano, lo scritto di Berenson appare come “una sorta di modello da laboratorio del metodo morelliano, un caso esemplare per dimostrarne l’efficacia e la validità”, che però al tempo stesso – vista la programmatica indifferenza al contesto, con tutte le “cianfrusaglie” di cui è fatto, da parte di Berenson – lo conduce *ad absurdum*, quasi si trattasse di un curioso esperimento *in vitro*.”

Che, allora, il tentativo da parte di Berenson di reperire nelle *Vite* del Vasari una figura di artista da identificare, almeno ipoteticamente, con l’anonimo Amico sia condotto con malcelata fretteolosità – quasi come un prezioso vezzo, negligerentemente apposto in chiusura – risulta del tutto coerente. Potrebbe trattarsi, propone Berenson, di tale Berto Linaiuolo, un artista che compare nelle vite di Chimenti Camicia e Baccio Pontelli; ma, una volta avanzata la proposta, subito la lascia a se stessa. La espone come qualcosa di estraneo. Altro è parlare di Amico di Sandro, altro di tale Berto Linaiuolo: “Preferisco continuare a chiamare il nostro Anonimo – così si chiude l’intero saggio – ‘Amico di Sandro’.

Mezzi e mediatori della diffusione delle ricerche warburghiane. Un caso esemplare: Giorgio Pasquali

(abstract dell'intervento al Convegno "Warburg e l'Italia", Roma, marzo 2006)

Tiziana Villani



L'interesse della cultura italiana per Aby Warburg e poi per l'Istituto da lui fondato tradizionalmente si fa risalire agli anni sessanta con la pubblicazione dell'edizione italiana di una selezione dei suoi scritti, curati dalla Nuova Italia, dal significativo titolo *La rinascita del paganesimo antico*, con una lucida introduzione della sua assistente Gertrud Bing. Seguirà all'inizio degli anni Ottanta l'edizione della *Biografia intellettuale* di Ernst H. Gombrich (sul testo di Gombrich vedi la recensione di Guglielmo Bilancioni e la presentazione della nuova edizione italiana di Katia Mazzuc-

co) e la pubblicazione di una raccolta di suoi scritti inediti e di altri saggi dedicati alle sue ricerche e al suo pensiero, a testimonianza del crescente interesse da parte della cultura italiana per il nostro autore. Ma in realtà un certo interesse per Aby Warburg e per i suoi studi risale già alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, contemporaneamente dunque alla pubblicazione dei primi saggi dello studioso di Amburgo prima da parte degli storici dell'arte e poi degli intellettuali italiani, eruditi, filologi e storici, che spesso facevano capo all'Enciclopedia Italiana.

Nell'ambito del recente convegno inauguratosi all'Accademia dei Lincei, dal titolo "Warburg e l'Italia", curato dall'Università di Roma "La Sapienza" in collaborazione con il Centro "Warburg Italia" e l'Accademia di Francia a Roma, sono stati presentati i risultati di un lungo lavoro di

spoglio che ho effettuato sulle pubblicazioni periodiche italiane tra fine Ottocento e prima metà del Novecento. Tale spoglio ha rivelato l'esistenza di numerose recensioni e note dedicate prima agli scritti editi di Aby Warburg e poi, dagli anni venti, a quelli dei membri dell'Istituto che porta il suo nome, anticipando così di molti decenni la conoscenza del lavoro di Aby Warburg da parte dei nostri intellettuali.

La motivazione che sembra spingere molti dei recensori a segnalare questi scritti è l'esigenza di rinnovare la cultura italiana sul modello tedesco del quale i saggi di Aby Warburg costituiscono un esempio prezioso. Rigoroso apparve infatti nel nostro Paese il metodo seguito dallo studioso d'oltralpe sia per la scrupolosità nel rintracciare fonti letterarie e documenti inediti sia per la geniale capacità di interpretare le opere d'arte come documenti di storia culturale utili alla comprensione delle epoche in cui erano state prodotte.

Così ad Adolfo Venturi, studioso di Botticelli ma soprattutto sostenitore della necessità di fondare la nascente storia dell'arte italiana sul modello tedesco, spetta il merito di aver notato per primo lo scritto warburghiano sui dipinti botticelliani. In una sua lettera a Warburg datata 1893, si dice lieto di essere arrivato alle stesse conclusioni e si congratula con il collega tedesco per il rigore metodologico seguito. La fama dello scritto warburghiano sembra diffondersi velocemente tra i nostri storici dell'arte tanto che già nel 1898-1899 se ne discute appassionatamente nell'ambito di una rubrica intitolata *Domande e Risposte* voluta da Venturi per la sua rivista "L'Arte". Ma non solo, il saggio entra ben presto a far parte della bibliografia fondamentale per lo studio di Botticelli, come dimostra un esame completo degli scritti italiani di argomento botticelliano tra il 1900 e il 1946.

Ancora a intellettuali convinti del valore documentario dell'opera e dell'importanza dello studio dei documenti d'archivio si deve la segnalazione al pubblico italiano dei due scritti warburghiani sulla cappella Sassetti e sul suo fondatore, Francesco Sassetti. Le recensioni compaiono tra il 1902 e il 1908 sulle pagine di importanti riviste come il "Giornale storico della Letteratura Italiana" e l'"Archivio storico italiano". Riguardo al saggio su Francesco Sassetti, uno dei recensori, lo storico della letteratura Vittorio Rossi, loda Warburg in una lettera del 1907 per la sua capacità di spiegare egregiamente lo spirito del Rinascimento servendosi dei documenti e delle opere d'arte. Ricorda inoltre che ancora una volta questo scritto dimostra l'importanza del metodo seguito.

Negli stessi anni in cui i nostri storici dell'arte discutono il saggio sui dipinti mitologici del pittore fiorentino del Quattrocento e i nostri storici della letteratura si interessano a Francesco Sasseti, un altro scritto warburghiano desta interesse tra gli intellettuali italiani, quello sugli intermezzi teatrali pubblicato nel 1895 negli atti dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze. Già nell'aprile dello stesso anno infatti, Eugenio Mozzoni recensisce lo scritto con dovizia di particolari dalle pagine della "Rassegna Nazionale" e soltanto due mesi dopo lo scritto viene segnalato di nuovo dal quotidiano "La Nazione". Ancora nel 1902 ne avrebbe dato notizia Solerti dalle pagine della "Rivista Musicale Italiana".

Dal 1914 Aby Warburg scompare dalle pagine delle nostre riviste per ricomparirvi quindici anni più tardi in occasione della sua morte. Questa assenza viene in parte colmata prima dalle note dedicate alla sua Biblioteca, poi dalle recensioni degli scritti pubblicati sulle collane dell'Istituto (gli *Studien* e i *Vorträge*). L'interesse dei recensori per le due collane rende la Biblioteca così famosa in Italia che Giorgio Pasquali, autore del necrologio del 1930, scriverà che alla morte dell'amburghese la "Biblioteca Warburg per la scienza della cultura" era più celebre del suo fondatore.

Le due versioni esistenti del saggio di Pasquali ci permettono di proporre l'ipotesi che Warburg abbia trovato fortuna in Italia grazie a chi condivideva il suo approccio all'opera d'arte. Lo scritto nasce nell'ambito di una rassegna dedicata ai grandi intellettuali del Novecento proposta dalla rivista "Pegaso". La vita privata e intellettuale dello studioso amburghese vi sono sapientemente ricostruite in un percorso in cui si mescolano vicende personali e influenze intellettuali, risultati scientifici concreti e visioni di ampio respiro (vedi, in *Engramma*, una lettura critica del saggio di Giorgio Pasquali). Tre anni dopo il saggio verrà ripubblicato in *Pagine Stravaganti di un filologo*. Prima di essere inserito nell'antologia, il "ricordo" dedicato ad Aby Warburg subisce quelle che Pasquali avrebbe definito "varianti d'autore". In particolare il filologo vi inserisce un capoverso in cui la scelta di occuparsi di un esperto del Rinascimento fiorentino era stata determinata dal comune interesse per l'opera d'arte, considerata non per il suo valore estetico ma quale espressione di cultura. Motivazione questa che lega indissolubilmente il filologo italiano ai recensori del primo Novecento.

Giambologna al Bargello, una mostra che mantiene le promesse

Giambologna, gli dei, gl'eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura, Firenze, Museo Nazionale del Bargello 2 marzo-15 giugno 2006

Alberto Salvadori



Giambologna dopo Michelangelo, come osservava John Pope-Hennessy più di quaranta anni fa in un fondamentale saggio sulla scultura italiana (*Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963), fu il più grande scultore del suo secolo, l'ormai "mitico" Cinquecento italiano. La caratteristica che ha reso giustamente celebre Giambologna, artista un po' trascurato dagli studiosi per molto tempo, è l'aver reso, attraverso i prodotti della sua bottega, tra cui sopra a tutto i famosi bronzetti, il suo stile un idioma universale. Questo è vero sia per ciò che concerne il linguaggio dell'arte, e della scultura in particolare, sia per la celebrità raggiunta da alcune sue opere, come il famosissimo *Mercurio*, divenuto emblema di un corpo speciale dell'esercito inglese – e

chiamato affettuosamente Jimmy – e addirittura delle poste australiane, racchiudendo in sé i simboli di velocità, eleganza ed efficienza.

Finalmente a Firenze, sua città d'elezione e d'adozione, viene reso omaggio a uno dei suoi più illustri ospiti e rappresentanti. Al Museo del Bargello, luogo favoloso per ammirare tutta la scultura e la cultura del Rinascimento toscano – e naturalmente fuori dalle rotte obbligate dei portolani sbagliati di un turismo sempre più becero e inopportuno – è in corso

una bellissima mostra dedicata allo scultore fiammingo: *Giambologna, gli dei, gli eroi* a cura della direttrice del museo fiorentino Beatrice Paolozzi Strozzi e Dimitrios Zikos. Sono esposte circa cento opere, grazie anche alla generosa collaborazione della Kunstammer di Vienna chiusa in questo momento, che permettono di ripercorrere tutta la vicenda artistica del grande scultore. Da segnalare il catalogo (edito da Giunti) con delle belle illustrazioni e altrettanto ricchi testi e apparati; da chiedersi però il motivo di una grafica così brutta e di una carta così leggera e di bassa qualità!

Nel cortile del palazzo accoglie il visitatore lo stupendo *Bacco*, magistrale e coraggiosa prova di confronto con quello del grande Michelangelo presente nella collezione del museo fiorentino: qui lo scenografico allestimento, con quinte che racchiudono le opere in scene privilegiate, invita poi a continuare la visita attraverso le diverse sezioni, nelle quali si evincono chiaramente le qualità delle opere esposte. Le differenti tipologie della scultura di Giambologna, dalla dimensione colossale pensata per gli spazi pubblici e dei giardini, al piccolo formato e alla statuaria equestre, fino alle commissioni di corte per i granduchi medicei, sono perfettamente documentate in mostra, anche con delle perle quali i bozzetti in terracotta per il gruppo di Firenze che soggioga Pisa, eccezionalmente concessi dal Victoria and Albert Museum di Londra.



La visita alla “Wunderkammer”, così è chiamata una sezione della mostra, dopo che ci siamo confrontati con delle creazioni quali l’*Oceano*, pensato per la più grande delle fontane di Boboli, e il *Nettuno*, alloggiato a Bologna nei pressi di Piazza Maggiore, ci porta immediatamente a riflettere sulla grande capacità di questo artista di poter modulare la materia e il pensiero in ogni tipo di formato, raggiungendo sempre livelli sublimi.

Lo studio della figura viene affrontato senza indugi, che si tratti di una Venere o di Morgante, il nano di corte preferito da Ferdinando I, in questo caso con tutte le implicazioni del deforme, o del *Ratto della Sabina*, divenuta secondo Sherman, forse eccedendo un po’, sintesi perfetta della figura serpentinata e canone di riferimento di uno dei precetti

del Manierismo. Si arriva poi al celeberrimo *Mercurio* volante dove l'idea di velocità e leggerezza viene risolta attraverso il movimento a spirale di scatto verso l'alto, trovando sempre quella perfezione della forma espressa attraverso riferimenti iconografici consoni alla rappresentazione che lo scultore voleva dare. Giambologna, in questo caso, ha conferito alla divinità non il significato più antico di dio dei pastori e delle greggi, ma quello di protettore delle vie, di compagno dei viaggiatori e soprattutto di messaggero divino e personificazione della sapienza.

Superata questa sezione e visitato il cortile si sale al loggiato del palazzo dove vi sono i bronzetti degli animali per la grotta della villa medicea di Castello. Ancora una volta il maestro fiammingo ci impone una lezione: gli animali sono riprodotti perfettamente seguendo i principi naturalistici dei ritratti dal vero. Peccato che tale magnificenza trovi alloggio in un allestimento a dir poco imbarazzante: nell'illusione di ricreare il contesto della grotta, i poveri animali sono stati sistemati su delle rocce di plastica, degne di un presepe – ma non napoletano – e circondati da felci ed edera in plastica. Davvero un dispiacere in una così bella mostra vedere mortificati tali capolavori.

Tornando invece al pian terreno entriamo nella sala della grande scultura del Rinascimento e la presenza, in questo caso, ingombrante del *Bacco ebbro* di Michelangelo ci accoglie, stordendoci con il suo incedere incerto. Le ultime due sezioni della mostra, molto belle e di straordinario interesse, sono dedicate alle commissioni per Francesco I e Ferdinando I, e in particolare l'ultima dedicata al monumento equestre. Proprio questa tipologia di rappresentazione del condottiero a cavallo risulta una delle più geniali invenzioni di Giambologna, al pari del riferimento per eccellenza, il *Marco Aurelio* del Campidoglio. Presenti anche modelli dei successivi monumenti equestri, da quelli di Pietro Tacca e quello del Bernini, non capito dalla grandeur francese al tempo di Luigi XIV che lo relegò in un angolo del parco di Versailles.

Uscendo dalla mostra ci sentiamo certamente più ricchi di prima e felici di non essere stati tratti in inganno, come sempre più spesso accade quando i nomi di grandi artisti fungono da specchietti per le allodole. Nonostante il grande afflusso di visitatori, quasi mille al giorno, la visita a uno dei musei più belli d'Italia – accanto a Giambologna sfilano di fronte a noi opere di Donatello, Verrocchio, i della Robbia, Michelangelo, quel grande scultore non ricordato da molti che è Vincenzo Danti e altri ancora – risulta un'esperienza che rimarrà impressa a lungo nella nostra memoria.

Per una volta utile e ben fatto è anche il sito della mostra, che assieme a informazioni tecniche generali su catalogo e visite, e alla presentazione dell'evento, offre una selezione di schede delle opere esposte, con discrete immagini di corredo e strutturata secondo il criterio delle "stanze" espositive (Il confronto con i maestri, Wunderkammer, Giambologna scultore di Francesco I, Nel giardino del principe. Giambologna inventore di fontane, Giambologna al servizio di Ferdinando I).

Publicità e tradizione classica: citazioni, deduzioni, engrammi, rifacimenti à la

Un indice per tipologie dei materiali pubblicati in engramma 1-48

Redazione di engramma

Tradizione classica e pubblicità: la rubrica Peithò&Mnemosyne – indicizzata in ordine di pubblicazione e per tipologie – analizza i meccanismi di ripresa, citazione, riemersione di immagini e temi ‘classici’ nella pubblicità »

INDICE TIPOLOGICO: CITAZIONI, DEDUZIONI, ENGRAMMI, ISPIRAZIONI DAL CLASSICO

INDICE COMPLETO DEI MATERIALI PUBBLICATI, IN ORDINE DI PUBBLICAZIONE

Mettere in moto i classici

Giulia Bordignon, Katia Mazzucco, Federica Pellati

Un’operazione dada-warburghiana su due ‘icone’ del made in Italy
n. 53, dicembre 2006

Modella anoressica o santa tormentata?

Katia Mazzucco, Federica Pellati

‘Simulacri da vestire’ in una campagna contro l’anoressia
n. 53, dicembre 2006

Non VIP ma VNP: ‘gente molto normale’, nobilitata dall’arte

Federica Pellati

“Very Normall People”: persone comuni in pose che riconducono a dipinti antichi, nella campagna di un network privato italiano.
n. 47, aprile 2006

Eau de parfum: riflessi nelle fonti dell’ispirazione
a cura di Lorenzo Bonoldi

Dal Musée d’Orsay alle pagine patinate delle riviste di moda: *La Source* di Ingres come modello per una pubblicità di Jean-Paul Goude.
n. 44, ottobre/novembre 2005

Una campagna virgiliana della regione Lazio

a cura di Federica Pellati
n. 41, maggio/giugno 2005

Giustapposizioni antonomastiche e variazioni sul mythos
a cura di Lorenzo Bonoldi
L'immagine della Venere di Milo, figura-simbolo della mitologia greca e icona della bellezza, viene giustapposta a 'Mythos', la prima birra lager 'made in Greece'.
n. 40, marzo/aprile 2005

Alla scuola del Classico: "Magnum miraculum est homo"
a cura di Lorenzo Bonoldi
Un marchio di maglieria d'alta moda si ispira all'*auctoritas* di un'opera celebre (la *Scuola di Atene* di Raffaello) e utilizza come *headline* una citazione latina famosa (dal *De dignitate hominis* di Pico della Mirandola)
n. 37, novembre 2004

Classiche evasioni: l'antico come testimonial
a cura di Lorenzo Bonoldi
n. 36, ottobre 2004

Sirene e motori. L'irresistibile tentazione della Tradizione Classica
a cura di Lorenzo Bonoldi
Uso dell'episodio della tentazione delle Sirene nell'*Odissea* nell'opuscolo pubblicitario di un'automobile
n. 34, giugno/luglio 2004

L'emblema dei tre anelli
a cura di Federica Pellati
Dall'immaginario rinascimentale a un aceto balsamico modenese§
n. 32, aprile 2004

Dall'emblema al logo
a cura di Federica Pellati
Una veste signorile per un prodotto di antica tradizione
n. 30, gennaio/febbraio 2004

L'enigma della bellezza
a cura di Lorenzo Bonoldi e Giulia Bordignon
Il potere fatale e ammaliante della sfinge tra antico e contemporaneo, attraverso l'ibridazione dell'ecllettismo tardo ottocentesco: dalla sfida al

logos all'allettamento pubblicitario
n. 28, novembre 2003

Venefiche Venuste Vanità
a cura di Lorenzo Bonoldi
Risemantizzazione dell'immagine del teschio adombrata nella figura della bella che si specchia: da allegoria della Vanitas a simbolo della femme fatale
n. 27, settembre/ottobre 2003

I due volti di Lucia
a cura del seminario di tradizione classica
L'immagine di Lucia, vergine martire di Siracusa, nelle creazioni pubblicitarie di due diversi fotografi di grido: per Erwin Olaf secondo l'iconografia culturale mediterranea, per Jean Baptiste Mondino secondo la tradizione nordica
n. 25, maggio/giugno 2003

Epifanie neo-preraffaellite della Ninfa
a cura del seminario di tradizione classica
Trasmigrata dall'Antico al Rinascimento e dal Rinascimento all'Ottocento preraffaellita, l'immagine immortale della Ninfa riemerge – rivestita di una patinatura romantica – nel calendario promozionale di un hair stylist italiano
n. 24, aprile 2003

Botticelli e l'arte del ricambio
a cura del seminario di tradizione classica
Il Ritratto di gentiluomo con medaglia di Botticelli ritoccato e utilizzato nella pubblicità di una ditta di ricambi per auto
n. 21, novembre/dicembre 2002

Da un emblema rinascimentale dei Gonzaga allo spot di un'automobile: l'inossidabile eloquenza dei simboli
a cura del seminario di tradizione classica
La museruola in un emblema di Francesco II Gonzaga e nella campagna pubblicitaria per un'automobile
n. 21, novembre/dicembre 2002

Incrispature e onde mnestiche: dai marmi del Partenone alle passerelle dell'alta moda, il 'classico' è sempre di moda

a cura del seminario di tradizione classica
I marmi del Partenone e le sfilate autunno–inverno 2002
n. 21, novembre/dicembre 2002

L'ultimo bacio. Il Bacio di Gustav Klimt rivisitato in chiave romantico–onirica e utilizzato come modello iconografico per una campagna pubblicitaria (con la patinatura tipica dell'immagine della Maison pubblicizzata)

a cura del seminario di tradizione classica
Il Bacio di Gustav Klimt e l'immagine pubblicitaria di un profumo
n. 20, ottobre 2002

Riflessioni sulla bellezza. Dal Narciso di Caravaggio, attraverso l'Orphée di Jean Cocteau, il mito della bellezza, del doppio e della vanità approda alle immagini pubblicitarie della discografia e della cosmetica

a cura del seminario di tradizione classica
Il Narciso di Caravaggio e i suoi epigoni: Jean Cocteau, Cyndi Lauper e una campagna pubblicitaria per un marchio di cosmetici
n. 20, ottobre 2002

Alchimie androgine. Per pubblicizzare un'acqua di colonia UNISEX (che è, in fin dei conti, un prodotto alchemico) si ricorre alla figura dell'androgino (simbolo alchemico per eccellenza)

a cura del seminario di tradizione classica
La figura dell'androgino nella miniatura da un testo alchemico e nella pubblicità di un'acqua di colonia
n. 19, settembre 2002

Ecce Eva. Metonimia figurativa: la mano staccata dal corpo come resa pregnante di un gesto. Lo stesso espediente grafico viene utilizzato sia nel linguaggio pittorico quattrocentesco sia nel linguaggio attuale della pubblicità

a cura del seminario di tradizione classica
Cristo deriso di Beato Angelico ed Eva Herzigova nella pubblicità di un'eau de toilette
n. 19, settembre 2002

Un brindisi a Bacco. Dalla pubblicità di un vino in cartone, un'attrice incoronata di pampini ammicca all'iconografia del dio

a cura del seminario di tradizione classica
La pubblicità di un vino in cartone e i suoi riferimenti artistici

n. 18, luglio/agosto 2002

Tableau Vivant. La pubblicità di una compagnia telefonica che promette libertà, fraternità e uguaglianza di tariffa per tutti richiama un celebre dipinto di Delacroix

a cura del seminario di tradizione classica

La Libertà che guida il Popolo di Francia a confronto con la campagna pubblicitaria di una compagnia telefonica

n. 18, luglio/agosto 2002

Il mito si aggiorna. “Parlami o Musa dell’uomo versatile e scaltro che andò vagando tanto a lungo” Con questa citazione da Omero inizia lo spot di un’auto che attualizza il viaggio di Ulisse. Gli ostacoli incontrati dall’autista sulla via di casa sono trasposizioni di noti episodi dell’Odissea

a cura del seminario di tradizione classica

Il viaggio di Ulisse nello spot di una casa automobilistica

n. 16, maggio/giugno 2002

Dopo il martirio, la beatificazione. Una mossa pubblicitaria, colta e autoironica, ribalta le accuse di globalizzazione e assimila l’attacco al panino alla tortura del martire

a cura del seminario di tradizione classica

L’iconografia di San Sebastiano adattata all’immagine di una catena di Fast Food

n. 15, marzo/aprile 2002

Due diversi usi di una stessa opera d’arte

a cura del seminario di tradizione classica

Il Pensatore di Auguste Rodin usato come modello e come testimonial

n. 15, marzo/aprile 2002

Auctoritas del modello. Le opere di Michelangelo, anche se incompiute, costituiscono un modello autorevole per il moderno linguaggio della pubblicità

a cura del seminario di tradizione classica

La Pietà e un Prigione di Michelangelo a confronto con i loro epigoni nelle immagini pubblicitarie

n. 14, febbraio 2002

Vizi assoluti. Ripresa di un topos iconografico dal repertorio della tradi-

zione figurativa occidentale
a cura del seminario di tradizione classica
I sette vizi capitali nell'opera di Giovanni de Min e nella campagna pubblicitaria di una vodka
n. 13, dicembre 2001/gennaio 2002

Potere degli attributi iconografici. È sufficiente un attributo tipico di un personaggio noto, incrociato con un'assonanza, per trasformare un alimento nell'icona del personaggio stesso
I personaggi della campagna pubblicitaria di una catena di supermercati e i loro riferimenti figurativi o verbali
n. 12, novembre 2001

Scipione o Scimmione?
a cura del seminario di tradizione classica
Un rilievo quattrocentesco di Simone Ferrucci e la locandina del film Il Pianeta delle Scimmie
n. 11, ottobre 2001

"Un viaggio ti cambia più di quanto credi". Ritorno dal Mezzogiorno di una postura della tradizione occidentale
a cura del seminario di tradizione classica
La ninfa canefora nelle Logge affrescate da Raffaello e nella pubblicità di un'agenzia di viaggi
n. 11, ottobre 2001

Bellezza ab ovo
a cura del seminario di tradizione classica con un approfondimento di Laura Bumbalova
La nascita di Elena, la donna più bella del mondo, in un reperto archeologico e nella pubblicità di un prodotto cosmetico
n. 10, luglio 2001

Quanta Roma fuit ipsa ruina docet. L'immagine dei Mirabilia Urbis ☒ edifici dell'antica Roma ancora integri ☒ è figura significativa della grandiosità e della monumentalità anche per il moderno linguaggio pubblicitario
a cura del seminario di tradizione classica
Il Pantheon e il Colosseo nelle campagne pubblicitarie di un sito internet e di un processore AMD
n. 10, luglio 2001

Metamorfosi arboree. Ripresa, con adattamento funzionale, del topos mitologico della ninfa mutata in albero
 a cura del seminario di tradizione classica
 L'immagine pubblicitaria di una linea di cosmetici a base di olio d'oliva e i suoi riferimenti mitologici ed artistici
 n. 10, luglio 2001

Bellezza ab ovo
 a cura del seminario di tradizione classica
 La nascita di Elena, la donna più bella del mondo, in un reperto archeologico e nella pubblicità di un prodotto cosmetico
 n. 9, giugno 2001

Ritratti alla finestra. Ripresa di una convenzione della ritrattistica rinascimentale riscoperta, veicolata e reinventata dalla pittura metafisica
 a cura del seminario di tradizione classica
 Un ritratto fotografico neo-metafisico e i suoi modelli nella pittura rinascimentale in una campagna pubblicitaria per una casa di moda
 n. 9, giugno 2001

Citazioni dell'Antico. Uso di spolia architettonici come ambientazione e di versi omerici come slogan pubblicitario
 a cura del seminario di tradizione classica
 Ambientazione classica e passi dell'*Odissea* nella campagna pubblicitaria per un marchio di calze e collant
 n. 8, maggio 2001

Riflessi fiamminghi in uno scorcio di Novecento
 a cura del seminario di tradizione classica
 Un ritratto fotografico neo-metafisico e i suoi modelli nella pittura fiamminga, in una campagna pubblicitaria per una casa di moda
 n. 8, maggio 2001

Usi differenti di uno stesso modello tratto dall'arte classica
 a cura del seminario di tradizione classica
 Il Discobolo di Mirone nelle campagne pubblicitarie di una compagnia aerea e di un marchio di prodotti ceramici
 n. 7, aprile 2001

Reinvenzione e utilizzo del genere "ritratto metafisico"
 a cura del seminario di tradizione classica

Un ritratto fotografico eseguito secondo i canoni estetici della pittura metafisica utilizzato come campagna pubblicitaria per una casa di moda
n. 7, aprile 2001

Scene, comparse e gesti rituali dal Teatro della Morte. Ripresa e adattamento di figure legate al topos iconografico del compianto sul Cristo Morto
a cura del seminario di tradizione classica
La campagna pubblicitaria per una griffe di abbigliamento giovanile e le sue fonti iconografiche
n. 6, febbraio/marzo 2001

Variazioni sul tema della pietà. Ripresa puntuale di uno schema iconografico e ribaltamento dei singoli elementi
a cura del seminario di tradizione classica
La Pietà di Michelangelo Buonarroti e un ritratto fotografico di Ben Bostrom (motociclista Ducati)
n. 6, febbraio/marzo 2001

Modella Velata. Pudicitia? Rivisitazione di un topos iconografico e letterario legato a una personificazione allegorica
a cura del seminario di tradizione classica
Pudicitia di Antonio Corradini e l'invito-riduzione di un disco-club
n. 5, gennaio 2001

Venus (im)pudica. Ripresa e tradimento di un gesto significante
a cura del seminario di tradizione classica
La Venere di Sandro Botticelli e Martina Colombari sulla copertina di una rivista
n. 5, gennaio 2001

Spolia in se, spolia in re
a cura del seminario di tradizione classica
Frammenti dell'antico – autentici o creati ex novo – nelle campagne pubblicitarie di una manifestazione culinaria e di una compagnia aerea
n. 4, dicembre 2000

Europa trasportata da un'Onda Mnestic
a cura del seminario di tradizione classica
Europa e Zeus-Toro nella metopa di un tempio greco e nella campagna pubblicitaria di una casa automobilistica

n. 3, novembre 2000

Casta (im)pudica. Ripresa e traduzione di posture significanti seduzione e pudore

a cura del seminario di tradizione classica

L'iconografia di Venere e quella di Maria si specchiano nella campagna pubblicitaria di un profumo sul limes fra Oriente e Occidente

n. 3, novembre 2000

Rivisitazione di un topos iconografico

a cura del seminario di tradizione classica

La Maestà nell'opera di Duccio e nella campagna pubblicitaria di un salone espositivo

n. 2, ottobre 2000

Ripresa di una postura dall'antichità classica

a cura del seminario di tradizione classica

L'Ares Ludovisi e Kate Moss

n. 2, ottobre 2000

Reinvenzione di un'immagine

a cura del seminario di tradizione classica

La Grande Odalisca di Ingres rifatta in un ritratto fotografico di Julianne Moore

n. 2, ottobre 2000

Ripresa. Uso provocatorio di un'iconografia cristiana

a cura del seminario di tradizione classica

Santa Lucia in una miniatura quattrocentesca e nella pubblicità di una marca di jeans

n. 1, settembre 2000

Tradere. Tramandare e tradire

a cura del seminario di tradizione classica

La medaglia di Pisanello per Cecilia Gonzaga e l'invito-riduzione per un disco-club

n. 1, settembre 2000

Persistenza di una Pathosformel dall'antichità classica

a cura del seminario di tradizione classica

Una Nike dall'area del tempio di Zeus a Olimpia e la modella 'gradiva'

di un'immagine pubblicitaria per un profumo
n. 1, settembre 2000

INDICE TIPOLOGICO: CITAZIONI, DEDUZIONI, ENGRAMMI, ISPIRAZIONI DAL CLASSICO

A) citazione/prelievo: riuso di uno *spolium* (testo o immagine) tratto dal repertorio dei classici dell'arte antica o moderna

B) deduzione: rivisitazione di un tema/motivo 'classico' o allusione a uno schema iconografico noto

C) riemersione per engramma: utilizzo di un'idea presente nel codice della memoria culturale

D) à la: rifacimenti, ispirazioni, ambientazioni, atmosfere, variazioni su temi classici

A) CITAZIONE/PRELIEVO: RIUSO DI UNO SPOLIUM (TESTO O IMMAGINE) TRATTO DAL REPERTORIO DEI CLASSICI DELL'ARTE ANTICA O MODERNA

Mettere in moto i classici

Giulia Bordignon, Katia Mazzucco, Federica Pellati

Un'operazione dada-warburghiana su due 'icone' del made in Italy
n. 53, dicembre 2006

Una campagna virgiliana della regione Lazio

a cura di Federica Pellati

n. 41, maggio/giugno 2005

Giustapposizioni antonomastiche e variazioni sul *mythos*

a cura di Lorenzo Bonoldi

L'immagine della Venere di Milo, figura-simbolo della mitologia greca e icona della bellezza, viene giustapposta a 'Mythos', la prima birra lager 'made in Greece'.

n. 40, marzo/aprile 2005

Alla scuola del Classico: "Magnum miraculum est homo"

a cura di Lorenzo Bonoldi

Un marchio di maglieria d'alta moda si ispira all'*auctoritas* di un'opera celebre (la *Scuola di Atene* di Raffaello) e utilizza come *headline* una citazione latina famosa (dal *De dignitate hominis* di Pico della Mirandola)

n. 37, novembre 2004

Classiche evasioni: l'antico come testimonial

a cura di Lorenzo Bonoldi
n. 36, ottobre 2004

Sirene e motori. L'irresistibile tentazione della Tradizione Classica
a cura di Lorenzo Bonoldi
Uso dell'episodio della tentazione delle Sirene nell'*Odissea* nell'opuscolo pubblicitario di un'automobile
n. 34, giugno/luglio 2004

L'emblema dei tre anelli
a cura di Federica Pellati
Dall'immaginario rinascimentale a un aceto balsamico modenese
n. 32, aprile 2004

Dall'emblema al logo
a cura di Federica Pellati
Una veste signorile per un prodotto di antica tradizione
n. 30, gennaio/febbraio 2004

Botticelli e l'arte del ricambio
a cura del seminario di tradizione classica
Il Ritratto di gentiluomo con medaglia di Botticelli ritoccato e utilizzato nella pubblicità di una ditta di ricambi per auto
n. 21, novembre/dicembre 2002

Il mito si aggiorna. "Parlami o Musa dell'uomo versatile e scaltro che andò vagando tanto a lungo" Con questa citazione da Omero inizia lo spot di un'auto che attualizza il viaggio di Ulisse. Gli ostacoli incontrati dall'autista sulla via di casa sono trasposizioni di noti episodi dell'*Odissea*
a cura del seminario di tradizione classica
Il viaggio di Ulisse nello spot di una casa automobilistica
n. 16, maggio/giugno 2002

Due diversi usi di una stessa opera d'arte
a cura del seminario di tradizione classica
Il Pensatore di Auguste Rodin usato come modello e come testimonial
n. 15, marzo/aprile 2002

Potere degli attributi iconografici. È sufficiente un attributo tipico di un personaggio noto, incrociato con un'assonanza, per trasformare un

alimento nell'icona del personaggio stesso.
a cura del seminario di tradizione classica
I personaggi della campagna pubblicitaria di una catena di supermercati
e i loro riferimenti figurativi o verbali
n. 12, novembre 2001

Quanta Roma fuit ipsa ruina docet. L'immagine dei Mirabilia Urbis ☒
edifici dell'antica Roma ancora integri ☒ è figura significativa della grandiosità e della monumentalità anche per il moderno linguaggio pubblicitario
a cura del seminario di tradizione classica
Il Pantheon e il Colosseo nelle campagne pubblicitarie di un sito internet e di un processore AMD
n. 10, luglio 2001

Citazioni dell'Antico. Uso di spolia architettonici come ambientazione e di versi omerici come slogan pubblicitario
a cura del seminario di tradizione classica
Ambientazione classica e passi dell'Odissea nella campagna pubblicitaria per un marchio di calze e collant
n. 8, maggio 2001

Usi differenti di uno stesso modello tratto dall'arte classica
a cura del seminario di tradizione classica
Il Discobolo di Mirone nelle campagne pubblicitarie di una compagnia aerea e di un marchio di prodotti ceramici
n. 7, aprile 2001

Spolia in se, spolia in re
a cura del seminario di tradizione classica
Frammenti dell'antico – autentici o creati ex novo – nelle campagne pubblicitarie di una manifestazione culinaria e di una compagnia aerea
n. 4, dicembre 2000

B) DEDUZIONE: RIVISITAZIONE DI UN TEMA/MOTIVO 'CLASSICO' O ALLUSIONE A UNO SCHEMA ICONOGRAFICO NOTO

Modella anoressica o santa tormentata?
Katia Mazzucco, Federica Pellati
'Simulacri da vestire' in una campagna contro l'anoressia
n. 53, dicembre 2006

Non VIP ma VNP: 'gente molto normale', nobilitata dall'arte
Federica Pellati

"Very Normal People": persone comuni in pose che riconducono a dipinti antichi, nella campagna di un network privato italiano
n. 47, aprile 2006

Eau de parfum: riflessi nelle fonti dell'ispirazione
a cura di Lorenzo Bonoldi

Dal Musée d'Orsay alle pagine patinate delle riviste di moda: La *Source* di Ingres come modello per una pubblicità di Jean-Paul Goude.
n. 44, ottobre/novembre 2005

L'enigma della bellezza

a cura di Lorenzo Bonoldi e Giulia Bordignon

Il potere fatale e ammaliante della sfinge tra antico e contemporaneo, attraverso l'ibridazione dell'eclettismo tardo ottocentesco: dalla sfida al logos all'allettamento pubblicitario
n. 28, novembre 2003

Venefiche Venuste Vanità

a cura di Lorenzo Bonoldi

Risemantizzazione dell'immagine del teschio adombrata nella figura della bella che si specchia: da allegoria della Vanitas a simbolo della femme fatale

n. 27, settembre/ottobre 2003

I due volti di Lucia

a cura del seminario di tradizione classica

L'immagine di Lucia, vergine martire di Siracusa, nelle creazioni pubblicitarie di due diversi fotografi di grido: per Erwin Olaf secondo l'iconografia culturale mediterranea, per Jean Baptiste Mondino secondo la tradizione nordica

n. 25, maggio/giugno 2003

Riflessioni sulla bellezza. Dal Narciso di Caravaggio, attraverso l'Orphée di Jean Cocteau, il mito della bellezza, del doppio e della vanità approda alle immagini pubblicitarie della discografia e della cosmetica

a cura del seminario di tradizione classica

Il Narciso di Caravaggio e i suoi epigoni: Jean Cocteau, Cyndi Lauper e una campagna pubblicitaria per un marchio di cosmetici

n. 20, ottobre 2002

L'ultimo bacio. Il Bacio di Gustav Klimt rivisitato in chiave romantico-onirica e utilizzato come modello iconografico per una campagna pubblicitaria (con la patinatura tipica dell'immagine della Maison pubblicizzata)

a cura del seminario di tradizione classica

Il Bacio di Gustav Klimt e l'immagine pubblicitaria di un profumo

n. 20, ottobre 2002

Tableau Vivant. La pubblicità di una compagnia telefonica che promette libertà, fraternità e uguaglianza di tariffa per tutti richiama un celebre dipinto di Delacroix

a cura del seminario di tradizione classica

La Libertà che guida il Popolo di Francia a confronto con la campagna pubblicitaria di una compagnia telefonica

n. 18, luglio/agosto 2002

Due diversi usi di una stessa opera d'arte

a cura del seminario di tradizione classica

Il Pensatore di Auguste Rodin usato come modello e come testimonial

n. 15, marzo/aprile 2002

Auctoritas del modello. Le opere di Michelangelo, anche se incompiute, costituiscono un modello autorevole per il moderno linguaggio della pubblicità

a cura del seminario di tradizione classica

La Pietà e un Prigioniero di Michelangelo a confronto con i loro epigoni nelle immagini pubblicitarie

n. 14, febbraio 2002

Potere degli attributi iconografici. È sufficiente un attributo tipico di un personaggio noto, incrociato con un'assonanza, per trasformare un alimento nell'icona del personaggio stesso.

a cura del seminario di tradizione classica

I personaggi della campagna pubblicitaria di una catena di supermercati e i loro riferimenti figurativi o verbali

n. 12, novembre 2001

Metamorfosi arboree. Ripresa, con adattamento funzionale, del topos mitologico della ninfa mutata in albero

a cura del seminario di tradizione classica
 L'immagine pubblicitaria di una linea di cosmetici a base di olio d'oliva
 e i suoi riferimenti mitologici ed artistici
 n. 10, luglio 2001

Ritratti alla finestra. Ripresa di una convenzione della ritrattistica rinascimentale riscoperta, veicolata e reinventata dalla pittura metafisica
 a cura del seminario di tradizione classica
 Un ritratto fotografico neo-metafisico e i suoi modelli nella pittura rinascimentale in una campagna pubblicitaria per una casa di moda
 n. 9, giugno 2001

Riflessi fiamminghi in uno scorcio di Novecento
 a cura del seminario di tradizione classica
 Un ritratto fotografico neo-metafisico e i suoi modelli nella pittura fiamminga, in una campagna pubblicitaria per una casa di moda
 n. 8, maggio 2001

Reinvenzione e utilizzo del genere 'ritratto metafisico'
 a cura del seminario di tradizione classica
 Un ritratto fotografico eseguito secondo i canoni estetici della pittura metafisica utilizzato come campagna pubblicitaria per una casa di moda
 n. 7, aprile 2001

Usi differenti di uno stesso modello tratto dall'arte classica
 a cura del seminario di tradizione classica
 Il Discobolo di Mirone nelle campagne pubblicitarie di una compagnia aerea e di un marchio di prodotti ceramici
 n. 7, aprile 2001

Variazioni sul tema della pietà. Ripresa puntuale di uno schema iconografico e ribaltamento dei singoli elementi
 a cura del seminario di tradizione classica
 La Pietà di Michelangelo Buonarroti e un ritratto fotografico di Ben Bostrom (motociclista Ducati)
 n. 6, febbraio/marzo 2001

Scene, comparse e gesti rituali dal Teatro della Morte. Ripresa e adattamento di figure legate al topos iconografico del compianto sul Cristo Morto
 a cura del seminario di tradizione classica

La campagna pubblicitaria per una griffe di abbigliamento giovanile e le sue fonti iconografiche
n. 6, febbraio/marzo 2001

Spolia in se, spolia in re
a cura del seminario di tradizione classica
Frammenti dell'antico – autentici o creati ex novo – nelle campagne pubblicitarie di una manifestazione culinaria e di una compagnia aerea
n. 4, dicembre 2000

Rivisitazione di un topos iconografico
a cura del seminario di tradizione classica
La Maestà nell'opera di Duccio e nella campagna pubblicitaria di un salone espositivo
n. 2, ottobre 2000

Reinvenzione di un'immagine
a cura del seminario di tradizione classica
La Grande Odalisca di Ingres rifatta in un ritratto fotografico di Julianne Moore
n. 2, ottobre 2000

Ripresa di una postura dall'antichità classica
a cura del seminario di tradizione classica
L'Ares Ludovisi e Kate Moss
n. 2, ottobre 2000

Ripresa. Uso provocatorio di un'iconografia cristiana
a cura del seminario di tradizione classica
Santa Lucia in una miniatura quattrocentesca e nella pubblicità di una marca di jeans
n. 1, settembre 2000

C) RIEMERSIONE PER ENGRAMMA: UTILIZZO DI UN'IDEA PRESENTE NEL CODICE DELLA MEMORIA CULTURALE

Da un emblema rinascimentale dei Gonzaga allo spot di un'automobile:
l'inossidabile eloquenza dei simboli
a cura del seminario di tradizione classica
La museruola in un emblema di Francesco II Gonzaga e nella campagna pubblicitaria per un'automobile

n. 21, novembre/dicembre 2002

Alchimie androgine. Per pubblicizzare un'acqua di colonia UNISEX (che è, in fin dei conti, un prodotto alchemico) si ricorre alla figura dell'androgino (simbolo alchemico per eccellenza)

a cura del seminario di tradizione classica

La figura dell'androgino nella miniatura da un testo alchemico e nella pubblicità di un'acqua di colonia

n. 19, settembre 2002

Ecce Eva. Metonimia figurativa: la mano staccata dal corpo come resa pregnante di un gesto. Lo stesso espediente grafico viene utilizzato sia nel linguaggio pittorico quattrocentesco sia nel linguaggio attuale della pubblicità

a cura del seminario di tradizione classica

Cristo deriso di Beato Angelico ed Eva Herzigova nella pubblicità di un'eau de toilette

n. 19, settembre 2002

Vizi assoluti. Ripresa di un topos iconografico dal repertorio della tradizione figurativa occidentale

a cura del seminario di tradizione classica

I sette vizi capitali nell'opera di Giovanni de Min e nella campagna pubblicitaria di una vodka

n. 13, dicembre 2001/gennaio 2002

“Un viaggio ti cambia più di quanto credi”. Ritorno dal Mezzogiorno di una postura della tradizione occidentale

a cura del seminario di tradizione classica

La ninfa canefora nelle Logge affrescate da Raffaello e nella pubblicità di un'agenzia di viaggi

n. 11, ottobre 2001

Bellezza ab ovo

a cura del seminario di tradizione classica con un approfondimento di Laura Bumbalova

La nascita di Elena, la donna più bella del mondo, in un reperto archeologico e nella pubblicità di un prodotto cosmetico

n. 10, luglio 2001

Bellezza ab ovo

a cura del seminario di tradizione classica
La nascita di Elena, la donna più bella del mondo, in un reperto archeologico e nella pubblicità di un prodotto cosmetico
n. 9, giugno 2001

Europa trasportata da un'Onda Mnestic
a cura del seminario di tradizione classica
Europa e Zeus-Toro nella metopa di un tempio greco e nella campagna pubblicitaria di una casa automobilistica
n. 3, novembre 2000

Casta (im)pudica. Ripresa e traduzione di posture significanti seduzione e pudore
a cura del seminario di tradizione classica
L'iconografia di Venere e quella di Maria si specchiano nella campagna pubblicitaria di un profumo sul limes fra Oriente e Occidente
n. 3, novembre 2000

Ripresa di una postura dall'antichità classica
a cura del seminario di tradizione classica
L'Ares Ludovisi e Kate Moss
n. 2, ottobre 2000

Tradere. Tramandare e tradire
a cura del seminario di tradizione classica
La medaglia di Pisanello per Cecilia Gonzaga e l'invito-riduzione per un disco-club
n. 1, settembre 2000

Persistenza di una Pathosformel dall'antichità classica
a cura del seminario di tradizione classica
Una Nike dall'area del tempio di Zeus a Olimpia e la modella 'gradiva' di un'immagine pubblicitaria per un profumo
n. 1, settembre 2000

D) À LA: RIFACIMENTI, ISPIRAZIONI, AMBIENTAZIONI, ATMOSFERE, VARIAZIONI SU TEMI CLASSICI

Non VIP ma VNP: 'gente molto normale', nobilitata dall'arte
Federica Pellati
"Very Normal People": persone comuni in pose che riconducono a dipin-

ti antichi, nella campagna di un network privato italiano
n. 47, aprile 2006

Alla scuola del Classico: “Magnum miraculum est homo”

a cura di Lorenzo Bonoldi

Un marchio di maglieria d’alta moda si ispira all’*auctoritas* di un’opera celebre (la *Scuola di Atene* di Raffaello) e utilizza come *headline* una citazione latina famosa (dal *De dignitate hominis* di Pico della Mirandola)

n. 37, novembre 2004

Epifanie neo-preraffaellite della Ninfa

a cura del seminario di tradizione classica

Trasmigrata dall’Antico al Rinascimento e dal Rinascimento all’Ottocento preraffaellita, l’immagine immortale della Ninfa riemerge – rivestita di una patinatura romantica – nel calendario promozionale di un hair stylist italiano

n. 24, aprile 2003

Incrispature e onde mnestiche: dai marmi del Partenone alle passerelle dell’alta moda, il ‘classico’ è sempre di moda

a cura del seminario di tradizione classica

I marmi del Partenone e le sfilate autunno-inverno 2002

n. 21, novembre/dicembre 2002

Scipione o Scimmione?

a cura del seminario di tradizione classica

Un rilievo quattrocentesco di Simone Ferrucci e la locandina del film *Il Pianeta delle Scimmie*

n. 11, ottobre 2001

Ritratti alla finestra. Ripresa di una convenzione della ritrattistica rinascimentale riscoperta, veicolata e reinventata dalla pittura metafisica

a cura del seminario di tradizione classica

Un ritratto fotografico neo-metafisico e i suoi modelli nella pittura rinascimentale in una campagna pubblicitaria per una casa di moda

n. 9, giugno 2001

Riflessi fiamminghi in uno scorcio di Novecento

a cura del seminario di tradizione classica

Un ritratto fotografico neo-metafisico e i suoi modelli nella pittura fiamminga, in una campagna pubblicitaria per una casa di moda

n. 8, maggio 2001

Reinvenzione e utilizzo del genere 'ritratto metafisico'

a cura del seminario di tradizione classica

Un ritratto fotografico eseguito secondo i canoni estetici della pittura metafisica utilizzato come campagna pubblicitaria per una casa di moda

n. 7, aprile 2001

Tradere. Tramandare e tradire

a cura del seminario di tradizione classica

La medaglia di Pisanello per Cecilia Gonzaga e l'invito-riduzione per un disco-club

n. 1, settembre 2000

Cambellotti a Palermo

Recensione alla mostra: “Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa (1914-1948)”, Palermo, Teatro Politeama, 29 Marzo / 25 Settembre 2005

Simona Dolari

L'opera artistica di Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa torna alla ribalta nel suggestivo scenario del Salone degli Specchi del Teatro Politeama, nel cuore di Palermo. Dopo la bella antologica di Ragusa del 2003 e l'allestimento nel Museo e Centro Studi INDA di Siracusa del 2004, la mostra palermitana indossa una nuova veste, ancora più ricca e prestigiosa grazie soprattutto agli inediti concessi dall'Archivio Cambellotti di Roma.

Seguendo proprio lo spirito dell'artista, la ricca esposizione si sviluppa e si snoda in maniera scenografica al centro del Salone degli Specchi e nel loggiato esterno del teatro, proponendo così una messa in scena coinvolgente e un dialogo costante con la città, proprio secondo l'ideale estetico di Cambellotti.

Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa (1914-1948) rende testimonianza delle dieci stagioni teatrali in cui il Maestro lavorò come scenografo per il Teatro greco di Siracusa. È un approfondito saggio del lungo e coinvolgente percorso di un artista poliedrico e impegnato, che seppe elaborare una nuova idea di teatro contro “l'inutilità e il danno dell'archeologia” e ogni forma di macabra “riesumazione dell'antico”.

L'itinerario propone una suddivisione in dieci teche (Salone degli Specchi), con l'aggiunta di un nuovo spazio, l'undicesima ‘stanza’. A Palermo infatti sono stati esposti anche i materiali progettati dall'artista tra il 1928 e il 1929 per un allestimento, mai realizzato, del Prometeo incatenato di Eschilo.

Si tratta di disegni a china acquerellati di notevoli dimensioni che illustrano con un'iconografia moderna alcune delle parti più intense del dramma (Prometeo e Io, Prometeo e le Oceanine, Prometeo e Oceano, Prometeo

ed Efesto, Forza e Potere); presente anche il plastico di scena in gesso, che mostra una suggestiva ipotesi di scenografia, dalla assoluta essenzialità scevra di ogni minimo accenno di orpello archeologico. Isolati picchi montuosi di un denso colore grigio scuro fanno da sfondo ai racconti del Titano ribelle, condannato a un destino di solitudine e di punizione per aver consegnato agli uomini la chiave della conoscenza. E un oltraggioso vestito rosso fuoco, quasi una tuta o una guaina, come si vede dai bozzetti, cattura l'attenzione dello spettatore su questo mitico personaggio che Cambellotti intrappola completamente tra le rocce, ad esclusione delle braccia e soprattutto della testa che, come sede del pensiero, nessuna catena materiale riuscirà mai a trattenere.

La cura artistica e la sensibilità pittorica che si notano in questi materiali, più vicini a quadri che a bozzetti tecnici, sono il segno della grande attenzione che Cambellotti, artista "irregolare" come lui stesso amava definirsi, prova per la vicenda di Prometeo, per antonomasia il primo, mitico "irregolare" della storia.

Recenti scoperte dai papiri di Ossirinco

Recensione all'articolo di David Keys e Nicholas Pyke su "The Independent" del 17 aprile; ripreso il 19 aprile da Alessio Altichieri per il "Corriere della Sera"

Anna Banfi

Il 17 aprile "The Independent" pubblica un articolo di David Keys e Nicholas Pyke in cui si annuncia una scoperta sensazionale: una nuova tecnica, definita multi-spettro, permette di ricostruire, attraverso la lettura a raggi infrarossi, le lettere prima illeggibili dei papiri. L'articolo viene ripreso il 19 aprile dal "Corriere della Sera" che, attraverso le parole di Alessio Altichieri, riferisce i risultati della ricerca. Al centro della scoperta scientifica ci sono, in particolare, i papiri di Ossirinco, quattrocentomila frammenti trovati a partire dal 1896 da due archeologi inglesi, Bernard Grenfell e Arthur Hunt, in una discarica di Ossirinco, città dell'Alto Egitto fiorente in età ellenistica.

Con la nuova tecnica di lettura e grazie alla collaborazione tra Dirk Obink, professore di papirologia al Christ Church College di Oxford, e l'università americana Brigham Young dello Utah, ha preso il via una nuova fase di studio dei papiri: le parti illeggibili, perché usurate dal tempo, sono lette dal computer che, sospendendo tra due vetri i papiri e fotografandoli con il nuovo trattamento, aggiunge, intuendole, le lettere smarrite. Questi recenti studi hanno portato alla luce diversi frammenti fino ad ora sconosciuti: alcuni versi di una tragedia di Sofocle dal titolo Epigonoï, alcuni frammenti di Euripide e di Esiodo ("unknown material by Euripides" e "work by the 7th-century BC poet Hesiod", come riporta l'Independent), altri di Luciano e di Partenio di Nicea.

Numerose, ovviamente, le reazioni alla notizia riportata dal giornale inglese. Da una parte, c'è chi sostiene l'eccezionalità della scoperta e ne sottolinea fin da ora l'enorme potenziale e i risultati già raggiunti: indicativo, in questo senso, è l'entusiasmo di Richard Janko, studioso che dall'Inghilterra si è trasferito all'Università del Michigan e che ha accolto la notizia con profondo ottimismo. Non manca chi, però, legge l'articolo dell'Independent come pura propaganda per gli studiosi di Oxford che si apprestano alla pubblicazione del volume 69 dei papiri di Ossirinco. Il

progetto di ricerca degli studiosi di Oxford data infatti al 2002, quando già si utilizzavano questi metodi di lettura: perché parlare proprio oggi di questi strumenti come di una novità assoluta, quando invece sono già stati utilizzati per precedenti letture?

I più cauti interpretano l'entusiasmo dei ricercatori inglesi semplicemente come una legittima soddisfazione per alcuni risultati conseguiti: attraverso questa tecnica è stato possibile raffinare precedenti letture e identificare nuovo materiale, sia letterario che documentario. Lo stesso Dirk Obbink è intervenuto in internet, sulla Papy-List, per criticare l'eccessiva enfasi con cui la stampa londinese ha dato la notizia ("reported enthusiastically, if selectively"). Lo studioso ha riassunto così la ricerca: all'inizio di aprile un team della Brigham Young ha ripreso digitalmente, sull'intero spettro di luce dall'infrarosso all'ultravioletto, alcuni papiri di Ossirinco della Sackler Library e il papiro ercolanense della Bodleian Library. Il risultato di queste indagini è tuttora in analisi, ma Obbink è abbastanza ottimista ("The results were of mixed success"; "We made significant - and sufficiently exciting - advances").

Per risultati scientifici più precisi, bisogna attendere il 16 maggio, quando Obbink parlerà ad Oxford dei suoi recenti studi sui papiri. Non ci resta che aspettare.

Quella strana intimità tra l'occhio e l'oggetto contemplato

Recensione a: Andrea Pinotti, *Quadro e tipo. L'estetico in Burckhardt*, Editrice Il Castoro, Milano 2004

Daniela Sacco

Nel suo ultimo contributo Andrea Pinotti delinea l'orizzonte di pensiero che come matrice sottesa alle speculazioni di Jacob Burckhardt ha dato forma al suo più grande contributo per la storia del pensiero: l'assunto per cui la ricerca artistica è inscindibile da quella storico-culturale. L'autore ci svela inoltre come questo orizzonte di pensiero, questa qualità dello sguardo, sia connotata in modo peculiarmente filosofico, oltre e forse malgrado le stesse intenzioni dello storico della cultura.

Lungo la stessa traccia che ha permesso di interpretare Aby Warburg come erede della complessa e variegata eredità morfologica goethiana [cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001], Pinotti individua in Burckhardt un'estetica dell'immagine e della sua storia fondata su di un'osservazione tipologica dei fenomeni storico-culturali e storico-artistici, tale che questi non si esauriscono nella mera empiricità fattuale ma rimandano a una idealità, una tematicità senza però sconfinare in una teorizzazione metafisica. Lo studio nasce dall'analisi di scritti minori elaborati per una serie di lezioni tenute all'Università di Basilea tra il 1863 e il 1872 sull'Estetica delle arti figurative che l'autore mette in dialogo con gli scritti sullo Studio della Storia.

Se la riflessione volta alla morfologia dell'immagine in Warburg (*Memorie del neutro*) privilegiava soprattutto i concetti di originale, polarità, energia, simbolo, questo studio su Burckhardt si concentra sulla specificità dello sguardo tipologico partendo però da una consapevolezza fondamentale comune anche a Warburg, ossia la centralità del pathos come componente distintiva e quindi costante dell'umano: "Il nostro punto di partenza: l'unico centro permanente e almeno per noi possibile: l'uomo che patisce, che anela e agisce, l'uomo qual è, qual è sempre stato e sempre sarà". Quell'uomo eterno di cui l'arte e la cultura greca sono riuscite

a dare un fedele ritratto. Questo è, come ha riconosciuto in modo stringente Karl Löwith, il punto di partenza per la considerazione della storia e dell'arte di Burckhardt, e di seguito per l'individuazione della traccia morfologica che da queste premesse teoriche Pinotti sviluppa.

Arte e storia sono intese come discipline 'patologiche' in quanto indagate lungo le traiettorie della vitalità del pathos che come fonte di senso connette gli eventi tra loro cercando una continuità tra passato e presente; l'opera è riattivata tanto come fonte di senso eterna quanto di volta in volta storicamente differente; l'arte si appropria del dato storico elevandolo alla categoria dell'universale, e in questo modo, nella codeterminazione di passato e presente si profila la figura dialettica di eternità e storicità. Nella tensione polare di eterno e transeunte si dipana il continuo mutamento del fenomeno che si fa tipo nella perpetua trasformazione dell'orizzonte della storicità. In un tale orizzonte fenomenico, dove l'attenzione, liberata dalla dittatura della forma stabilita una volta per tutte ab origine, si sofferma sulle variazioni della Bildung, è impedita la deriva idealista (ovvero, per simmetrico converso, realista) ed è richiesta una concezione estetica anti-mimetica. Burckhardt rifiuta il concetto di mimesis nell'accezione copiativa del termine che presuppone una realtà esterna o interna preesistente alla creazione. La creazione artistica è autonoma e sempre innovativa anche quando è volutamente ripetitiva. Per questo, tra le arti figurative elegge l'Architettura all'"artistico tout court".

Nell'approccio morfologico di Burckhardt il tipico, assunto quindi nella dimensione della storicità, implica una dialettica tra le componenti sincroniche e quelle diacroniche, cronologiche della temporalità, tra la costanza, la ripetizione e la trasformazione delle forme; tale dialettica ha come esito non tanto la spiegazione eziologica di eventi o la loro ricostruzione, quanto la composizione di quadri, ossia sinossi coerenti, in una visione d'insieme non costretta da un sistema.

Visione, appunto: è questo il termine chiave, ciò che lo stesso Burckhardt riconosce come sua propria "esclusiva inclinazione", e che indica la via privilegiata alla conoscenza del mondo storico e dell'arte. È la visione 'immaginifica' - che produce immagine e che si serve della fantasia per "riempire i vuoti della visione stessa", che connette e distingue, che individua tipi nella sintesi di particolare e universale, che coglie nella metamorfosi transeunte di immagini l'essenza duratura dell'esistenza storica, la componente propriamente sovrastorica.

Ma questa visione immaginifica, questo sguardo tipologico, questa prospettiva morfologica, hanno una paternità e un'origine storico-culturale ben precise: la greicità, o meglio quel 'modello greco del sapere' come lo definisce Löwith che, in qualità di ottica simbolica, ha la sua origine nel mito classico, e segnatamente nel mito greco. La distinzione della cultura greca rispetto ad altre tipologie culturali, pur rilevanti in uno sguardo d'insieme volto al molteplice, e la sua elezione sono essenziali nel pensiero di Burckhardt. L'oggetto privilegiato e costante della sua opera omnia, i Greci, risulta così al tempo stesso modello epistemologico e guida del suo metodo, la via che conduce alla comprensione della vita e dell'uomo di tutti i tempi, il "greco eterno".

Fritz Saxl ‘interprete’ di Mnemosyne

Convergenze tematiche e metodologiche tra il *Bilderatlas* di Warburg e i saggi del suo più stretto collaboratore

Marta Grazioli

In un seminario svoltosi nel mese di marzo 2004 a Venezia sulla recente fortuna dell’Atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg, alcuni studiosi dello storico amburghese e della sua opera maggiore si sono confrontati sul tema: stabilire un approccio metodologico al *Bilderatlas*, ovvero delineare un metodo di analisi e di lettura per questa opera complessa e pluritematica.

Martin Warnke nel suo intervento ha fissato due questioni: la prima generale e fondamentale, vale a dire il carattere sintetico e riassuntivo dell’Atlante, che “riflette in realtà il lavoro di ricerca di una vita” (Warnke [2000] 2002, p. XV); la seconda metodologica e interpretativa, cioè lo sviluppo del percorso tematico illustrato in ciascuna tavola in senso orizzontale oppure verticale, in sequenze di immagini piuttosto ordinate e lineari. L’intervento di Gioachino Chiarini era invece volto a esemplificare una metodologia di lettura specificatamente tematica e capace di coordinare all’insegna di un unico basilare riferimento, in questo caso il tema ‘ascensione e caduta’, un ampio e armonico spettro di tavole, di immagini e di soggetti.

La problematica inerente all’interpretazione dell’*Atlante della Memoria* sembra essere quella di trovare non solo criteri metodologici, ma anche riferimenti critici attendibili che suppliscano all’incompletezza dell’opera e alla mancata elaborazione, se non sotto forma di asistematici appunti e isolate riflessioni, di un apparato esegetico e didascalico da parte dello stesso Warburg. Il nostro tentativo vorrebbe fornire qualche elemento per attribuire questo ruolo di attendibile apparato critico-descrittivo di riferimento all’opera del più stretto collaboratore di Warburg: Fritz Saxl, che Ernst Gombrich ha indicato come l’ideatore stesso di *Mnemosyne*, attribuendogli l’idea a partire dalla quale sarebbe scaturito l’intero progetto dell’Atlante. Secondo lo studioso, infatti, al ritorno di Warburg ad Amburgo nel 1924, dopo la lunga assenza dovuta al ricovero presso la clinica di Kreuzlingen, Saxl gli fece trovare in una sala della sua casa:

Un allestimento di riproduzioni fotografiche delle opere d'arte che figuravano nelle sue ricerche, nella giustificata attesa dell'effetto che questa visione panoramica avrebbe avuto su uno studioso il cui unico desiderio era di riprendere i fili del suo lavoro. Ampie e leggere cornici di legno, sulle quali erano tese delle tele nere, servivano da fondo per le fotografie appese con semplici fermagli. Warburg si mostrò subito d'accordo e usò questo sistema per riunire insieme tutti i motivi che lo interessavano (Gombrich [1970, 1983] 2003, p. 224).

L'Atlante nascerebbe dunque come una sorta di omaggio al maestro, un originale 'bentornato' offerto da Saxl a Warburg dopo sei anni di malattia e di lontananza dalla biblioteca e dai suoi studi, e verrebbe accolto e trasformato dallo storico amburghese nel progetto che lo impegnò negli ultimi anni della sua vita, tra il 1924 e il 1929. Warburg infatti adottò l'idea del suo assistente e la sviluppò, facendone dapprima un abituale supporto illustrato per le sue conferenze (nota 1) e in seguito, a partire dal dicembre 1927, definendo un unico specifico progetto con il titolo di *Mnemosyne*, presentato pubblicamente per la prima volta a Roma nel gennaio 1929 e rimasto incompiuto alla sua morte, avvenuta nello stesso anno.

Nella sua prefazione all'edizione italiana dell'Atlante, Nicholas Mann accoglie l'ipotesi di Gombrich; individua nell'iniziativa di Saxl la nascita formale del primo progetto del *Bilderatlas* e afferma che essa:

Sembra aver svolto una funzione catalizzatrice in un momento particolarmente critico nella vita dello studioso, contribuendo in modo decisivo a 'razionalizzare' alcune sue idee e a riscoprire metodi forse sepolti nella sua memoria adattandoli alle esigenze di una nuova e più matura fase dell'attività scientifica (Mann 2002, p. VIII).

Sia Mann sia Mazzucco, che ha ricostruito la storia di *Mnemosyne* e le sue complesse fasi di sviluppo, pur attribuendo a Saxl l'invenzione dei pannelli come originali e funzionali supporti per le fotografie e pur riconoscendo l'importanza della sua idea, scaturita dalla passione per l'educazione visiva e dall'esperienza in fatto di allestimenti espositivi, evidenziano come Warburg stesso avesse sempre creduto "nel potere documentario, strumentale, evocativo delle immagini" (Mazzucco 2002, p. 56) e si fosse costantemente avvalso nei suoi appunti di schemi, disegni, diagrammi e soluzioni comunicative e riassuntive di tipo grafico-visivo. Saxl è dunque il riconosciuto inventore di quella che potremmo definire l'"unità primaria" dell'Atlante, vale a dire del telaio ligneo ricoperto di stoffa nera, e il sostenitore della tecnica espositiva del montaggio come

sistema per l'organizzazione e la presentazione delle fotografie; inoltre, l'allestimento preparato per il rientro di Warburg ad Amburgo, la selezione e la disposizione delle immagini, risultarono tanto soddisfacenti per lo studioso da indurlo ad adottarli: sono quindi indiscusse sia la sua familiarità con il pensiero e l'opera del maestro, sia la sua competenza contenutistica e metodologica. Saxl dimostra infatti una notevole abilità e capacità nella scelta delle immagini, nell'ideazione di corrette associazioni visive e nella realizzazione di percorsi tematici che riassumono e valorizzano le ricerche warburghiane.

Egli sembra dunque meritare un ruolo privilegiato di 'interprete di *Mnemosyne*', titolo in favore del quale convergono anche numerosi altri fattori e innanzitutto i molteplici ruoli svolti al fianco di Warburg: come studente nei primi anni della loro amicizia e come interprete durante gli anni della sua malattia, come assistente e successore, collaboratore e suggeritore, come segretario e prosecutore della sua opera e della sua biblioteca. Diversi scritti di Saxl si prefiggono esplicitamente lo scopo di presentare e spiegare il lavoro dello storico e il valore della sua ricerca, il metodo innovativo da lui introdotto e il significato nonché l'importanza dell'attività della biblioteca da lui fondata: *Das Nachleben der Antike: zur Einführung in die Bibliothek Warburg* (1920), *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel* (1922), *Rinascimento dell'Antichità: Studien zu den Arbeiten A. Warburgs* (1922), *Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg* (1930), *Warburgs Mnemosyne-Atlas* (1930), *Warburg's Visit to New Mexico* (1930).

Questi testi ci sembrano costituire e testimoniare una sorta di auto-investitura da parte di Saxl del ruolo di interprete e propagatore della produzione warburghiana, il cui intento è incrementare la conoscenza del sapere occidentale tramite la presentazione e l'esposizione delle sue componenti storico-culturali fondamentali, sia quelle originali e archetipiche sia quelle derivate e adattate. Saxl, fautore di una 'storia delle immagini' impegnata nell'individuazione delle rappresentazioni significative per la cultura occidentale e nella ricostruzione iconologica e interdisciplinare della loro migrazione geografica, cronologica e culturale, dimostra di aderire fedelmente all'insegnamento di Warburg, adottandone anche le due nozioni basilari la nozione di simbolo e la nozione di continuità culturale, che accompagnano costantemente la sua ricerca. Saxl afferma infatti che "lo studio della storia delle immagini è uno dei grandi problemi che riguardano tutti gli studiosi delle discipline umanistiche" (Saxl [1947] 1990, p. 4), che "la storia europea potrebbe essere scritta in termini di simboli"

(Saxl [1938] 1990, p. 199) e che non gli sembra esserci

Compito più importante per l'odierna ricerca storica della raccolta di materiale per una storia delle credenze: sono esse infatti a sorreggere, a mo' di tessuto murario, il ponte della nostra continuità culturale, dall'antichità al nostro tempo (Saxl [1929] 1985, p. 185).

Questa dichiarata adesione al pensiero e al metodo warburghiano e la documentata partecipazione alla realizzazione dell'Atlante, prima, e alla sua sistemazione in vista della pubblicazione, poi, fanno di Saxl un esponente privilegiato di quella che non è semplicemente un'opera "inventario delle pre-coniazioni anticheggianti che hanno concorso, in epoca rinascimentale, alla formazione dello stile della rappresentazione della vita in movimento" (Warburg [1929] 2002, p. 3), ma che si configura come un progetto di vastissima portata, il quale, come si desume da un titolo provvisorio appuntato da Warburg nel suo diario e citato da Gombrich (Gombrich [1984] 1985, p. 147), è volto a indagare "la creazione dello 'spazio di riflessione' come funzione culturale" e si profila come un "saggio di psicologia dell'orientamento umano, basato sulla storia universale delle immagini".

Definire *Mnemosyne* un'opera si rivela riduttivo e improprio se si considerano sia il suo carattere di incompiutezza, che caratterizza molta parte del lavoro warburghiano e che sembra esserne in una certa misura una qualità costitutiva, sia la gestazione dell'impresa che si protrasse per cinque anni e vide una notevole quantità di evoluzioni e rivisitazioni, varianti e riadattamenti. *Mnemosyne* è in effetti un vastissimo repertorio di immagini che rifiuta una sistematizzazione fissa per aprirsi a una 'configurazione in movimento', plasmata su un definito gruppo di tematiche, che non solo Warburg stesso visualizzò e coordinò in modi differenti e secondo diverse sequenze e associazioni di immagini, ma che anche il lettore-spettatore è invitato ad approfondire, ampliare e completare.

Il lavoro di Warburg, interamente caratterizzato da lunghi tempi di elaborazione e di gestazione, si avvale infatti di un impianto teorico e metodologico, ideato dallo studioso e sotteso alle sue ricerche come alla sua biblioteca, che si delinea come un 'sistema aperto' e rifiuta la nozione di una storia sistematica che pone problemi e li risolve in modo definitivo e quindi necessariamente semplificato.

Questo impianto teorico, che Warburg ereditò da Burckhardt, si avvale di uno studio progressivo e 'indefinito' delle tematiche storiche e culturali,

che, proprio aprendosi agli influssi di altre discipline e curandosi di analizzare i dettagli e le singolarità, rinuncia a una pretesa di verità assoluta e predilige una conclusione ‘aperta’ in grado di provocare altre riflessioni e di incrementare ulteriormente l’indagine. In tal senso Warburg e la sua opera impostano una metodologia peculiare e una rete di contenuti specifici che richiedono costantemente un’attività di rivisitazione e rimodellamento, ma anche una forte componente di collaborazione esterna.

Nella prefazione a *Mnemosyne* Nicholas Mann definisce il *Bilderatlas* come “un testo aperto che non ammette chiusure, una sorta di *sky-line* dietro il quale pulsa una intera metropoli di figure, pensieri, intuizioni” e afferma che Warburg:

Era solito parlare del “nostro Atlante”, intendendo con ciò l’aiuto che aveva ricevuto non solo da Saxl e dalla Bing, ma da Cassirer, da colleghi, assistenti e perfino dalla moglie Mary e dalla figlia Frede. [...] L’Atlante, scrive a Ernst Robert Curtius il 23 maggio 1929, è il risultato di una *kollegiale Hilfsbereitschaft*, di una disponibilità collettiva della *respublica literarum* del tempo, e deve moltissimo a quella ampia rete di studiosi e studenti collegati alla straordinaria Biblioteca della amburghese Heilwigstrasse (Mann 2002, p. X).

Katia Mazzucco definisce il lavoro intrapreso da Warburg per la realizzazione dell’Atlante “un progetto corale” (Mazzucco 2002, p. 62), che coinvolgeva attivamente e assiduamente tutti i collaboratori e i più assidui frequentatori dello storico e della sua biblioteca. Questa collegialità, che caratterizza in parte la storia dell’Atlante e che Warburg prediligeva ed esigeva per l’impostazione generale della ricerca condotta nel suo istituto, ha facilitato il sorgere e il permanere della nozione di una ‘scuola warburghiana’. Autori come Ginzburg e Bing hanno però criticato questa definizione applicata quasi indistintamente al gruppo di studiosi e ricercatori che si raccolsero intorno allo storico amburghese nei primi decenni del Novecento e presso il Warburg Institute nella seconda metà del XX secolo. Nei loro scritti emerge la necessità di distinguere la cosiddetta ed eterogenea ‘scuola warburghiana’ dalla originaria metodologia warburghiana:

Per parlare di ‘metodo warburghiano’ occorre innanzi tutto accordarsi sulle caratteristiche specifiche di esso, e chiarire fino a che punto, e in che modo, l’opera di Warburg sia stata continuata dai suoi seguaci (Ginzburg [1966] 1986, p. 29).

Le indagini che si richiamano, direttamente o indirettamente, a lui, e che solo in parte emanano dell'Istituto, si estendono su troppi campi e sono troppo eterogenee fra di loro per essere poste tutte sotto un comun denominatore. Le linee di demarcazione non sono più nette come prima. [...] Si parla di un metodo warburghiano o di un ciclo di temi warburghiani con molta sicurezza e con altrettanta indeterminatezza. [...] Se non vogliamo accontentarci di giudicare il Warburg secondo l'influenza che egli ha esercitato, bisogna mettersi all'opera per rendere di nuovo accessibile la fonte, mediante la ricostruzione del testo (Bing [1966] 1996, pp. XI-XII).

Il 'ritorno alle origini' auspicato da Gertrud Bing si sta compiendo negli ultimi anni grazie a un rinnovato interesse per Warburg e per i suoi studi e grazie alla conseguente archiviazione, pubblicazione e traduzione dei suoi scritti, ma questa impresa rimane tuttora incompiuta e non potrà mai dirsi veramente conclusa, visto il carattere frammentario, provvisorio e asistemático della produzione warburghiana.

Emerge pertanto la necessità di trovare un affidabile riferimento critico 'esterno', e intento di questo contributo è suggerire un'ipotesi interpretativa di *Mnemosyne* che consideri il lavoro di Saxl come una sorta di 'propaggine' indipendente ma complementare dell'opera warburghiana e che si avvalga di esso come di un sostituto organico dell'apparato critico-descrittivo assente nell'Atlante. Gli itinerari iconologici che si snodano attraverso i pannelli di *Mnemosyne* ci sembrano infatti trovare in taluni casi significativi un'appropriata documentazione e riformulazione negli studi di Saxl, in particolare relativamente ai seguenti grandi temi: l'astrologia e la trasmissione dei simboli astrologici, la tradizione classica e la propagazione dei suoi modelli e simboli nel sapere occidentale e rinascimentale in particolare, l'arte di Rembrandt e il suo rapporto con la cultura classica.

L'esplicita comunanza di temi e di intenti tra Warburg e il suo più stretto collaboratore a nostro avviso non è ancora stata adeguatamente sottolineata né sfruttata a vantaggio della lettura e della comprensione di *Mnemosyne*. L'intera ricerca di Saxl, come risulta evidente anche da una superficiale analisi della sua bibliografia, rivela in molte occasioni una forte affinità con gli scritti del maestro: non solo i temi da lui studiati si intrecciano e si sovrappongono con quelli di Warburg, ma gli apparati iconografici dei suoi testi rivelano fondamentali convergenze e comunanze con le immagini appartenenti all'Atlante. Nei numerosi casi in cui la comprensione del *Bilderatlas* non è agevolata e completata dagli scritti

dell'autore, perché non esiste una corrispondenza effettiva tra il contenuto delle tavole e quello dei saggi e perché questi ultimi non trattano le complesse tematiche visualizzate invece sui pannelli, crediamo che un'interpretazione adeguata e attendibile possa scaturire dall'interazione e dal confronto con le ricerche e gli studi compiuti da Saxl, in virtù della sua manifesta adesione ai principi metodologici e ai contenuti warburghiani.

Al fine di esemplificare questa ipotesi interpretativa, abbiamo scelto uno dei temi che permettono di dimostrare il rapporto di chiara convergenza ed evidente complementarità tra i percorsi visivi di *Mnemosyne* e le ricerche storico-artistiche di Saxl: sottoponiamo ad analisi la Tavola B dell'Atlante facendo riferimento al saggio intitolato *Macrocosmo e microcosmo nelle illustrazioni medievali* come a un compendio e a una sintetica ricostruzione in forma scritta della tematica protagonista della tavola, vale a dire il rapporto tra micro e macrocosmo.

La Tavola B appartiene al primo gruppo di tavole di *Mnemosyne*, i pannelli del quale, a differenza di tutti gli altri, sono contrassegnati con lettere anziché con numeri e si propongono come una sorta di introduzione all'intero Atlante e di esposizione dei principali temi in esso illustrati [Vedi Appendice].

La Tavola A si compone di tre grandi immagini, rispettivamente le costellazioni celesti, la mappa delle trasmigrazioni dello scambio culturale tra Nord e Sud, Est e Ovest e l'albero genealogico della famiglia Medici-Tornabuoni. Tramite tali soggetti il pannello rappresenta i "diversi sistemi di relazioni alle quali l'uomo è vincolato: cosmiche, terrestri, genealogiche. [...] 1) orientamento 2) scambio 3) ordinamento sociale" (titolazione riportata in Warburg [1929] 2002, p. 8 e assegnata alla tavola in base agli appunti redatti da Gertrud Bing).

La Tavola B approfondisce il primo di questi sistemi, vale a dire quello dell'armonia cosmica, che la Tavola C sviluppa ulteriormente "attraverso esempi della sua degradazione negli oroscopi e della sua glorificazione nelle teorie di Keplero, grazie alle quali l'uomo poté comprendere le leggi del cielo" (Gombrich [1970, 1983] 2003, p. 248). Saxl espone chiaramente le tematiche visualizzate su questo pannello:

Keplero, che ponendo al posto del cerchio l'ellissi geometrica ha determinato l'orbita di Marte, è per Warburg il simbolo di quelle forze che creano lo spazio del pensiero. In una delle tavole più suggestive del suo Atlante

[tavola C] egli ha posto l'una accanto all'altra l'immagine di Marte degli astrologi tratta da un manoscritto medievale, in cui il demone planetario è raffigurato come un feroce guerriero e i suoi figli come briganti e fornai, quella del *Mysterium Cosmographicum* del primo Keplero, in cui questi tenta ancora di rappresentare le orbite dei pianeti *al modo antico*, e infine quella della soluzione kepleriana ellittica dell'orbita di Marte (Saxl [1930] 2002, p. 138).

La Tavola C accosta tre tipologie di immagini che evidenziano l'evoluzione storico-filosofica dall'astrologia all'astronomia fino alla tecnologia: un'illustrazione della teoria dei figli dei pianeti, alcune rappresentazioni del cielo secondo le teorie di Keplero, caratterizzate dalla coesistenza di ambizione scientifica e credenza astrologica, e infine le immagini del viaggio del dirigibile Graf Zeppelin, divenuto attorno alla fine degli anni venti del secolo scorso un chiaro e imponente simbolo dell'avvento della scienza e della tecnica, discipline razionali e certe, basate sul calcolo e sulla previsione.

La Tavola B funge da raccordo tra i pannelli A e C ed è dedicata alla relazione micro-macrocosmo e alla rappresentazione dell'armonia universale attraverso vari tipi di immagini e vari temi ad esse correlati: la teoria vitruviana delle proporzioni del corpo umano, espressa per mezzo di disegni di Leonardo e di Dürer; l'applicazione delle teorie astrologiche alla medicina, visualizzata sia nell'assegnazione illustrata delle membra ai segni zodiacali sia nella correlazione schematica tra parti del corpo e segni zodiacali ai fini di interventi terapeutici; l'influenza dei pianeti sull'individuo, che emerge dalla rappresentazione dell'uomo nel cerchio delle potenze cosmiche e dalla suddivisione della mano secondo i pianeti.

Nel saggio *Macrocosmo e microcosmo nelle illustrazioni medievali* Saxl ricostruisce sinteticamente storia, trasmissione ed evoluzione del mito cosmogonico secondo il quale l'uomo (microcosmo) è stato creato a somiglianza dell'universo (macrocosmo). Le tappe fondamentali del processo di formazione della tradizione legata a questa concezione sono puntualizzate da numerosi riferimenti iconografici, alcuni dei quali, ovvero uno per ogni fase storica significativa, sono costitutivi anche della Tavola B di *Mnemosyne*.

L'apparato iconografico del saggio di Saxl comprende infatti alcune illustrazioni che sono esposte anche sul pannello in esame; le immagini che compaiono sia in Tavola B sia nel saggio sono:

- a. *Eracle dominatore del mondo e le sue parti del corpo assegnate ai segni zodiacali*, tratto da un manoscritto greco del XV secolo;
- b. *L'uomo nel cerchio delle potenze cosmiche*, tratto dal *Liber divinorum operum* di Ildegarda di Bingen, prima metà del XII secolo;
- c. *Uomo zodiacale*, tratto da un manoscritto tedesco del XV secolo;
- d. *Le proporzioni del corpo umano* (secondo la concezione di Vitruvio), disegno di Leonardo da Vinci, 1492 circa.

L'origine del mito che descrive la nascita del Primo Uomo a immagine dell'universo è iranica, ma la sua diffusione in Europa è stata enorme e ha caratterizzato sia l'antichità sia il mondo tardoantico. In epoca ellenistica esso è stato tradotto in linguaggio astrologico e ha acquistato un significato completamente nuovo: il corpo umano mortale è pensato come interamente costituito dagli elementi del cielo stellato e l'immagine mitologica del microcosmo da "semplice metafora diviene ora cifra della condizione e del destino umani" (Saxl [1927] 1985, p. 47). Questa dottrina, che a partire da questo momento è insieme mito e teoria astrologica, costituisce la base testuale delle illustrazioni medievali dell'uomo come specchio dell'universo, ma la ricerca condotta da Saxl oltrepassa le prove filologiche di questa derivazione per dotarla anche di una documentazione iconografica. Un chiaro esempio è l'illustrazione di un manoscritto greco del XV secolo [figura a], il cui modello è siriano e il cui prototipo è tardoclassico, come indicano gli attributi della figura racchiusa nel cerchio e circondata dai segni zodiacali:

La clava e la pelle leonina sono infatti gli attributi di Ercole, non a caso venerato come divinità cosmica. [...] Non si dovrebbe scartare a priori la possibilità che già in antico l'immagine del Primo Uomo racchiuso nel cerchio delle stelle fosse stata scelta per rappresentare la condizione umana. In tal caso Ercole, uomo mortale elevato a rango di eroe, avrebbe costituito per così dire il termine intermedio. Un illustratore tardoantico potrebbe aver attribuito al Primo Uomo, sul cui corpo i rapporti tra mondo superiore e mondo inferiore fossero indicati simbolicamente, le sembianze di quell'eroe semiumano che era stato innalzato al cielo (Saxl [1927] 1985, pp. 48-49).

La ripresa medievale di questa dottrina ellenistica basata sull'originario mito cosmogonico orientale si compone di successive e differenti fasi di sviluppo. Durante i secoli XI e XII i concetti pagani di micro e macrocosmo, in quanto ritenuti inconciliabili con la dottrina cristiana, sono o semplicemente riportati e trascritti nei manoscritti oppure rigorosamente

conformati all'ordine spirituale del tempo. Soprattutto nel corso del secolo XII la graduale traduzione e diffusione dei testi arabi incrementa la circolazione delle dottrine pagane sull'origine dell'uomo e autori quali Ildegarda di Bingen, Bernardo Silvestre, Onorio di Autun, Alano di Lilla attingono al patrimonio della tradizione cosmologica araba della tarda antichità, conformandone però le immagini allo spirito della teologia altomedievale.

I manoscritti miniati, in particolare le illustrazioni delle visioni di santa Ildegarda di Bingen, ci mostrano la forma esatta in cui la cosmologia pagana riapparve per la prima volta nel Medioevo. Il manoscritto contenuto nel manoscritto di Lucca del *Liber divinorum operum* di Ildegarda sembra a prima vista un'illustrazione tardoantica [figura b]. [...] L'immagine ha le sue radici nell'ellenismo orientale, ma fu completamente assorbita dal linguaggio figurato cristiano. Ildegarda [...] anziché suggerire un'illustrazione puramente analogica di una figura centrale circondata da sfere esterne, tenta di rappresentare una serie di relazioni specifiche con l'aggiunta di linee radiali: i raggi del Sole sono connessi alla testa della figura, quelli della Luna ai suoi piedi. Si ha così un'applicazione della dottrina astrologica tardoantica, ed è qui che Ildegarda si allontana dal modello della più antica iconografia cristiana.

[...] Ildegarda ignorava completamente il dinamismo che percorre le dottrine tardoantiche; anche per lei [...] le immagini cosmologiche erano semplici simboli rappresentanti gli influssi dell'universo sull'uomo. Fin dalla loro prima scoperta nei manoscritti miniati classici, o meglio nelle copie che ne erano state tratte, quei simboli avevano avuto per lei il carattere statico e inalterabile di mere figure; e come tali ella poteva interpretarle: illustrazioni utili all'insegnamento dei dogmi cristiani e di quell'etica cristiana cui conformava la propria vita. Questa, d'altronde, è la concezione tipica del dodicesimo secolo, almeno fuori dalla Spagna, dove invece l'influenza araba può avere accelerato il processo di sviluppo (Saxl [1927] 1985, pp. 51-52).

Durante i secoli XIV e XV, grazie alle traduzioni arabe ed ebraiche della Spagna e dell'Italia meridionale, si diffondono anche le pratiche cosmologiche tardoantiche e i manuali pagani per intenti pratici, i quali si accostano alle dottrine bibliche e danno vita alla rinascita dell'antica cosmologia sul piano della disciplina astronomica, ma anche come pratica astrologica: le dottrine che prima erano state una semplice riserva di immagini "riprendono adesso il loro significato più antico e plasmano di sé la vita ordinaria quasi come insegnamenti della Chiesa" (Saxl [1927] 1985, p. 56).

A questo periodo risalgono i primi esempi di illustrazioni sia dei principi cosmogonici generali sia di tutti gli aspetti del rapporto tra l'uomo e le stelle, illustrazioni che si avvalgono di un'inedita evidenza naturalistica [*figura c*] e anche di una raffigurazione accurata e fantasiosa, come quella del più grande monumento astrologico esistente, il Salone della Ragione a Padova.

La svolta interpretativa decisiva per la dottrina del microcosmo si verifica nel pensiero rinascimentale: "l'uomo ora non è più vittima passiva di un conflitto tra forze che se lo contendono, ma interviene egli stesso nella lotta" (Saxl [1927] 1985, p. 58). La nuova concezione dei rapporti uomo-universo incrementa lo sviluppo di una forma di pensiero soggettivo: "l'uomo ora non si considera più semplicemente fatto a somiglianza dell'universo e prigioniero dei suoi raggi, ma si contrappone ad esso come persona" (Saxl [1927] 1985, p.59). La *Melencolia I* di Dürer, nella quale secondo Warburg: "il demone Saturno è reso innocuo dall'attività propria riflessiva della creatura irradiata; i figli del pianeta cercano di sottrarsi mediante la propria attività contemplativa alla maledizione dell'astro che li minaccia con il temperamento meno nobile (Warburg [1920] 1996, p. 359)", si impone per Saxl come simbolo dell'avvenuto cambiamento di prospettiva, vale a dire della mente individuale che ricerca la propria immagine nello specchio dell'universo e riconosce il valore della propria personalità, invece che subire il proprio destino e accettare passivamente il ruolo astrologicamente o divinamente assegnatogli. Per chiarire ulteriormente il valore dell'opera di Dürer, Saxl si avvale delle parole stesse di Warburg, tratte da *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*:

"Attraverso un atto di metamorfosi umanizzante, il sinistro demone divoratore dei propri figli, dalla cui lotta nel cosmo con un altro pianeta reggente dipende il destino della creatura soggetta alle sue radiazioni, diviene nell'immagine di Dürer l'incarnazione grafica del pensiero e dell'opera dell'uomo" (Saxl [1927] 1985, p. 59, tratto da Warburg [1920] 1996, p. 357).

Nella parte conclusiva del saggio di Saxl, che imposta un confronto tra i due orientamenti del pensiero moderno europeo, emerge la prospettiva warburghiana della contrapposizione-interazione tra Nord e Sud dell'Europa:

Da una parte l'idea che l'io sia l'oggetto fondamentale del nostro discernimento, dall'altra la più vasta gamma degli oggetti osservabili e misurabili: sono questi i due punti di vista da cui muove ogni discussione cosmologica nel Rinascimento, e che condussero infine a una nuova concezione

dei rapporti tra uomo e universo e con essa al completo distacco dalle speculazioni delle tarda antichità (Saxl [1927] 1985, p. 62).

Mentre nel Nord Europa Dürer cercava la soluzione dell'armonia tra micro e macrocosmo nell'individuo senziente e pensante, in Italia Leonardo si dedicava all'esplorazione della realtà visibile e allo studio empirico della natura, concependo il disegno del microcosmo come studio di proporzioni e frutto di una lunga serie di esperimenti antropometrici e interpretando le leggi della proporzione come l'anello di congiunzione tra necessità cosmica e libertà umana. Secondo Leonardo, infatti, il valore oggettivo e la necessità ineluttabile delle leggi matematiche che operano nel mondo esterno si riflettono nella mente umana, dal momento che esse costituiscono il banco di prova definitivo della sua conoscenza empirica e della sua personale esperienza.

L'origine (*figura a*), l'evoluzione (*figure b e c*) e la definitiva trasformazione (*figura d*) delle antiche dottrine pagane raccontate e illustrate da Saxl si esplicano nella Tavola B di *Mnemosyne* attraverso l'esposizione delle quattro immagini citate accostate una all'altra a formare un quadrato, al quale si aggiunge una sorta di cornice viva che si sviluppa sul lato destro e sul lato inferiore e che approfondisce alcuni temi con ulteriori riferimenti iconografici: l'uomo zodiacale (*figura 1*) e l'uomo pianeta (*figura 5*), la correlazione schematica tra parti del corpo e segni zodiacali (*figure 2 e 6*), la suddivisione della mano secondo i pianeti (*figura 4*), le proporzioni ideali del corpo umano (*figura 3*) [Vedi *Appendice*].

Il gruppo delle tre immagini *d*, *3* e *5*, facenti tutte riferimento allo studio e alla rappresentazione del corpo umano, non solo accosta un disegno di Leonardo a uno di Dürer e suggerisce il confronto descritto da Saxl, ma associa loro un disegno di Agrippa di Nettesheim appartenente alla medesima epoca storica, ma espressione di quell'interpretazione magico-astrologica del rapporto macro-microcosmo che i due artisti contribuirono a superare. La rappresentazione de *L'uomo pianeta* di Agrippa coniuga la concezione vitruviana delle proporzioni umane, ripresa da Leonardo e da Dürer, con l'antica dottrina delle influenze cosmiche e della suddivisione del corpo e delle sue parti secondo i pianeti (*figura 4*); in tal modo essa costituisce un raccordo tra l'antica concezione pagana acquisita e sviluppata nel Medioevo e il suo superamento realizzato nel Rinascimento. Questo piccolo gruppo di immagini illustra pertanto in versione sintetica e relativa a un unico periodo storico il tema complessivo dell'intera tavola: la "riduzione dell'armonia alla geometria astratta

anziché a quella influenzata cosmicamente” (titolazione riportata in Warburg [1929] 2002, p. 10 e assegnata alla tavola in base agli appunti redatti da Gertrud Bing).

All'interno della Tavola B troviamo dunque un sottogruppo di immagini volto ad approfondire la tematica principale, visualizzandone differenti sfumature e suggerendo diverse sue implicazioni. Questa pratica è comune a numerose tavole dell'Atlante e caratteristica dell'impostazione metodologica generale data da Warburg alla sua opera, la quale non si avvale solo di 'rimandi interni', ma anche di 'rimandi esterni', che rendono possibile raggruppare tavole differenti in un'unica area tematica. Questo aspetto può essere evidenziato dal fatto che alcune illustrazioni appartenenti all'apparato iconografico del saggio di Saxl si trovano posizionate su diverse tavole di *Mnemosyne* a sostenere il valore introduttivo della Tavola B e a suggerire lo snodarsi all'interno del *Bilderatlas* e attraverso un gruppo plurimo di pannelli di un unico, ma complesso, percorso tematico.

Il tentativo di questo contributo e dell'analisi esemplificativa della Tavola B di *Mnemosyne*, è stato quello di fornire alcuni elementi per impostare un criterio interpretativo dell'Atlante che, al fine di ricostruirne i percorsi visivi, si avvalga dei saggi di Saxl, intendendoli come approfondimenti delle tematiche warburghiane e come naturale completamento dei problemi affrontati dallo studioso. Fritz Saxl è infatti uno degli eredi più prossimi alla lezione dello storico amburghese e ci sembra che lo studio delle sue opere in relazione a quelle di Warburg possa favorire il 'ritorno alla fonte' auspicato da Gertrud Bing, colmando in alcuni casi significativi le lacune lasciate sia dalla mancata pubblicazione degli scritti warburghiani sia dalla loro problematica incompletezza e strutturale asistematicità.

Se concepissimo l'*Atlante della Memoria* non solo come l'opera conclusiva e riassuntiva di Warburg e del suo pensiero, ma come la manifestazione più significativa della sua metodologia e come il poliedrico mezzo espressivo e divulgativo dell'intero ampio progetto culturale sotteso all'elaborazione di *Mnemosyne*, potremmo annoverare tra i suoi sostenitori ed esponenti più fedeli e autorevoli Saxl, il quale ha indubbiamente contribuito al fissarsi concettuale e al codificarsi visivo del *Bilderatlas*.

APPENDICE. ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI DELLE TRE TAVOLE INTRODUTTIVE DI MNEMOSYNE

Tavola A

Raffigurazione del cielo con costellazioni zoomorfe e antropomorfe, incisione su rame dipinta, da Rammet Th. Backer, *Korte verklaringe over 't helmels-pleyn, zijnde daer acter by gevoeght de tafels der vaste sterre*, Enkhuizen 1684.

La carta delle trasmigrazioni dello scambio culturale fra Nord e Sud, Est e Ovest, carta elaborata su indicazione di Warburg, Londra, The Warburg Institute.

Albero genealogico delle famiglie Medici-Tornabuoni, disegno di Aby Warburg, Londra, The Warburg Institute.

Tavola B

L'uomo nel cerchio delle potenze cosmiche. Raffigurazione di una visione di santa Ildegarda di Bingen (XII sec.) [didascalia della KBW], da un manoscritto del *Liber divinorum operum* di Hildegard von Bingen, inizio XIII secolo, Lucca, Biblioteca Governativa, ms. 1942, c. 9r [Figura b].

Eracle dominatore del mondo e le sue parti del corpo assegnate ai segni zodiacali [didascalia della KBW], da un manoscritto, XV secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. gr. 2419, c. 1r [Figura a].

Jean e Paul Limbourg, *L'uomo zodiacale*, miniatura da *Très Riches Heures du Duc de Berry*, dopo il 1417, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, c. 14v [Figura 1].

Correlazione schematica tra parti del corpo e segni zodiacali ai fini di interventi terapeutici (tra cui i salassi), da *Hamburger Historienkalender*, 1724 [Figura 2].

Suddivisione del corpo secondo i segni zodiacali per eseguire salassi (manoscritto tedesco del XV sec.) [didascalia della KBW], illustrazione da un manoscritto dell'*Uomo zodiacale*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 19414, c. 188v [Figura c].

I salassi nei momenti giusti e sbagliati e le rispettive conseguenze (calendario, Basilea 1499) [didascalia della KBW], illustrazione da *Correlazione schematica tra parti del corpo e i segni zodiacali a fini terapeutici* (salassi), Lienhart Ysenhut, xilografia, Basilea 1499, Basilea, Universitätsbibliothek [Figura 6].

Leonardo da Vinci, *Le proporzioni del corpo umano* (secondo la concezione di Vitruvio), disegno a penna, 1485-1490 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia [Figura d].

Le proporzioni ideali del corpo umano secondo Dürer [didascalia della KBW], Hans von Kulmbach, *Studio delle proporzioni di un uomo*, disegno, 1513, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett [Figura 3].

L'uomo pianeta secondo Agrippa di Nettesheim (1510) [didascalia della KBW], xilografia da Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, 1533, libro II, cap. XXVII [Figura 5]

Suddivisione della mano secondo i pianeti, da Agrippa di Nettesheim (1510) [didascalia della KBW], xilografia da Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, 1533, libro II, cap. XXVII [Figura 4].

Tavola C

Identificazione delle orbite planetarie con i corpi regolari dal Mysterium cosmographicum (1621) [didascalia della KBW], da Johannes Keplerus, *Mysterium cosmographicum*, Tübingen 1621.

L'orbita di Marte secondo le osservazioni di Keplero [didascalia della KBW], schema secondo un passo dall'*Astronomia Nova* di Johannes Keplerus.

Le orbite planetarie secondo la concezione moderna, illustrazione da Brockhaus, *Konversations-Lexikon*, 14a edizione, vol. 15, Mannheim 1895.

I figli del pianeta Marte. A sinistra Perseo, rappresentato a metà costellazione, a metà guerriero europeo (da un manoscritto tedesco del secolo XV) [didascalia della KBW], dal *Kalendarisches Hausbuch* del Maestro Joseph, 1475 circa, Tübingen, Universitätsbibliothek, cod. M. d. 2, c. 269r.

Il conte Zeppelin sorvolando la costa giapponese si imbatte in un aereo della guardia costiera (disegnato da Hugo Huber in base a notizie giornalistiche).

listiche), "Münchner Illustrierte Presse" 35, 1929, p. 1139.

Il conte Zeppelin [titolo dell'immagine], "Hamburger Fremdenblatt" 245, edizione serale, 4.IX.1929, p. 17.

Fotografie telegrafate [titolo dell'immagine], "Hamburger Illustrierte", anno XI, n. 36, 7.IX.1929.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bing [1966] 1996

Gertrud Bing, *Introduzione*, in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, [1966] tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. VII-XXXI.

Ginzburg [1966] 1986

Carlo Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, [1966] in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 29-106.

Gombrich [1970, 1983] 2003

Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, [1970] tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milano [1983] 2003.

Gombrich [1984] 1985

Ernst H. Gombrich, *L'ambivalenza della tradizione classica. La psicologia culturale di Aby Warburg. 1866-1929*, [1984] in *Custodi della memoria. Tributi a interpreti della tradizione*, tr. it. di A. Serafini, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 127-149.

Mann 2002

Nicholas Mann, *Mnemosyne: "Dalla parola all'immagine". Prefazione all'edizione italiana*, in Aby Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002, pp. VII-XI.

Mazzucco 2002

Katia Mazzucco, *Genesi di un'opera "non finibile"*, in Kurt W. Forster e Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 55-84.

Saxl [1927] 1985

Fritz Saxl, *Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures*, conferenza tenuta in tedesco alla Religionwissenschaftliche Gesellschaft di Amburgo, inverno 1927-1928, pubblicata

in inglese in *Lectures*, a cura di G. Bing, The Warburg Institute, London 1957, pp. 58-72; tr. it. di S. Cirri Colli, *Macrocosmo e Microcosmo nelle illustrazioni medievali*, in *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura di S. Settis, Boringhieri, Torino 1985, pp. 47-62.

Saxl [1929] 1985

Fritz Saxl, *The Belief in Stars in the Twelfth Century*, conferenza tenuta in tedesco alla Bibliothek Warburg di Amburgo, inverno 1929-1930, pubblicata in inglese in *Lectures*, a cura di G. Bing, The Warburg Institute, London 1957, pp. 85-95; tr. it. di S. Cirri Colli, *La fede negli astri nel dodicesimo secolo*, in *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura di S. Settis, Boringhieri, Torino 1985, pp. 175-185.

Saxl [1930] 2002

Fritz Saxl, *Lettera di Fritz Saxl alla casa editrice B.G. Teubner, Lipsia (1930 ca.)*, in Aby Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002, pp. 137-139.

Saxl [1938] 1990

Fritz Saxl, *The Capitol during the Renaissance: a Symbol of the Imperial Idea*, conferenza tenuta all'Institute of Education di Londra, gennaio 1938, pubblicata in inglese in *Lectures*, a cura di G. Bing, The Warburg Institute, London 1957, pp. 200-214; tr. it. di G. Veneziani, *Il Campidoglio durante il Rinascimento: un simbolo dell'idea imperiale*, in *La storia delle immagini*, Laterza, Roma-Bari [1965] 1990, pp. 186-212.

Saxl [1947] 1990

Fritz Saxl, *Continuity and Variation in the Meaning of Images*, conferenza tenuta all'Università di Reading, ottobre 1947, pubblicata in inglese in *Lectures*, a cura di G. Bing, The Warburg Institute, London 1957, pp. 1-12; tr. it. di G. Veneziani, *Continuità e variazione nel significato delle immagini*, in *La storia delle immagini*, Laterza, Roma-Bari [1965] 1990, pp. 3-30.

Warburg [1920] 1996

Aby Warburg, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, in *La nascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, [1966] tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 309-390.

Warburg [1929] 2002

Aby Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002.

Warnke [2000] 2002

Martin Warnke, *Introduzione*, tr. it. di B. Müller e M. Ghelardi, in Aby Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002, pp. XV-XVIII.

ENGLISH ABSTRACT - FRITZ SAXL 'INTERPRETER' OF MNEMOSYNE

Thematic and methodological convergences between Warburg's Bilderatlas and the essays of his closest collaborator

The inherent problems of interpreting Aby Warburg's Atlas of Memory appear to be not only finding methodological criteria, but also reliable critical references to make up for the state of incompleteness of his work and, apart from his unsystematic notes and isolated reflections, the lack of exegetical and didactical apparatus by his own hand. This essay exposes a few facts that justify attributing a role of critical and descriptive apparatus to some of the works of Warburg's closest collaborator: Fritz Saxl.

Saxl is the acknowledged inventor of what can be defined as the principal structure of the Atlas - the wooden frame covered in black fabric - and the champion of the techniques employed to display the montages as a system for organising and presenting photographs. He also seems to deserve a privileged role as 'interpreter of Mnemosyne'. There are many other factors that would support this definition: chief among them the many roles he carried out at Warburg's side - as a student during the early years of their friendship, and as his interpreter during the years of his sickness, as his assistant and successor, collaborator and advisor, and as secretary and promoter of his works and library. Various writings of Saxl's between 1920 and 1930 explicitly declare their aim to present and explain Warburg's work and the value of his research, the innovative method he introduced and the significance as well as the importance of the function of the library he founded.

Furthermore, the iconological itineraries that weave through the Mnemosyne plates, find in several significant instances of Saxl's studies appropriate documentation and reformulation, especially with regard to the following great themes: astrology and the transmission of astrological symbols; the classical tradition and the propagation of its models and symbols in western learning, particularly during the Renaissance; and the work of Rembrandt and his relationship with the classics.

An analysis of Plate B of Mnemosyne provides several examples of instances that justify establishing interpretative criteria for the Atlas using Saxl's essays as vehicles for close examinations of Warburg's themes.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Chiara Vasta
Venezia • giugno 2018

www.engramma.org

49

giugno **2006**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 49

DIRETTORE
monica centanni

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

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

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 49 | giugno 2006

©2018 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Brunet | Centanni | Daniotti | Rubino

Luminar 5

SOMMARIO

1|Luminar 5. Internet e Umanesimo. Le riviste on-line: esperienze e prospettive

3|Le riviste on-line: esperienze e prospettive

5|Atti di Luminar 5

A CURA DI ANTONELLA SBRILLI

CHIARA RABITTI | FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA, VENEZIA

ANTONELLA SBRILLI | UNIVERSITÀ “LA SAPIENZA”, ROMA

ELISA MANACORDA | DIRETTORE DI “GALILEO. GIORNALE DI SCIENZA E PROBLEMI GLOBALI”

ISABELLE LAMY | UNIVERSITÉ D’ANGERS

SIMONETTA LUX | UNIVERSITÀ “LA SAPIENZA”, ROMA

MADDALENA PARISE, TANIA VLADOVA | ECOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES, PARIS

GIOVANNI SIGHELE | AMMINISTRATORE UNICO “EXIBART” WWW.EXIBART.COM

TERESA NOCITA | UNIVERSITÀ “LA SAPIENZA”, ROMA

MONICA CENTANNI | UNIVERSITÀ IUAV, VENEZIA

VALERIO ELETTI | UNIVERSITÀ “LA SAPIENZA”, ROMA

ANDREA ZORZI | UNIVERSITÀ DI FIRENZE

ALESSANDRO DEL NINNO

A CURA DELLA REDAZIONE DI ENGRAMMA

35|“Tramandare-tradire”: storiografia e senso dell’antico nel *Fellini Satyricon*
ESTER BRUNET

51|Gassman, Pasolini e i filologi
MONICA CENTANNI E MARGHERITA RUBINO

55|Andirivieni sul *limes* tra Oriente e Occidente: il viaggio di Gentile Bellini da
Venezia a Istanbul
CLAUDIA DANIOTTI

Luminar 5. Internet e Umanesimo. Le riviste on-line: esperienze e prospettive

Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2-3 Febbraio 2006

Programma del convegno

GIOVEDÌ 2 FEBBRAIO, ORE 15.00

Introduce

Chiara Rabitti Direttore Fondazione Querini Stampalia

Le risorse on-line della Biblioteca Querini

Coordina gli interventi

Antonella Sbrilli (Università "La Sapienza", Roma)

Presentazione del convegno

RELAZIONI

Gianfranco Crupi (Università "La Sapienza", Roma)

Identità dei periodici elettronici

Elisa Manacorda (Direttore di "Galileo. Giornale di scienza e problemi globali")

Scienza on-line: dieci anni nella rete

Isabelle Lamy (Université d'Angers)

**Lumi
nar⁵**
FIRENET
UMANESIMO

le riviste on-line esperienze e prospettive

fondazione querini stampalia
castello 2012 venezia
giornale di galileo anno 15

INTRODUCE
chiara rabitti

COORDINA GLI INTERVENTI
antonella sbrilli

INTERVENGONO
gianfranco crupi
elisa manacorda
isabelle lamy
francesca
meddalena pariso
tania vladova

muro marco giacomelli
torres rodrigo
dieci anni di web
monica cantami
il traduttore digitale
seminario di discussione
coordina il seminario
intervengono

Musea: entre revue électronique et musée virtuel. Un nouveau mode de publication pour les sciences humaines

Simonetta Lux (Università "La Sapienza", Roma)
La rete dell'arte contemporanea. L'esperienza luxflux.org

Maddalena Parise, Tania Vladova (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris)
Riviste on-line, ricerca e politica delle immagini: il caso di "Images revues"

Marco Enrico Giacomelli (Assistant editor di Exibart)
Multimedialità e multimodalità. L'esperienza di Exibart

Teresa Nocita (Università "La Sapienza", Roma)
Dieci anni di web. Spolia: dal portale alla rivista elettronica www.spolia.it

Monica Centanni (Università Iuav, Venezia)
Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale, nn. 1-45 (2000-2005)

VENERDÌ 3 FEBBRAIO, ORE 10

TAVOLA ROTONDA | SEMINARIO DI DISCUSSIONE

Valerio Eletti (Università "La Sapienza", Roma)
Coordinamento della tavola rotonda "Prospettive per le riviste elettroniche: dal sequenziale all'ipermediale"

Interventi di: *Monica Centanni, Gianfranco Crupi, Marco Enrico Giacomelli, Isabelle Lamy, Simonetta Lux, Elisa Manacorda, Teresa Nocita, Maddalena Parise, Chiara Rabitti, Antonella Sbrilli, Tania Vladova e Andrea Zorzi (Università di Firenze), direttore di Rete Medievali <www.retimedievali.it>*

PARTNERS DELL'INIZIATIVA

Fondazione Querini Stampalia
Università IUAV di Venezia
Università "La Sapienza" di Roma
Economia della Cultura
Bollettino telematico di filosofia politica
VeneziaGiovane
AMPreview, Art & Psychology Magazine
Biennale des Jeunes Créateurs d'Europe et de la Méditerranée (BJCEM)
Gocard
Giornale di confine
Storia della città

Le riviste on-line: esperienze e prospettive

Convegno Luminar 5. Internet e Umanesimo. Le riviste on-line: esperienze e Prospettive | Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 2-3 febbraio 2006

Sommario

CONTRIBUTI

Chiara Rabitti (Fondazione Querini Stampalia, Venezia), Le risorse on-line della Biblioteca Querini

Antonella Sbrilli (Università "La Sapienza", Roma), Presentazione del convegno

Elisa Manacorda (Direttore di "Galileo. Giornale di scienza e problemi globali"), Scienza on-line: dieci anni nella rete

Isabelle Lamy (Université d'Angers), Musea: entre revue électronique et musée virtuel. Un nouveau mode de publication pour les sciences humaines

Simonetta Lux (Università "La Sapienza", Roma), La rete dell'arte contemporanea. L'esperienza luxflux.org

Maddalena Parise, Tania Vladova (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris), Riviste on-line, ricerca e politica delle immagini: il caso di "Images re-vues"

Giovanni Sighele (Amministratore unico "Exibart"), L'esperienza di "Exibart" www.exibart.com

Teresa Nocita (Università "La Sapienza", Roma), Dieci anni di web. Spolia: dal portale alla rivista elettronica www.spolia.it

Monica Centanni (Università Iuav, Venezia), Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale, nn. 1-45 (2000-2005)

TAVOLA ROTONDA: "PROSPETTIVE PER LE RIVISTE ELETTRONICHE: DAL SEQUENZIALE ALL'IPERMEDIALE"

Valerio Eletti (Università "La Sapienza", Roma), Coordinamento della tavola rotonda

Andrea Zorzi (Università di Firenze), Presentazione di Rete Medievali www.retimedievali.it

WEB COPYRIGHT

Alessandro Del Ninno, Il regime giuridico delle pubblicazioni on-line

APPUNTI DA LUMINAR 5

Appunti e note dalle giornate di Luminar 5 (a cura della Redazione di Engramma)

Atti di Luminar 5

a cura di Antonella Sbrilli

Le risorse on-line della Biblioteca Querini

Chiara Rabitti | Fondazione Querini Stampalia, Venezia

La direttrice della Fondazione Querini Stampalia, Chiara Rabitti, introduce le giornate di studio focalizzando le potenzialità e le criticità delle riviste on-line. Sottolinea l'impegno del mondo bibliotecario nei confronti della definizione, della selezione e della classificazione di queste nuove entità, le riviste on-line, per le quali i concetti di periodicità, di serialità, di continuità sono in corso di discussione. La ricerca di modalità efficaci e affidabili di conservazione dei periodici digitali sia a livello nazionale che territoriale è al centro di un serrato dibattito ormai da alcuni anni. Relativamente allo stato degli studi su questo tema, Chiara Rabitti mette a disposizione una serie di risorse a stampa ed elettroniche.

RISORSE A STAMPA ED ELETTRONICHE

MONOGRAFIE E SAGGI (con collocazione del testo nella Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia)

L. Carrada, *Scrivere per Internet*, Lupetti, Milano 2000

CONS.004.67 CAR

Consorzi di biblioteche e gestione delle risorse elettroniche, [sessione a cura di] T. Giordano, in "Oltre confini e discontinuità. Atti del LXVI Congresso nazionale dell'Associazione italiana biblioteche, Torino 11-13 maggio 2000", Associazione italiana biblioteche, Roma 2002, pp. 96-115
7 Y 2

B. Cunegatti, *Aspetti legali dell'opera multimediale*, Guerini e Associati, Milano 2000
CONS.346.0482 CUN

S. Gambari, M. Guerrini, *Definire e catalogare le risorse elettroniche. Un'introduzione a ISBD (ER), AACR2 e metadati*, saggio introduttivo di P.G. Weston, Editrice Bibliografica, Milano 2002
CONS.025.344 GAM

M. Grasso, *Scrivere per il Web. Annotazioni, considerazioni e suggestioni per quanti intendono conoscere la scrittura on line*, Franco Angeli, Milano 2000
CONS.808.066005 GRA

ICCU, *La catalogazione delle risorse elettroniche in SBN*, ICCU, Roma 1999
UFF.BIB.106

G. Lughì, *Parole on line. Dall'ipertesto all'editoria multimediale*, pref. di M. Ricciardi,

Guerini e Associati, Milano 2001

CONS. 070.579 LUG

J. Price, L. Price, *Hot text. Scrivere nell'era digitale*, McGraw-Hill, Milano (etc.) 2002

CONS. 808.066005 PRI

R. Ridi, *Internet in biblioteca*, Editrice Bibliografica, Milano 1996

CONS. 004.65 RID

Le risorse elettroniche. Definizione, selezione e catalogazione. Atti del convegno internazionale, Roma 26-28 novembre 2001, a cura di M. Guerrini, con la collaborazione di S. Gambari e L. Sardo, Editrice Bibliografica, Milano 2002

CONS. 025.344 RIS

A. Salarelli, A.M. Tammaro, *La biblioteca digitale*, Editrice Bibliografica, Milano 2000

CONS. 025.04 SAL

G. Visconti, *Giornalista online. Dal web writer al web editor*, Franco Angeli, Milano 2002

CONS. 070.40285 VIS

ARTICOLI

"Biblioteche oggi", collocazione: PER.C. 956

F. Bevilacqua, *Usabilità e uso dei periodici elettronici*, "Biblioteche oggi" V, 21 (2003) n. 3, pp. 5-12

E. Boretti, *I periodici dal possesso all'accesso?*, "Biblioteche oggi" V, 15 (1997) n. 10, pp. 63-64

A. Colombo, *Biblioteca digitale e gestione dei seriali*, "Biblioteche oggi" V, 18 (2000) n. 1, pp. 4-9

A. De Robbio, *I periodici elettronici in Internet*, "Biblioteche oggi" V, 16 (1998) n. 7, pp. 40-56

T. Giordano, *Consorzi per la condivisione di risorse informative elettroniche*, "Biblioteche oggi" V, 19 (2001) n. 7, pp. 16-26

L. Lubiana, *La fisica sceglie l'e-journal*, "Biblioteche oggi" V, 15 (1997) n. 1, pp. 38-45

L. Marquardt, *Comportamenti e opinioni degli utenti dei periodici elettronici nella transizione da cartaceo*, "Biblioteche oggi" V, 22 (2004) n. 1, pp. 47-61

E. Martellini, *Il serials librarian nell'era digitale*, "Biblioteche oggi" V, 17 (1999) n. 2, pp. 10-16

E. Pelizzari, *Crisi dei periodici e modelli emergenti della comunicazione scientifica*, "Biblioteche oggi" V, 20 (2002) n. 10, pp. 46-56

M.C. Perri, *Il progetto EPRESS*, "Biblioteche oggi" V, 23 (2005) n. 6, pp. 26-29

G. Pili, *Biblioteca digitale e informazione professionale*, "Biblioteche oggi" V, 16 (1998) n. 1, pp. 10-16

A.M. Tammaro, *La cooperazione non è più un mito*, "Biblioteche oggi" V, 17 (1999) n. 2, pp. 80-86

A.M. Tammaro, *Modelli economici per i periodici elettronici*, "Biblioteche oggi" V, 16 (1998) n. 5, pp. 58-63

A.M. Tammaro, *Periodici elettronici: dai preprint ai portali*, "Biblioteche oggi" V, 20 (2002) n. 10, pp. 50-53

A.M. Tammaro, *Qualità della comunicazione scientifica: gli inganni dell'Impact Factor e l'alternativa della biblioteca digitale*, "Biblioteche oggi" V, 19 (2001) n. 7, pp. 104-107 e V, 19 (2001) n. 8, pp. 74-78

M. Vedaldi, *Periodici elettronici: come collaborare tra sistemi bibliotecari?*, "Biblioteche oggi" V, 20 (2002) n. 9, pp. 28-31

“BIBLIOTIME”

Atti del convegno I periodici elettronici in biblioteca, Bologna 28 febbraio 2000, 1a parte, “Bibliotime” a. 3 (2000) n. 1

Atti del convegno I periodici elettronici in biblioteca, Bologna 28 febbraio 2000, 2a parte, “Bibliotime” a. 3 (2000) n. 2

R. Badoer, A. De Robbio, *On the road of e-journals: paesaggi in movimento nell'evoluzione dei periodici elettronici*, “Bibliotime” a. 2 (1999) n. 3

A. De Robbio, *I periodici elettronici nel ciberspazio*, “Bibliotime” a. 4 (2001) n. 3

“BOLLETTINO AIB”, COLLOCAZIONE: PER. C. 40

M.S. Malinconico, *Biblioteche digitali: prospettive e sviluppo*, “Bollettino AIB” v. 38 (1998) n. 3, pp. 275-299

E. Martellini, *I periodici elettronici in biblioteca*, “Bollettino AIB” v. 38 (1998) n. 3, pp. 325-332

W. Reinhardt, *I consorzi di biblioteche nella repubblica federale tedesca: l'acquisizione di periodici elettronici e banche dati all'inizio del nuovo millennio*, “Bollettino AIB” v. 40 (2000) n. 4, pp. 459-469

J.-P. Schmitt, *Cooperin: nascita e sviluppo di un consorzio universitario in Francia*, “Bollettino AIB” v. 41 (2001) n. 4, pp. 294-295

“LIBRARY TRENDS”, COLLOCAZIONE: PER.C.1833

J.H. Barnes, *One giant leap, one small step. Continuing the migration to electronic journals*, “Library Trends” v. 45 (1996/1997) n. 3, pp. 404-415

A.P. Bishop, *Scholarly journals on the net: a reader's assessment*, “Library Trends” v. 43 (1994/1995) n. 4, pp. 545-570

M.E. Stoller, *Electronic journals in the humanities. A survey and critique*, “Library Trends” a. 40 (1991/1992) n. 4

“ESB Forum”

R. Giangrande, *Electronic journals: a literary review 1995-1999*, “ESB Forum”, dicembre 2002

E. Martellini, *Ritorno al futuro: I periodici elettronici dal web al catalogo della Scuola normale superiore*, “ESB Forum”, novembre 1999

G. Mazzitelli, *Informazione elettronica in biblioteca*, “ESB Forum”, giugno 1999

REPERTORI DI RIVISTE ON-LINE

ACNP Catalogo italiano dei periodici

ARL Directory of Electronic Journals

CILEA Virtual Library

DOA Directory of Open Access Journals

Newz.Info Newspapers & Newspapers on-line

OCLC Journal titles available in Electronic Collections Online

Presentazione di Luminar 5



Antonella Sbrilli | Università “La Sapienza”, Roma

Antonella Sbrilli coordina la prima giornata di interventi. Ringrazia la Fondazione Querini Stampalia e il Prof. Paolo Morachiello, direttore del Dipartimento di Storia dell’Architettura dello Iuav, che hanno contribuito alla realizzazione del convegno. Porta i saluti e le scuse di Gianfranco Crupi, docente di Informatica Umanistica all’Università “La Sapienza” di Roma, per non essere presente al convegno per motivi di forza maggiore. Dopo aver proposto un accostamento fra l’attuale situazione editoriale e quella dei primi anni del Settecento, quando la diffusione di giornali come lo *Spectator* ha introdotto nuove tipologie pubblicitiche, presenta sinteticamente alcuni dei punti salienti dell’incontro, notando come molti degli interventi in programma si riferiscono a esperimenti di editoria on-line partiti una decina di di anni fa. Dal 1996 a oggi, l’esperienza maturata porta a interrogarsi sui seguenti punti: l’identità bibliografica delle riviste on-line; il problema del copyright; la verifica dell’affidabilità dei contenuti; l’allargamento dell’area degli autori; la modificabilità del progresso; il nodo della conservazione e della futura fruibilità dei formati.

Scienza on-line: dieci anni nella rete



Elisa Manacorda | Direttore di “Galileo. Giornale di scienza e problemi globali”

“Galileo. Giornale di scienza e problemi globali” è la prima rivista italiana nata su Internet per raccontare e aiutare a comprendere i temi della ricerca scientifica e tecnologica e i problemi politico-sociali globali come la tutela dell’ambiente, i diritti umani e la pace. Il giornale è stato fondato a Roma nel gennaio del 1996 da un gruppo di scienziati e di giornalisti scientifici, e ha subito nel corso di un decennio notevoli trasformazioni, che lo hanno portato a modificarsi da ‘struttura’ suddivisa in aree specifiche e con una cadenza fissa, a un ‘contenitore’ in cui le informazioni hanno forma più fluida, quotidianamente aggiornata. Il Comitato Scientifico della rivista, di cui fanno parte alcuni tra i più importanti scienziati italiani, europei e statunitensi, garantisce l’attendibilità delle notizie pubblicate, mentre il Comitato Editoriale, composto dalle firme più prestigiose del giornalismo scientifico italiano, garantisce la corretta informazione del giornale.

Musea: entre revue électronique et musée virtuel. Un nouveau mode de publication pour les sciences humaines



Isabelle Lamy | Université d’Angers

“Musea” est un site internet édité par l’Université d’Angers (France). Il publie sous la forme d’“expositions virtuelles” des recherches en sciences humaines sur le genre (féminin/masculin).

L’ORIGINE DU PROJET

Au départ, “Musea” ne devait pas être un musée virtuel mais un musée “en dur”. En 2001, une association de chercheurs et de chercheuses, *La Cité des femmes*, souhaitait en effet créer un véritable musée sur l’histoire des femmes et du genre. L’objectif était de transmettre au grand public les résultats de recherches sur l’histoire des femmes et du genre à travers des collections et des expositions spécialisées. Alors que ce type d’institution existait depuis une vingtaine d’années dans de nombreux pays (Eta-

ts-Unis, Danemark, Allemagne, Vietnam, etc.), un tel musée aurait été le premier en France.

Malheureusement, la recherche de partenaires financiers s'avéra infructueuse. C'est à ce moment qu'émergea l'idée d'un musée virtuel, projet dont la réalisation et l'édition furent proposées à l'Université d'Angers en 2003, à l'initiative de Christine Bard, membre de l'association *La Cité des femmes* et maîtresse de conférences en histoire contemporaine dans cette université. L'intérêt était de renforcer le pôle de recherche sur l'histoire des femmes et du genre qui existait déjà à Angers: le département d'histoire et le centre de recherche en histoire (HIRES) de l'université étaient tournés vers cette discipline depuis quelques années et la bibliothèque universitaire hébergeait un Centre des Archives du Féminisme (CAF) depuis 2001.

Par ailleurs, l'Université d'Angers était particulièrement attentive à la médiation des recherches scientifiques au moyen des technologies de l'information et de la communication: elle était associée à l'Université Virtuelle en Pays de la Loire (UVPL) pour le développement de la formation ouverte et à distance et disposait d'un Service des Technologies de l'Information et de la Communication (STIC). Grâce au soutien financier de l'UVPL, la réalisation du site a donc été confiée au STIC, et en particulier à une équipe comprenant une chef de projet, trois informaticiens et une graphiste. À partir de ce moment, "Musea" devait devenir non seulement un outil de valorisation des recherches en sciences humaines sur le genre mais également une ressource pédagogique multimédia pour les enseignants et les étudiants.

La réalisation de "Musea" s'est échelonnée de juillet 2003 à décembre 2004: la structure informatique du site a donné lieu à la création d'un logiciel d'édition web, WEBLINE, spécialisé dans la mise en ligne de médias et comprenant notamment la gestion des droits d'auteurs et des droits de reproduction des documents intégrés. Dès mai 2004, "Musea" a été mis en ligne avec trois premières expositions. Aujourd'hui, le site comporte onze expositions virtuelles, deux galeries d'art contemporain, deux dossiers pédagogiques et un jeu éducatif.

POURQUOI UN MUSÉE VIRTUEL?

La dimension pédagogique de "Musea" imposait dès le départ le développement d'un site qui ne soit pas seulement un outil pour publier des

articles en ligne. L'idée de transmettre ces recherches devait être au cœur de la conception de "Musea". L'objectif était en effet d'établir un pont entre recherche et enseignement pour permettre aux enseignants et aux élèves (de l'école primaire au lycée) de consulter facilement des études universitaires. Au final, il s'agissait de renouveler l'histoire enseignée en donnant les clés qui permettent d'enseigner une histoire "mixte", c'est-à-dire une histoire où la place des femmes soit réenvisagée et la construction des identités masculines et féminines prise en compte.

D'un point de vue pragmatique, cet effort de médiation s'est traduit par la mise en ligne d'une collection virtuelle de documents historiques (images, documents audio, vidéos), commentés et mis en valeur à travers des expositions virtuelles qui permettent une appréhension totale de ces documents.

La conception de "Musea" et ce travail sur la notion de médiation se sont appuyés sur l'analyse des musées virtuels existants. Dans le domaine de l'histoire des femmes et du genre, un certain nombre de musées américains disposent de sites internet. Mais ces sites sont davantage des vitrines électroniques de leurs activités que de réels musées virtuels. Il a donc fallu se tourner vers des musées virtuels traitant d'autres sujets.

Parmi les modèles que nous avons retenus, citons en premier lieu le Musée Virtuel du Canada. Plus qu'un portail, il est une véritable passerelle pour tous les musées canadiens qui souhaitent fédérer leurs expositions virtuelles sur un seul site. La structure du MVC est très intéressante: elle propose une rubrique comportant les expositions virtuelles (avec une grande diversité de modèles de présentation pour chaque exposition), une rubrique composée de galeries d'images (qui fonctionne comme une base de données), des rubriques pour les enseignants et les enfants, et la fonctionnalité "mon musée personnel".

En France, la structure des expositions virtuelles de la Bibliothèque Nationale a particulièrement retenu notre attention. Chaque exposition est complétée par un dossier pédagogique aux contenus exhaustifs. Le site L'Histoire par l'image est également un modèle précieux. On y retrouve la possibilité de se créer son espace personnel avec sa propre collection d'images et de commentaires. De plus, le site se compose d'analyses d'images divisées en trois temps dans une perspective pédagogique: la description du contexte, l'analyse et l'interprétation. Enfin, l'interactivité du site est enrichie par la création d'animations visuelles (en flash) à par-

tir des images commentées.

POURQUOI UNE REVUE ÉLECTRONIQUE?

La dimension scientifique de “Musea” était également essentielle dès l’origine du projet. Il s’agissait de créer un outil de publication original pour les chercheurs et les chercheuses sur le genre dont les études s’appuient sur l’analyse de l’image, du texte ou de la vidéo. Le site devait donc répondre aux exigences d’une revue électronique en s’adressant à un public d’experts et en garantissant une valeur scientifique à la publication en ligne.

Les revues électroniques qui intègrent des reproductions d’œuvres, de documents d’archives ou des vidéos ne sont pas encore très nombreuses. En 2003, moment où la réalisation de “Musea” a commencé, Images Re-vues n’existait pas encore. En revanche, on peut mentionner deux sites internet édités par l’Université Paris 1. Le premier, MUCRI (Musée critique de la Sorbonne) est une véritable revue électronique qui met en ligne des articles d’analyse d’œuvres d’art. Les œuvres sont reproduites sur le site, en marge des articles. Le second, ImagesAnalyses propose un mode de publication plus élaboré que le précédent. Chaque article constitue là encore une analyse d’image mais il est complété par une description de la méthode utilisée pour analyser l’image, des fiches “en savoir plus” développant certains points de l’analyse, des animations en flash à partir des images analysées, et parfois une version “enfants” de l’analyse.

“MUSEA”: PERMETTRE UNE APPRÉHENSION TOTALE DES THÈMES ABORDÉS

“Musea” s’est nourri de l’ensemble de ces modèles pour proposer un site dont l’objectif principal était de permettre une appréhension totale des thèmes abordés dans les publications mises en ligne.

Le site est ainsi construit autour des expositions virtuelles (rubrique “Expositions”). Quasiment tous les contenus gravitent en effet autour des thèmes abordés dans ces expositions. Par exemple, chaque dossier pédagogique ou jeu éducatif de la rubrique “Education” est en relation avec une exposition en particulier. De même, les recueils de textes ou les galeries d’art contemporain de la rubrique “Médiathèque” sont créés sur le thème d’une exposition.

Toutes les expositions fonctionnent selon le même principe. Elles se composent d’une succession de notices auxquelles on peut accéder de manière

linéaire ou non. Chaque notice comporte un document et un texte court de commentaire. Le document de la notice principale peut être agrandi (s'il s'agit d'une image) et est accompagné d'une légende exhaustive. Les notices constituent en quelques sortes le premier niveau de lecture d'une exposition.

Le texte de commentaire peut comporter des liens vers des notes qui apparaissent en info-bulles ou vers des notices « en savoir plus » (développement d'un point précis du commentaire) ou « textes » (publication de citations, de textes sources, ou d'études en relation avec le commentaire). Ces développements constituent le second niveau de lecture d'une exposition et s'adressent davantage à un public d'experts (chercheurs, enseignants). Ce public peut consulter également la bibliographie de l'exposition, imprimer en intégralité les textes de l'exposition et accéder au « recueil de textes » associé à l'exposition.

Il existe par ailleurs un troisième niveau de lecture, que l'on pourrait appeler "pédagogique". Chaque exposition présente en effet une liste de définitions des notions-clés du thème abordé. Elle peut également être associée à un dossier pédagogique, à une galerie d'art contemporain (créée pour "Musea" sur le thème de l'exposition, de manière à enrichir d'un point de vue artistique le contenu historique de l'exposition), ou encore à un jeu éducatif réalisé à partir des contenus de l'exposition. Toujours dans cette perspective, certains documents des expositions font l'objet d'animations en flash qui complètent de manière audiovisuelle le commentaire textuel qui en est fait.

"MUSEA": FONCTIONNEMENT ET ENJEUX

Le fonctionnement de "Musea" s'appuie sur un comité scientifique et un comité de lecture coordonnés par Christine Bard, professeure d'histoire à l'Université d'Angers. Le rôle de ces comités est de sélectionner les thèmes des expositions du site à partir des propositions faites par des chercheurs. Une fois un thème accepté, le chercheur commence par établir la liste des documents qu'il souhaite utiliser. Il est en effet nécessaire de négocier au préalable les droits d'auteurs et de reproduction des documents pour être certain qu'ils pourront être intégrés à l'exposition dans leur ensemble. Ce travail de négociation est réalisé par le webmaster de "Musea". Une fois ce travail réalisé, l'auteur de l'exposition peut réellement commencer la rédaction de son exposition (via un formulaire au format word qui met en évidence l'arborescence de l'exposition entre notices, fiches "en savoir

plus” et fiches “textes”). Lorsqu’il aura terminé, il transmettra les contenus au comité scientifique pour relecture et le webmaster se chargera ensuite de la mise en ligne de l’exposition.

Comme on peut le constater, le webmaster a un rôle pivot dans le fonctionnement du site. Or, si les auteurs et les membres du comité scientifique participent gracieusement à “Musea” – leur participation étant reconnue comme l’une de leurs activités universitaires (même si dans les faits ce n’est pas toujours le cas) –, le webmaster ne peut être que salarié compte tenu du travail que suppose la négociation des droits d’une part et l’intégration des contenus d’autre part.

Du point de vue de la négociation des droits, le travail du webmaster pourrait pourtant être limité si la législation clarifiait la situation. En effet, il existe aujourd’hui un flou juridique qui permet à chaque institution détentrice des droits d’auteurs et de reproduction de documents d’établir ses propres réglementations, et en l’occurrence ses propres tarifs. On doit donc négocier au cas par cas la mise en ligne de chaque document alors que les caractères scientifique, éducatif et sans but lucratif des publications devraient suffire à légitimer une autorisation gracieuse de ce point de vue.

Quant à la question de l’intégration des contenus, là encore, il serait possible de réduire le travail du webmaster. “Musea” a en effet été conçu tel que les auteurs puissent intégrer eux-mêmes les contenus de leur exposition. En effet, comme dans le cas d’un CMS (Content Management System), l’outil d’administration du site permet à plusieurs rédacteurs de collaborer à travers une interface personnelle. Mais pour le moment, force est de constater que la plupart des chercheurs, en particulier en sciences humaines, ne sont pas encore prêts pour une intégration directe de leurs publications sur un site internet.

CONCLUSION

D’une certaine manière, “Musea” renouvelle la communication scientifique traditionnelle en sciences humaines et soutient par la même occasion une orientation méthodologique particulière. En effet, en proposant un moyen de publication adapté à la mise en ligne de documents multimédias et fonctionnant sur la base de plusieurs niveaux de lecture, selon un mode non linéaire, le site encourage les chercheurs à pratiquer davantage le commentaire de documents et incite peut-être aussi à “penser autre-

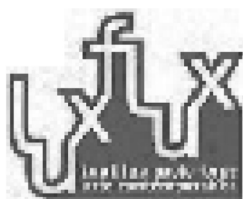
ment” (Nicole Pellegrin, autrice de l’exposition virtuelle *Les genres de Jeanne d’Arc*).

Mais “Musea” est également un exemple de projet universitaire où les aspects innovants se confrontent aux problèmes financiers. Pour le moment, il est difficile de faire fonctionner le site sans un webmaster aux nombreuses responsabilités. Se pose également le problème du coût des documents et de leurs droits. “Musea” fonctionne aujourd’hui grâce au soutien de différentes subventions publiques. Le site bénéficie notamment d’un soutien du Fonds Social Européen “égalité des chances” en 2005 et en 2006 en tant que ressource pédagogique utile pour faire évoluer les mentalités en faveur de l’égalité des chances entre les femmes et les hommes. Toutefois, la question de la pérennisation de “Musea” reste posée.

Du point de vue de la conservation du site, un nouveau programme vient d’être développé pour permettre de transférer une ou plusieurs expositions du site sur CD-Rom. La réalisation de cette fonctionnalité a également été motivée par des raisons promotionnelles et financières. Il s’agit en effet de se donner la possibilité d’éditer des CD-Rom de démonstration de “Musea” qui puissent être distribués dans le milieu éducatif, notamment à destination des établissements qui ne disposent pas d’internet à haut débit. Il est également possible d’envisager la diffusion du CD-Rom d’une exposition tel que “Musea” bénéficie pour ce projet précis du soutien financier d’une institution attachée à la promotion du thème de cette exposition.

Il est encore difficile de mesurer l’impact de “Musea” dans le milieu de l’enseignement et de la recherche. L’évaluation de “Musea” du point de vue de ses utilisateurs n’en est qu’à ses débuts. Pour information, 20.000 visiteurs sont venus sur “Musea” en 2005, ce qui est très peu comparé à un site comme Galileo.net qui compte 25.000 visiteurs par mois! Bien entendu, Galileo a une histoire un peu plus ancienne... Un questionnaire mis en ligne sur le site au début de l’année 2006 doit permettre de mieux cerner les profils des utilisateurs de “Musea” et de mieux évaluer leur satisfaction. À suivre donc.

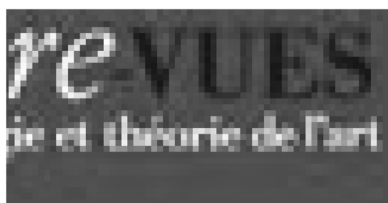
La rete dell'arte contemporanea. L'esperienza luxflux.org



Simonetta Lux | Università "La Sapienza", Roma

“Luxflux” è il risultato di un’esperienza partita nel 1996 col nome di “Rete reale/virtuale dell’arte contemporanea”. Basata sulla convinzione che esista una rete vivente di artisti, ricercatori, studenti e studiosi attivi in luoghi istituzionali e alternativi, e che tale rete costituisca una fonte strategica e competitiva delle moderne catene di valore, anche economico, in dieci anni, con finanziamenti regionali e universitari, questo progetto ha dato vita a mostre ed eventi, a una collana di libri, a una rivista cartacea prototipale e a un portale-rivista on-line. “Luxflux” è un sito dinamico, sperimentale, accessibile ma anche elusivo. Vi trovano spazio articoli, video, opere d’arte pensate apposta per il web, documenti, progetti per la formazione permanente e per il supporto degli aspetti creativi e immateriali dell’economia. A questa rete virtuale corrisponde un progetto di azione e conoscenza che si dispiega nei luoghi fisici della rete stessa, per compensare la perdita di esperienza reale, che è un portato dei mutamenti tecnologici della società odierna.

Riviste on-line, ricerca e politica delle immagini: il caso di “Images revues”



Maddalena Parise, Tania Vladova | Ecole des Hautes Etudes en Sciences

Sociales, Paris

Vorremmo presentare l'esperienza editoriale di "Images re-vues" come punto di partenza concreto per discutere sulle possibilità e difficoltà che la rete offre alla ricerca scientifica nel campo delle scienze umanistiche. In particolar modo vorremmo esaminare le questioni poste dalla circolazione delle immagini sul web.

La 'sfida' di "Images re-vues" è stata quella di riuscire a dar vita a un periodico che corrisponda alle caratteristiche e alla serietà di una rivista scientifica e che sfrutti allo stesso tempo l'elasticità del supporto digitale. Una delle prime riviste in lingua francese di storia, teoria ed antropologia dell'arte unicamente in rete, "Images re-vues", volendo offrire uno spazio di ricerca rigoroso sulla teoria e sulla sua funzione delle immagini, pubblica articoli che richiedono generalmente illustrazioni di qualità. Nelle domande dei diritti di tali immagini abbiamo dovuto constatare che il caso di una rivista scientifica con un supporto interamente on-line è ancora scarsamente preso in considerazione. Le istituzioni culturali, infatti, sono spesso sprovviste di una chiara politica editoriale nei nostri confronti e spesso chiedono, per esempio, il pagamento di somme difficilmente sostenibili per un periodico senza fini di lucro.

La grande libertà e malleabilità offerte dalle tecnologie digitali che ci hanno spinto a servirci di questo supporto, si scontrano, in effetti, con un irrigidirsi delle norme di pubblicazione e diffusione delle immagini che rischia di compromettere l'esistenza stessa di soggetti editoriali come il nostro e, più in generale, della ricerca in campo storico artistico. Le proposte di legge sul diritto d'autore recentemente in esame al parlamento della Comunità Europea restringono infatti, sempre più, il diritto di citazione e rischiano di limitare seriamente quei campi della ricerca scientifica che si rivolgono alla rete come mezzo per l'insegnamento e la diffusione. Vorremmo proporre, dunque, nell'ambito del convegno, un approfondimento di questo nodo dell'editoria on-line perché pensiamo sia necessario interrogarsi e prendere posizione sul paradosso che sta nascendo dall'incontro della ricerca in scienze umanistiche con le nuove tecnologie digitali.

L'esperienza di "Exibart"



Giovanni Sighele | Amministratore unico "Exibart" www.exibart.com

"Exibart" è una rivista-portale di informazione sull'arte contemporanea dedicata all'attività di musei, gallerie, enti e associazioni culturali. A differenza delle riviste on-line di tipo 'accademico', "Exibart" trae un ritorno economico dalla pubblicità che ospita nel sito, nelle newsletter, in e-mail dedicate a eventi specifici e dagli abbonamenti della parallela rivista cartacea ("Exibart on paper"). La specificità di "Exibart" risiede nella struttura, basata su reti di collaboratori sul territorio nazionale e su un'organizzazione stratificata dei contenuti, in vista della loro offerta su piattaforme diversificate (carta, web, telefono cellulare).

Dieci anni di web. Spolia: dal portale alla rivista elettronica www.spolia.it



Teresa Nocita | Università "La Sapienza", Roma

Permettetemi di iniziare con un sincero ringraziamento per l'invito a partecipare a questa manifestazione, e vi prego di credere che non si tratti di una frase di prammatica, perché è nell'occasione di questo incontro che

abbiamo l'onore di poter 'festeggiare', e lo facciamo con grande soddisfazione, il nostro decimo compleanno.

Era infatti il 1996 quando un gruppo di 'sodali', o, per essere più aderenti alla realtà, di colleghi di studio e di ricerca, decise, nei rumorosi corridoi de "La Sapienza", di invadere il territorio, se non del tutto vergine, certo però ancora piuttosto vacuo, della rete. Cosa fosse Internet in quegli anni lo ricordiamo in molti: sfondi grigi e austeri link azzuri e rossi, in una realtà nella quale certo a primeggiare era ancora la scrittura digitale, piuttosto che le immagini o i suoni. Poche società di servizi e molto modeste le transazioni commerciali: i siti 'vetrina' conoscevano allora il loro debutto e lo spazio virtuale era ancora appannaggio sicuro per iniziative culturali, anche qualora si sviluppessero al di fuori dei binari istituzionali. Così è stato per "Spolia". La provenienza (e la permanenza) nei ranghi universitari di molti dei suoi redattori non deve infatti trarre in inganno. Nel 1996 non sapevamo ancora cosa avremmo fatto con la nostra laurea in lettere; certo la ricerca ci appassionava, ma non potevamo (e non volevamo) fare appello alla tutela dell'ateneo per una scelta arbitraria e dettata più dall'entusiasmo, che da una ponderata decisione, come quella di fondare un sito dedicato agli studi medievali. Si opponeva inoltre come difficoltà oggettiva l'assetto multidisciplinare dello spazio: a chi chiedere allora una sovvenzione? Alla cattedra di Storia Medievale o a quella di Filologia Romanza? Le anguste logiche di retribuzione dei fondi di ricerca sarebbero sicuramente cadute in imbarazzo. Decidemmo pertanto di allestire uno spazio autonomo, che traesse elementi di forza dalla sua collocazione ai margini del sistema universitario.

Primo vantaggio fra tutti, a nostro giudizio, è il già ricordato assetto multidisciplinare del sito, nel quale riconosciamo l'imprescindibile presupposto per un proficuo scambio culturale tra saperi diversi; rifiutando di limitarsi all'informazione relativa a una singola disciplina, "Spolia" si apre ancora oggi a ospitare contributi di letteratura, linguistica, musica, arte, archeologia, filosofia, filologia, informatica umanistica, musica, paleografia, codicologia e storia.

Attraverso il nuovo medium la nostra voce voleva superare i confini della dimensione geografica italiana; con Internet miravamo al coinvolgimento di studiosi europei e d'oltreoceano in un dibattito scientifico che potesse offrire motivi di confronto e di contatto utili allo sviluppo delle ricerche.

Non volevamo però precludere la fruizione dei materiali all'utenza gene-

rica e abbiamo sempre tentato di soddisfare le curiosità degli appassionati, senza indulgere però alla divulgazione, ma conservando uno standard informativo di carattere specialistico e scientifico.

Rispetto ai più famosi modelli americani (Labirinth, Netserf) che nel 1996 si imponevano come riferimento obbligato, si è deciso da subito di non aderire in modo ortodosso alla forma del portale, ovvero del sito collettore di indirizzi Internet, reputando tale struttura certo utile agli utenti come guida per la rete, ma forse poco adatta per la trasmissione di contenuti.

Il sito è stato perciò concepito come un indirizzo telematico che, piuttosto che ‘smistare’ il traffico dei medievisti in rete, potesse ospitare notazioni sintetiche, di carattere giornalistico, alle quali, sfruttando le potenzialità di Internet, si potesse garantire una diffusione anticipata rispetto ai canali convenzionali di pubblicazione, nella maggior parte dei casi cartacei. Mi riferisco in particolare alle segnalazioni di ricerche in corso di svolgimento, ai resoconti da convegni e mostre, apparsi in “Spolia” molto spesso prima della pubblicazione degli atti o dei cataloghi delle esposizioni, e alle recensioni di articoli e libri, che abbiamo cercato di fornire in tempi brevi rispetto alla data di pubblicazione degli stessi.

Per dare risalto all’informazione normalmente meno valorizzata, ma non di scarso rilievo, abbiamo volentieri ospitato abstracts di tesi di laurea e di dottorato, aprendo il nostro spazio a quella “letteratura grigia” di difficile reperimento, la cui memoria viene spesso, ingiustamente, dannata.

Non sono mai mancate in “Spolia” comunicazioni più articolate, quali contributi inediti, ovvero veri e propri studi di carattere monografico. Questi ultimi rispondono spesso, nella settorialità degli argomenti affrontati (basti pensare alla sezione archeologica dedicata alla Storia del Lavoro o a quella storica di Diritto Canonico), a quei requisiti di specificità propri dell’informazione scientifica più precipua, oggi messa duramente a repentaglio dalla crescente mole di risorse didascaliche genericamente illustrative (penso al superficiale enciclopedismo di certi indirizzi culturali e alla conseguente riduzione dell’esplicazione a formule orecchiate di carattere mnemonico).

Ci è stato spesso, e proprio recentemente, imputato di non garantire un aggiornamento esaustivo in materia di novità bibliografiche. La sezione dedicata alle riviste specializzate e alle principali case editrici si presenta in effetti, e volontariamente, come uno spazio selettivo, nel quale trovano

posto solo quei titoli che hanno sollecitato l'interesse dei redattori. Non crediamo rientri tra i fini che ci siamo prefissi quello di spogliare indiscriminatamente riviste e cataloghi editoriali. Il pulpito di "Spolia" vuole provocatoriamente portare alla ribalta non 'l'universo mondo' ma quanto di esso possa significativamente stimolare la riflessione e la discussione (e per questo abbiamo scelto un mezzo interattivo come la rete).

Pensiamo inoltre che selezionare le testimonianze in base a criteri di importanza e rappresentatività (seppure secondo il giudizio opinabile della redazione) possa fornire un concreto aiuto all'utente di Internet, spesso sommerso da una mole di informazioni che risultano difficili da gestire, perché disordinate e particolarmente numerose, di dubbia attendibilità e, soprattutto, difficili da verificare.

Ci è sembrato invece opportuno assolvere da subito le funzioni di un bollettino riguardo alle più diverse manifestazioni medievali in corso (convegni, mostre, concerti, spettacoli), che vengono spesso poco pubblicizzate oppure divulgate tardivamente, con conseguente danno per la riuscita degli eventi.

Come appare dall'indice, il sito è articolato in sezioni e sottosezioni dirette da diversi responsabili. Questi ultimi coordinano gli spazi come dei contenitori aperti ad ospitare l'attività di più collaboratori, in modo da garantire ricchezza e continuità all'informazione, ed esercitano inoltre un rigido controllo sulla qualità delle comunicazioni. I contributi di "Spolia" si caratterizzano infatti, lo ripeto, per la loro attendibilità scientifica, e, sviluppandosi per lo più come riflessioni a margine dell'attività di ricerca dei singoli collaboratori, hanno un carattere strettamente specialistico. È per questa ragione che ogni segnalazione, anche quelle di carattere più strettamente informativo, è di regola accompagnata da una minima nota critica e bibliografica. Tutti i contributi sono firmati.

Pur non essendo stati sostenuti economicamente da alcuno sponsor pubblico o privato, il sito ha registrato da sempre un buon indice di frequentazione. Due anni fa, avvertita l'esigenza di una migliore definizione della natura della risorsa, abbiamo preferito assumere 'ufficialmente' l'assetto di una rivista telematica e recidere definitivamente il legame con quella forma ibrida di "portale arricchito dalla pubblicazione di contributi" che ci aveva caratterizzato dagli esordi. La periodicità indicata sui documenti di registrazione presso il tribunale ci dichiara un quindicinale. In realtà crediamo sia una prerogativa da non disattendere per un e-zine quella di

poter approfittare della relativa facilità della pubblicazione degli aggiornamenti per garantire una divulgazione anche più serrata dei testi (senza arrivare comunque a sovrapporsi ai quotidiani).

Da una costola della rivista ha avuto origine l'anno scorso un nuovo servizio di editoria elettronica. Le Edizioni Spolia, per la distribuzione di monografie in formato e-book, tendono a supplire all'impossibilità del periodico di ospitare contributi lunghi e articolati, che mal si collocherebbero tra le sezioni di una rivista telematica. L'iniziativa nasce in risposta a diverse sollecitazioni dell'utenza Internet ed è pertanto concepito come implementazione delle possibilità di divulgazione di materiali scientifici, offerta dal sito omonimo.

Primo titolo pubblicato nel 2005 è stato *Il "Bestiario" di un autore trecentesco. Repertorio ipertestuale delle occorrenze zoonime nelle opere volgari di Giovanni Boccaccio*, di Valeria Mouchet, che ha inaugurato la collana "Media Aetas", dedicata agli studi medievali e da me diretta.

Per ogni monografia garantiamo la consultazione parziale dei contenuti, in una vetrina di testi on-line scaricabili gratuitamente, che è possibile raggiungere in "Spolia". L'accesso alla versione integrale degli e-book è invece consentito previa prenotazione delle copie in formato e-book, che vengono scaricate dalla rete oppure distribuite su CD-Rom e recapitate all'utente a domicilio.

Analogamente alla rivista la casa editrice omonima si propone di rispondere alle esigenze di un pubblico di lettori/autori quanto mai vario, cercando di soddisfare le curiosità dell'erudito e nel contempo prefiggendosi di assolvere alle necessità formative di studenti della scuola secondaria e dell'università, senza disattendere le aspettative di quanti sono impegnati nella ricerca scientifica.

La varietà di modalità espressive e divulgative di scrittura digitale che abbiamo tentato di garantire, tanto con la rivista quanto, adesso, con le edizioni, era in un certo senso connaturata alla polisemia implicita nel titolo che avevamo scelto per la nostra prima incursione nella rete: *spolia*.

Manufatto antico fisicamente traslato in un nuovo contesto, ovvero citazione colta attuata mediante processi di riproduzione/imitazione, lo *spolium* è espressione autentica e originale del mondo medievale. Letteralmente *spolia* sono i 'beni strappati in guerra agli avversari', ai quali

possono essere assimilate le testimonianze artistiche, letterarie e storiche del passato medievale, se considerate come una preda sottratta allo scorrere del tempo, nemico della memoria.

Ma è con l'accezione assunta in archeologia che il termine *spolia* si carica di un significato aggiuntivo e seducente. Con questa denominazione si intende definire quei frammenti di monumenti antichi che, inseriti in ambienti architettonici diversi da quello originale, vengono così impiegati per realizzare nuove costruzioni. A questa operazione di 'reimpiego', tipica della tecnica di edificazione medievale, si accompagna spesso una rilettura dello *spolium* che, nel nuovo contesto, assume anche un nuovo significato.

Analoga ci pare la dialettica di tradizione/innovazione all'origine della composizione delle opere artistiche e letterarie. La citazione, l'allusione e le altre forme dell'intertestualità misurano infatti il legame con i contemporanei e con i predecessori reinterpretando le testimonianze attraverso la loro collocazione in un nuovo spazio semantico, letterario o artistico, e quindi visivo, che sia. Simile è pure l'operazione della critica, che ha costruito e continua a sviluppare letture ed interpretazioni diverse, contestualizzando i documenti del passato all'interno di ipotesi critiche differenti.

Il termine *spolia* racchiude dunque i tre aspetti che abbiamo sempre inteso sottolineare nella presentazione dei materiali: quello di documenti storici, innanzitutto, quello di opere artistiche nate dal processo tradizione/innovazione e quello di oggetti di riflessione critica.

Il fenomeno degli *spolia*, nella ricchezza di valenze semantiche e implicazioni storico-culturali, è stato perciò scelto a denominare le nostre iniziative digitali.

Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale, nn. 1-45
(2000-2005)



Monica Centanni | Università Iuav, Venezia

“Engramma” è la rivista on-line a cadenza mensile del Seminario di Tradizione Classica: un laboratorio di ricerche costituito da studiosi e da giovani ricercatori, nato nel 2000 e attualmente attivo presso il Dipartimento di Storia dell’Architettura dell’Università Iuav di Venezia. Al centro delle ricerche di “engramma” è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell’arte e della letteratura antica, nell’età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea. Una delle coordinate metodologiche di “engramma” è la lezione dello storico della cultura Aby Warburg (1866-1929), e del suo Atlante di immagini, Mnemosyne, una sorta di ‘incunabolo’ dell’ipertesto che viene studiato e trova applicazione nella pagine della rivista.

I contributi pubblicati in “engramma” sono raggruppati in otto rubriche: Saggi (studi e contributi inediti); Gallerie (repertori iconografici); Peithò&Mnemosyne (immagini e temi classici nella pubblicità); Esperidi (tavole iconografiche e saggi per immagini); Aranea (fonti e risorse on-line); News (recensioni e segnalazioni).

I lavori di ricerca più organici e continuativi che si svolgono all’interno del Seminario di Tradizione Classica sono stati indicizzati anche in sezioni tematiche: Warburg e l’Atlante, La Calunnia di Apelle, Internet e Umanesimo.

La rivista presenta una versione inglese e una versione latina della testata sommario di ogni numero.

Coordinamento della tavola rotonda: “Prospettive per le riviste elettroniche: dal sequenziale all’ipermediale”



Valerio Eletti | Università “La Sapienza”, Roma

Intervento in file power point

Presentazione di Reti Medievali



Andrea Zorzi | Università di Firenze

www.retimedievali.it

Il regime giuridico delle pubblicazioni on-line

Alessandro Del Ninno

Appunti e note dalle giornate di Luminar 5

a cura della Redazione di Engramma

Cosa è una rivista on-line? Per ora soltanto (o poco più di) una traduzione di una rivista cartacea. Metafora: siamo a una fase protostorica, come quando ai primi del Novecento fare cinema significava portare il linguaggio del teatro dentro il cinema – e non si sapeva, per fare l'esempio più banale, cosa poteva apportare in più alla nuova arte cinematografica un passaggio fondamentale come il montaggio. Si evoca anche la più abusata metafora della galassia Gutenberg e i cambiamenti gnoseologici e pratici che essa ha determinato.

Difficile comunque compiere il salto mentale necessario e assimilare pienamente lo scarto che la scrittura in rete implica, dal sequenziale all'iper-testuale, e da questo all'ipermediale. Siamo ancora ai primordi del genere: da esplorare le caratteristiche e le numerose (e non ancora chiare) potenzialità.

Primi passi in questa direzione si posso fare su due fronti concreti e immediatamente affrontabili:

- a) esplorare altre forme di fisicità, e in particolare un'altra estetica della temporalità: un nuovo concetto della periodicità e dei ritmi di lettura;
- b) ridefinire le categorie delle riviste on-line: riviste di informazione e/o di divulgazione scientifica (che producono rete di notizie e ritorno economico – più o meno consistente: cfr. "Exibart" e "Galileo"); riviste di ricerca e/o di approfondimento (che sono destinate all'aggiornamento di comunità di studio o di lavoro: cfr. "Engramma");
- c) valutare le implicazioni di tali categorie: in concreto, dal punto di vista del back-office, entrambe le categorie possono produrre professionalità; e la produzione di reddito è limitata solo alla prima categoria?

Ognuno degli esempi presentati in "Luminar 5" fa i conti con la definizione delle coordinate di metodo e con le finalità: imparando, sperimentando, tentando continuamente forme, prospettive e organizzazioni diverse. Si rileva una attenzione costante al rapporto tra forma e contenuti, ovviamente declinato in modo diverso, a seconda delle esigenze e obiettivi della rivista.

SCENARIO EPICO

Dall'immagine e dagli scenari del caffè letterario e del salotto ottocentesco (immagini che tornano anche nei titoli delle prime riviste cartacee) si passa ora alla figura della navigazione, dell'impresa. Dallo scenario borghese allo scenario epico. Alcuni dati caratterizzanti:

- marginalità (economica, accademica, disciplinare);
- ibridazione dei generi (trasversalità, localizzazione sui confini);
- governo diretto del mezzo;
- coinvolgimento e interazione con il lettore (appiattare verso l'alto);
- istanza etico-politica di comunicazione culturale.

In questa fase epica, di sforzo prometeico, pare forse insensato distinguere nettamente tra comunicazione, informazione e formazione, come se in ognuna di queste categorie non ci fosse in realtà anche un ricordo, una traccia delle altre. Certo per alcune riviste è più facile segnare un confine, ma forse il non dover segnare confini troppo definiti è una delle possibilità del mezzo: è una delle libertà acquisite.

Lo scenario è in sé protoepico: l'impresa collettiva e le forme di rapporto intersoggettivo da un lato e di approccio alla ricerca dall'altro.

Oltre alle diverse tipologie dello stare 'tutti su una stessa barca', è importante riflettere sulle nuove forme e i nuovi modi di produzione, gestione, condivisione, diffusione e aggiornamento della conoscenza che questo implica: su tale questione, la strutturazione di un progetto come "Musea" rappresenta un buon esempio.

Anche il fatto che le modalità di realizzazione siano molto diverse denuncia lo scenario epico. Chi si trova tutti i mercoledì, chi ha una redazione solo virtuale, disseminata nel mondo, chi fa redazioni un po' "selvagge" (come dichiara un relatore a proposito del suo lavoro), chi propone i temi "dall'alto", chi fa emergere i temi dalle discussioni redazionali... Comunque tutte queste modalità in qualche modo funzionano, producono, creano un movimento che è contemporaneamente verso l'alto e in orizzontale.

Luminar 5 ha fatto emergere un altro dato: una rivista on-line è anche la punta emersa di una comunità di utenti (nicchie più o meno estese e specializzate), che sono in grado di interagire con essa in modo dinamico: e questa è una novità tecnica e teorica rispetto alle riviste su carta. La

rivista on-line come collettore di bisogni culturali, di identità e dialogo, di scambio dei ruoli fra lettori e autori.

Interessante il fatto che questa definizione vada bene per “Exibart” (rete orizzontale di collaboratori), per “Engramma”, “Images-revue”, “Musea” (comunità trasversale di specialisti), per “Galileo” (rete orizzontale di collaboratori specialisti), per “Spolia” e “Reti Medievali” (comunità monografica di specialisti), per “Luxflux” (comunità di artisti, lettori, autori).

In rete ha luogo un continuo scambio.

Dietro un ‘rotolo’, dietro una serie di pagine in fila, dietro un sito, dietro le quinte ci sono sempre una serie di soggetti che affrontano un’impresa propria e collettiva, ma il loro modo di coordinarsi dipende da come è strutturata la scena. Come si sarebbero comportati i tecnici del teatro totale di Kantor, e gli spettatori stessi che scarto di esperienza vissuta avrebbero avuto?

CARATTERISTICHE

Le riviste on-line (analogamente alle riviste cartacee, ma spesso indipendentemente da una ricaduta economica) mirano a un duplice obiettivo:

- visibilità <> credibilità (fattori interrelati: v. il caso “Exibart”)
- ovvero a una ‘tradizione’ (il che è abbastanza paradossale se si pensa al tipo di mezzo coinvolto).

Si tratta di due fattori connessi anche a elementi di ‘resistenza’ alla modificabilità/labilità del supporto virtuale, già messi in luce sopra:

- registrazione/conservazione ufficiale della rivista (ISBN, tribunale, presenza della rivista in ‘portale’ istituzionale, etc.);
- sua permanenza (stratificazione seriale) in rete;
- appello a una comunità (più o meno consolidata);
- serietà (e originalità) scientifica.

Un meccanismo che potrebbe catalizzare la dinamica visibilità<>credibilità per le riviste di ricerca/formazione potrebbe essere in genere quello del peer-review (di cui a Luminar si è accennato, senza però approfondire), ovvero la creazione una community non solo di lettori/autori ‘affezionati’ (in questo senso l’idea di “appuntamento con il lettore” che si presenta come attardata e obsoleta può avere una funzione anche in rete), ma anche di colleghi revisori: opportunità di tenere stretti i contatti tra

riviste/siti reciprocamente ‘simpatetici’ (non solo tra singoli autorevoli lettori) e tenersi aggiornati sulle rispettive ricerche.

La visibilità<>credibilità della rivista on-line si acquista anche mediante altre attività (organizzazione di eventi e altro). Il lavoro virtuale pare avere spesso necessità di riscontro ‘tangibile’ e concreto, che a volte viene realizzato mediante pied-à-terre cartaceo (Firenze University Press per “Reti Medievali”; Spolia Edizioni; “Exibart on paper”); mentre altre volte rifiuta senza danni la ‘concretezza’ della versione cartacea (“Galileonet” e “Images-revue”, per esempio, si propongono esclusivamente in forma virtuale).

Ancora sulla credibilità scientifica: la rivista on-line consente un ‘ritorno al futuro’ (correzioni/revisioni retroattive sui vecchi numeri). E dunque a questo proposito:

- quali sono le possibilità delle riviste on-line?
- si modifica anche il passato (o soltanto il futuro)?
- va comunque garantito funzionamento e leggibilità del materiale stratificato?

E infine

- ha senso avviarsi verso una configurazione dinamica (basi di dati interrogabili da motori di ricerca) dei siti-riviste?

La preparazione informatica dei redattori, specie di riviste che hanno a che fare con immagini, risulta imprescindibile: se è vero che il giornalista cartaceo non deve essere tipografo, per le riviste ‘iconofile’ on-line è invece opportuno già pensare i pezzi in formato iper-testuale/imediale: cfr. dinamiche redazionali di “Musea”.

Se è corretto che ci sia adeguamento della forma (tecnologica) all’idea – e non viceversa! – è però anche la conoscenza delle possibilità tecniche a permettere di dare forma più perspicua a determinati contenuti.

Le distinzioni tra le diverse tipologie di riviste on-line, per quanto dedotte a posteriori e soggette a sconfinamenti, aiutano a tracciare una prima mappa della situazione attuale e dei possibili sviluppi. Siamo partiti con un elenco di caratteristiche (anche problematiche) che definiscono le riviste on-line: periodicità, serialità, criteri di controllo e direzione, modificabilità del pregresso da parte degli autori, standard/griglie di inserimento

dati.

Nel corso di Luminar, si sono affiancati altri concetti che riguardano il riscontro degli utenti, la trasferibilità dei contenuti su piattaforme tecnologiche diverse, il grado di intenzione informativa e formativa, l'obiettivo etico e politico-culturale. Tutte queste caratteristiche (tecnico-formali e sostanziali) costituiscono la matrice dentro la quale ciascuna rivista occupa più posizioni contigue e interrelate.

Le riviste scientifiche cartacee erano/sono ridotte al ruolo di produzione di titoli accademici e di comunicazione iperspecialistica. La rivista on-line si ripropone (nuovamente) un fine di comunicazione del sapere. Istanza etica: ricerca + didattica + comunicazione. È connubio di ethos e pathos giustamente mixati.

La rivista on-line si propone anche la rappresentazione della ricerca in atto. Come il progetto Mnemosyne e le tavole di Warburg: il tavolo dello studioso alzato in verticale ed esibito.

L'espedito ricorda anche il tipo di operazione che molti critici modernisti ravvisavano anche in Pollock: nelle tele di Pollock come nella biblioteca e nell'Atlante di Warburg non si ha più a che fare con le due dimensioni, ma con dimensioni molteplici e con i loro molteplici punti d'intersezione. Ancora una volta è da tenere come esempio l'esperienza di "Musea", con il suo paradigma di "visita" piuttosto che di "lettura", e la sua griglia di gestione di contenuti che diventa una sorta di kit in mano all'utente finale.

UFFICIALIZZAZIONE DELLE TESTATE ON-LINE E ARCHIVIAZIONE DEI DATI

Difficoltà del riconoscimento dello statuto ufficiale delle riviste on-line.

Oltre alla registrazione ufficiale (non solo numero ISBN), necessità di archiviazione dei dati (per deperimento supporti, etc.).

DIRITTO ALL'IMMAGINE

Problemi di giurisdizione dei diritti: obsolescenza delle norme del secolo scorso rispetto alla novità del fenomeno. La questione ha anche a che fare con il problema teorico della relazione tra originale e copia nelle rappresentazioni di tipo digitale invece che analogico.

Sarebbe opportuno produrre un documento, una carta, e diffonderla come protocollo – per sollecitare provvedimenti legislativi giusti e aggiornati, ma anche per trovare condivisione intorno a questi temi: stilare a breve un documento di respiro internazionale e interdisciplinare sul problema dei diritti delle immagini e anche un testo che richiami con chiarezza il principio legislativo dell’equiparazione delle pubblicazioni on-line a quelle cartacee, ai fini, per esempio, dei concorsi.

Questi due testi potrebbero rappresentare il ‘documento di uscita’ di Luminar 5. La “Carta Luminar” sul diritto delle immagini potrebbe diventare l’impresa prima del sodalizio tra le riviste che si sono incontrate a Venezia.

Trovare una formula valida (possibilmente non solo per l’Italia), da condividere: ma, intanto, “occupiamo i castelli”.

TARGET E COMUNICAZIONE: CARTA VS WEB

Dalle relazioni e dalla discussione è emerso un punto importante: la questione target. Nel cartaceo ogni rivista (free-press o a pagamento) ha un suo pubblico specifico su cui si costruisce calibrando scelta degli argomenti da trattare, linguaggio, immagini, inserzioni pubblicitarie etc. (client-oriented). Obiettivo principale è colpire con il giusto mix di ingredienti il pubblico di riferimento e se possibile incrementarlo.

Nel caso di “Exibart”, Sighele ha illustrato un processo del genere: “Exibart” è un prodotto rivolto a un gruppo ben definito di lettori di cui si conoscono con precisione caratteristiche ed esigenze, a cui si tenta di rispondere al meglio (ad es. le pubblicità comunicate tramite newsletter sono selezionate con oculatezza, in modo da risultare interessanti per il destinatario e non venir percepite come invasive).

Anche “Reti Medievali” coltiva attenzione, esprime interesse nei confronti dei fruitori ed esercita attenzione rispetto alla tipologia degli accessi (valutazione quantitativa e qualitativa).

Altro punto interessante: come il pubblico arriva a una rivista on-line, come viene a conoscenza della sua esistenza. Per la rivista cartacea esistono luoghi precisi dove il lettore può recarsi (edicole ed emeroteche) certo di trovare una determinata tipologia, di trovare il prodotto (la rivista, appunto) disposto per argomento, sceglierne una e consultarla/acquistarla

operando una scelta consapevole.

Sul web non esiste una vetrina di questo genere che raggruppi tutte le riviste, una sorta di chiosco on-line che consenta al lettore di avere un panorama completo dell'offerta disponibile in rete e di scegliere quella di cui ha bisogno (in questo senso la locandina di Luminar 5 è immagine di una astrazione sintetica tra carta e web). E anche quando qualche struttura tipo 'chiosco on-line' esiste, la visibilità della rivista non dipende dall'espositore.

E inoltre: come il lettore apre e sfoglia una rivista on-line? Nella maggior parte dei casi l'incontro sembra essere piuttosto casuale, una ricerca per argomento su un motore di ricerca porta a un articolo pubblicato in una rivista on-line.

La rivista cartacea normalmente avverte il lettore della sua esistenza attraverso strategie pubblicitarie legate all'adv classico (oltre che attraverso la sua presenza fisica sugli scaffali/espositori sopraccitati); sarebbe interessante capire le "strategie di comunicazione" delle riviste on-line: se esistano e, in caso contrario, come si potrebbero articolare.

APOCALITTICI & INTEGRATI

Nessuno sta a guardia dei confini o vuole preservare gerarchie e strutture conoscitive consolidate; ma è importante segnalare un pericolo: le tecnologie di recupero delle informazioni sono sempre più in mano a colossi privati non controllabili con trasparenza, proprio nel momento in cui la rete dà l'impressione di una massima espansione orizzontale. In questo senso è stato sottolineato che la natura del nostro "ecosistema informativo" fa perno su motori di ricerca che sono "luoghi non trasparenti", aggregati per nebulose dove sono stipati gli oggetti e tutti i loro metadati senza l'applicazione di generali paradigmi di chiarezza, trasparenza e, forse sì, anche autorevolezza.

Si apre qui la voragine dell'alto rischio di modificabilità dell'informazione, del suo vaglio, della necessità di nuovi mezzi di controllo. Sentiamo la nostalgia di un Fort Knox – ma nel contempo ci si chiede se non sia questa, della fortezza dove sta l'oro 'vero' e concreto, una immaginazione desueta e fuorviante, il tentativo di tradurre in un immaginario familiare (ma già passato) valori nuovi. D'altronde lo stesso valore della moneta è di fatto slegato dalla fisicità materiale (il 'valore vero' in oro che rimane

però come una garanzia di affidabilità e come un feticcio dell'immaginario, non solo economico).

Tra chi vede nella nebulosa di Internet un pericolo di crollo dei 'valori' e delle gerarchie sapienziali organizzate ad albero, e chi invece pensa di sfruttare le nuove opportunità adeguando il sapere al mezzo, c'è una terza, possibile, via: pensare che nelle nebulose si possono sempre disegnare costellazioni. Che anche a Eumeswil, come ci insegna Ernst Jünger, si può allestire (e tenere in funzione) un Luminar: è la via difficile della cura prometeica della rivoluzione tecnologica.

Si tratta di una complessa anarchia in cui vengono rimescolate le carte del ruolo, della figura e della posizione dell'intellettuale, dove non può più sussistere la chiusura nella torre d'avorio della rivista specialistica di ambito accademico, un luogo dove informazione, formazione e comunicazione non sono ancora irrigidite in canali predefiniti.

NELL'ERA (PREISTORICA) DEGLI EROI

Si attende ora tra l'altro anche l'era della multimedialità in rete: il ritorno alla qualità dei CD-Rom prima maniera (sperimentali e sinestetici). Si cerca di immaginare il momento in cui non solo evocheremo le immagini come in Eumeswil, ma le toccheremo, le combineremo e le faremo parlare come in *Minority Report*.

Comunque pare che ancora le più straordinarie innovazioni promesse dalla rete siano quelle relative al rapporto con il tempo e con le immagini/ suoni (più che con i testi scritti).

Ma siamo ancora a Manuzio e ai fratelli Lumière... Siamo nell'era eroica e preistorica – in attesa del passaggio dall'oralità alla scrittura, componiamo rapsodie epiche per il futuro.

“Tramandare-tradire”: storiografia e senso dell’antico nel *Fellini Satyricon*

(regia di Federico Fellini, Italia-Francia 1969)

Ester Brunet

Il Fellini *Satyricon* è forse il film per il quale Fellini ha speso più parole di commento. In questa sua “logomania” (Betti 1970, p. 23) il regista parla diffusamente delle sue fonti; o meglio, della sua mancanza di fonti nel senso classico del termine:

“Quando il cinema ricorre a un testo letterario, il risultato, nel migliore dei casi, sarà sempre e soltanto una trasposizione di tipo illustrativo [...]. La fedeltà storica, quindi la documentazione libresco, l’aneddoto compiutamente erudito, l’organicità narrativa, non servono in un racconto che ha l’ambizione di far rivivere personaggi a noi così lontani” (Fellini [1980] 2000, pp. 100, 104).

Si avvia così un’operazione solo apparentemente paradossale per cui, per meglio raccontare, occorre ignorare, in modo che i personaggi e le situazioni non si imparino, ma vengano catturati, come colti di sorpresa. Fellini e i suoi collaboratori considerano l’antichità come dimensione sconosciuta; ne viene che l’unico modo leale per parlarne non è un approccio “storico”, di sua natura falsato e falsificante, ma “onirico”, così da “precipitare smemoratamente nel tempo” (Betti 1970, p. 38).

Si è pertanto paragonata l’operazione felliniana a quella di Antonin Artaud per l’Eliogabalo o l’anarchico incoronato, “per aiutare i lettori a disimparare un po’ la storia”; si è parlato di un film di fantascienza: gli antichi romani come marziani (Kezich 1987, pp. 279-280; Zanelli 1969, p. 13). Gli approcci analitici al film partono tutti da queste stesse considerazioni di fondo; considerazioni peraltro suggellate dall’oggettiva distanza che l’adattamento mantiene dal romanzo petroniano. Oreste Del Buono, in un suo intervento nel volume curato da Liliana Betti sui disegni di Fellini per il *Satyricon*, ha individuato il senso ultimo dell’operazione ermeneutica felliniana nello scollamento tra il film e la Storia, e ancor più tra il film e la sua fonte primaria:

La prima seduzione cui resistere è, comunque, quella di credere che l'ultimo film di Fellini sia un pur libero adattamento del *Satyricon* di Petronio. Infatti, il suo pur libero adattamento dal *Satyricon* Fellini lo ha già girato 10 anni fa sotto il titolo *La dolce vita* [...]. Sotto il titolo Fellini *Satyricon* si nasconde [...] un pur libero adattamento da *Il viaggio* di G. Mastorna [il film previsto e mai realizzato subito prima del Fellini *Satyricon*], un viaggio con la morte non come temuto punto di arrivo, ma come scontato punto di partenza, un viaggio agli inferi.

L'invenzione artistica felliniana pare primariamente derivare da una tensione dialettica cosciente tra testo e adattamento. La considerazione generale del filologo tedesco Alex Sutterlin sull'impossibilità da parte della critica cinematografica e letteraria di giungere a un principio metodologico riguardo a quello che egli definisce der *Literaturverfilmung* (il “film letterario”) – per il fatto che “una struttura scientificamente canonizzata non può avere validità generale nei confronti del film concreto” – vale doppiamente per il Fellini *Satyricon*, dove il testo ispiratore è tradito non solo incidentalmente, ma coscientemente. Non a caso è sicuramente l'addizione il principio diegetico preponderante dell'adattamento felliniano. L'addizione non è solo conseguenza inevitabile della natura audiovisiva del mezzo filmico, ma vera e propria invenzione di elementi assenti nel testo originale; questo avviene tanto per l'aggiunta di nuovi personaggi (che sono il comico Vernacchio, la coppia di Suicidi, l'Imperatore assassinato, l'Ermafrodito, la Ninfomane) e per gli episodi che li coinvolgono, quanto per quella di nuove locations, che finiscono per trascendere il semplice ruolo di ambientazione e diventano protagoniste esse stesse: l'Insula Felicles innanzitutto, ma anche il quartiere della Suburra e il Giardino delle Delizie. Avviene nel Fellini *Satyricon* il contrario di quello che solitamente è l'adattamento, che di norma si sovrappone terminologicamente al concetto di riduzione cinematografica.

Di qui, nasce quasi naturale l'idea che gli episodi inseriti da Fellini siano pure “aggiunte [...] di fantasia dello stesso Fellini e di Bernardino Zapponi” (Zanelli 1969, p. 22), e che le tematiche e le ambientazioni si interpretino correttamente solo nell'ottica del percorso artistico felliniano – il regista si trova in una fase creativa di sperimentazione “surrealista”.

Eppure, una considerazione dello stesso Fellini apre una breccia per una ricerca in altro senso; negli Appunti di regia riportati in *Fare un film* il regista dice a proposito della sceneggiatura: “Come tentare di ricostruire un'anfora antichissima con i cocci ritrovati secoli dopo”. La ricostruzione

è possibile soltanto se c'è il cocciò, il frammento. Il cocciò non si inventa, è reale; il "ricostruttore" è attivo nel dare senso al frammento, adattando organicamente i pezzi in un insieme. Che poi l'anfora ricostruita sia per sua natura diversa dall'originale, questo è ciò che avviene in un'operazione di tipo "onirico" come il Fellini *Satyricon* – ma prima della valutazione dell'insieme, è pur sempre possibile quella dei cocci.

FELLINI E CARCOPINO

Dario Zanelli, durante una visita a Fellini nel suo studio poco prima dell'inizio delle riprese, dà un elenco piuttosto preciso dei trattati storici e artistici dei quali la scrivania del regista è cosparsa:

Vedo opere celebri o no, studi ponderosi e volumetti di allegria, diciamo così, divulgazione: *La vita quotidiana a Roma* di Jerome Carcopino e *I detectives dell'archeologia* di C.W. Ceram; *The decline of Rome* di Joseph Vogt e i venti volumi de *Les peuples de l'antiquité* di René Ménéard e Claude Sauvageot; *La questione petroniana* di Enzo V. Marmorale e volumetti come *Storia dell'amore libero*, *Erotismo sui sette colli* e simili; *Roma Amor*, un volume riccamente illustrato sulla pittura erotica romana, e altri libri d'arte [...].

Di tutti questi trattati e trattatelli, alcuni Fellini e il co-sceneggiatore Zapponi sembrano averli sfogliati soltanto; sfoglio che tuttavia si fa lettura attenta almeno per uno dei volumi citati: *La vita quotidiana a Roma* di Jerome Carcopino, che un confronto con la sceneggiatura originale rivela fonte di ispirazione importantissima, quasi alla pari del romanzo petroniano; fonte contenutistica e anche, come si vedrà, fonte di senso. Il saggio si presenta come uno studio delle forme elementari della vita quotidiana della Roma neroniana – tipologia che avrà molto successo in ambito storiografico, e che affonda le sue radici in una tradizione divulgativa già di fine Ottocento. La natura stessa degli argomenti trattati permette un'esposizione distesa, descrittiva, che si fa evocativa per l'uso frequente di rimandi alla realtà contemporanea. È d'altra parte un volume dalle forti tinte moralizzanti, che ricostruisce il periodo storico trattato spesso sulla sola base delle testimonianze dei poeti antichi – non a caso con fortissima prevalenza di citazioni giovenaliane.

Da un rapporto dialettico con l'opera carcopiniana prendono forma alcuni episodi che non hanno agganci, o ne hanno molto pochi, con il *Satyricon* di Petronio. L'arrivo all'Insula Felicles di Encolpio e Gitone è paradigmatico in tal senso. Pare plausibile che Fellini tragga l'idea dell'immenso ca-

sone popolare dell’Insula Felicles proprio dallo stesso Carcopino, perché lo storico ne parla a lungo nel capitolo *Le case e le vie* (pp. 39-85). L’insula, al contrario della domus, è “costruzione isolata”, “edificio autonomo, unità architettonica, non unità locativa” (p. 36):

In verità, per paradossale che sembri a prima vista tale affermazione, vi è certamente maggiore analogia tra l’insula della Roma imperiale e le case popolari della Roma contemporanea, che tra quella e le domus di tipo pompeiano. [...] L’Insula Felicles si levò al di sopra della Roma degli Antonini come un grattacielo (pp. 42 e 45).

Allo stesso modo Fellini e i suoi collaboratori definiscono l’Insula Felicles “una sorta di grattacielo proletario” (Betti 1970, p. 42).

L’Insula Felicles, che si ergeva a fianco del Pantheon e della Colonna Aurelia, è tra tutte quella dalle dimensioni più “straordinarie”; che Fellini ambienta la scena nel bloc di Felicula e non in uno qualsiasi dei moltissimi che coprivano il territorio dell’Urbs informa da un lato della scelta consapevole da parte del regista, sulla base del recepimento di dati storiografici, di un ambiente dalle determinate caratteristiche di imponenza e vertiginosità; dall’altro, di come questa scelta discenda con tutta probabilità dal saggio di Carcopino, e per l’importanza che la descrizione dell’Insula Felicles ha nel suo lavoro, dove è assunta a modello tipologico di insula (pp. 44-45), e per le risposdenze palesi tra questa e la sceneggiatura felliniana, a cui si ispira pure per i particolari più minuti. Così, si ritrova pressoché inalterata in sceneggiatura (inq. 180, 182)* la descrizione delle tabernae al pianterreno e delle pergulae – le logge esterne – (pp. 46-51), decurtate infine nella realizzazione filmica; o del mondo brulicante al suo interno, delle rampe senza ringhiera (p. 46), dei bracieri al centro delle stanze (pp. 61-63), del sudiciume (pp. 66) derivante dalla mancanza di fognature adeguate (inq. 185-200).

Fellini muove certo il primo passo dal *Satyricon* di Petronio: non solo l’insula è ambiente previsto dallo stesso romanzo (§ 91), ma lo è anche nel medesimo frangente narrativo; il suo raggiungimento avviene dopo il ritrovamento di Gitone. Da Petronio, quindi, la desunzione dell’esistenza e del locus diegetico dell’insula. Ma il romanzo, in questa come in molte altre occasioni, non è affatto descrittivo, se non per alcuni elementi indispensabili in quanto necessariamente soggiacenti alla narrazione. Luca Canali (in Zanelli 1969, pp. 49-50), a proposito delle scene erotiche del *Satyricon*, scrive:

Tutto è narrazione, e nulla è descrizione. Non è un caso che spesso Petronio non si degni neppure di descrivere i particolari fisici degli amanti, eccettuati quei tratti che servono a descriverne il carattere.

Ma se il *Satyricon* narra, il Fellini *Satyricon* descrive, o meglio, lascia che le cose si descrivano. È volutamente un film di quadri fissi; di contemplazione di una costruzione stilistica “a palcoscenico”, ottenuta con gli espedienti tecnici della mancanza di basamento mobile per la cinepresa e dell’uso dello zoom in sostituzione alla carrellata, che delimita la rappresentazione nello spazio quasi bidimensionale del teatro (Fellini [1980] 2000, p. 107; Sutterlin 1996, p. 210). Se già il medium filmico di sua natura mostra, Fellini indugia. Perciò: la desunzione dell’ambientazione a livello poco più che nominale viene dal *Satyricon*, fonte principale: di qui il fatto che Encolpio e Gitone si recano in un determinato luogo, dove nel romanzo avvengono dei fatti da cui solo incidentalmente emergono frammenti descrittivi. Rimane l’assoluta e primaria necessità da parte del regista di dare forma a questo ambiente. La storiografia tendenzialmente pittoricista di Jerome Carcopino si presta allo scopo. Fellini, pur seguendo la traccia espositiva carcopiniana, elabora la materia, filtrandola attraverso una sorta di passaggio riduttivo dall’universale – le condizioni di vita, che comportano l’evento quotidiano, ripetibile e diffuso – al particolare: la frequenza degli incendi diventa microincendio, la generalizzata mancanza di fognature, un unico uomo che “si svuota il ventre” (inq. 197) come un animale. Così, l’evento generale si concentra nel particolare e al tempo stesso si distribuisce per unità singole, in una sorta di “inventario per microeventi”: in una celletta si sviluppa un incendio, in un’altra un uomo defeca, e così via, secondo quella struttura “ad alveoli” tipica dello stile felliniano (Deleuze 1989, pp. 85 ss.). Le informazioni di *La vita quotidiana*, scheletro nozionistico, vengono elaborate e “riempite” di materia, diventano episodio.

Il momento del matrimonio tra Lica ed Encolpio sulla nave del mercante (scena 33), traslazione di quello tra Panicchide e Gitone in § 25-26 del *Satyricon*, bene introduce al secondo e più profondo livello di influenza del saggio sul film. I brevissimi accenni al rito matrimoniale nella narrazione petroniana (rilevabili nel solo riferimento al flammeum, il tradizionale velo della sposa, e alla presenza di un corteo) non sono da considerarsi fonte sufficiente per l’accurata evocazione del rito da parte di Fellini e Zapponi. La scenografia non solo trae ispirazione, ma cita qui letteralmente il lavoro di Carcopino: “Nel giorno stabilito per la celebrazione, la fidanzata [...] veste il costume richiesto dall’uso: intorno al corpo una

tunica senza orli [...] e sopra un mantello o palla, colore dello zafferano; ai piedi dei sandali della stessa tinta (p. 130); così in sceneggiatura (inq. 633): "Trifena, sempre compunta, continua a vestire Lica. È la volta del mantello color zafferano, dei sandali della stessa tinta...". Ancora: "Sulla testa [...] un velo color arancio fiammeggiante. Onde il suo nome flammeum, che nasconde pudicamente la parte alta del viso; su di esso è poggiata una corona"; stessa descrizione nell'adattamento (inq. 634): "...poi del flammeum, un velo violentemente arancione, quasi fiamma, che nasconde la parte superiore del viso", mentre, fuori sceneggiatura, la maga Trifena pone sul capo di Lica, sposa novella, una corona. I riferimenti continuano nel lancio delle noci agli sposi, "presagio di gaia e feconda felicità" (pp. 131-132; inq. 639), nel sacrificio propiziatario, nelle parole rituali dell'officiante e della coppia, e nelle acclamazioni beneaugurali dei presenti.

L'uso del saggio come mezzo di evocazione si evolve in questo caso in mezzo di rappresentazione storica. Il rito matrimoniale è seguito alla lettera secondo le indicazioni di Carcopino, nella rigorosa successione delle tradizioni rituali e nell'accurata – e storicamente corretta – vestizione della "sposa". C'è da chiedersi perché in quest'occasione Fellini decida di mantenersi aderente alla ricostruzione di un rito tanto rigidamente scandito, e perché lo faccia ancora una volta sulla base di una scelta non filologicamente corretta in assoluto, ma corretta in relazione al saggio di Carcopino.

Nella struttura del saggio dello storico francese la descrizione del rito matrimoniale introduce il capitolo dedicato alla donna e alla famiglia, che si dipana secondo un andamento moralisticamente polarizzante in esempi di donne "virtuose" e di altre "dissolute". Il matrimonio assume nella trattazione il senso di un rito profondamente sacro e civile assieme:

Aulo Gellio ha certamente voluto sottolineare la serietà di cui [l'anello di fidanzamento] era improntato, la solennità dell'impegno, che da esso veniva consacrato, e soprattutto la profondità del reciproco affetto, che i suoi contemporanei vi annettevano, e la cui manifestazione volontaria e pubblica formava allora l'essenziale, non solo della cerimonia, ma della realtà giuridica del matrimonio romano (p. 130).

L'uso della fonte si fa in questo caso complesso e concettualmente dialettico: se Fellini vuole che il matrimonio tra Encolpio e Lica abbia il rigore della ricostruzione storica nella convinzione che l'ufficiosità puramente formale lo renda paradossalmente aberrante, più aberrante ancora divie-

ne ai suoi occhi se desunto con riprese letterali da un saggio dalla forte strutturazione ideologica – improntato sulla tradizionale concezione della decadenza dell'impero come conseguenza logica della decadenza morale dei suoi abitanti – per la quale il matrimonio è ancora simbolo eloquente del polo morale positivo.

I CASI ESEMPLARI DELL'*INSULA FELICLES* E DEL MATRIMONIO DI LICA ED § ENCOLPIO

PETRONIO
SATYRICON

11: “DOPO AVER PERLUSTRATO OGNI ANGOLO DELLA CITTÀ, FECI RITORNO ALLA CAMERETTA (*CELLULAM REDII*)”.

§ 91: “IMMEDIATAMENTE CORRO CON LE ALI AI PIEDI VERSO IL MIO ALBERGHETTO (*IN HOSPITIUM MEUM PERVOLO*)”.

§ 25-26 [1]: “[...] Mi alzai in piedi per assistere al rito nuziale. Già Psiche aveva avvolto col flammeo il capo della ragazzina (*Iam Psyche puellae caput involverat flammeo*), già l'embasiceta, alla testa del corteo, portava innanzi la fiaccola, già le donne ubriache, battendo le mani, avevano formato una lunga processione e disposto sul talamo l'oscena coperta”.

CARCOPINO LA VITA QUOTIDIANA A ROMA

p. 42: “L'*insula* [...] si sviluppa in senso verticale [...] ed ha finito per raggiungere sotto l'Impero dimensioni vertiginose”.

p. 49: “Dovunque i brevi piani sovrapponevano simmetricamente i loro *cenacula*”. pp. 61-63: “Le condizioni di riscaldamento erano nell'*insula* molto difettose. [...] Il sistema non era un riscaldamento centrale. [...] L'*insula* romana se non aveva caloriferi, non aveva nemmeno camini. [...] Negli immobili dell'*urbs* [...] gli alimenti cuocevano a lento fuoco su fornelli portatili, e gli uomini per lottare contro il freddo non avevano che i bracieri [...]”.

p. 55: “I rischi di incendio erano frequenti a causa degli scaldini portatili per il riscaldamento”.

p. 66: “Molti appartamenti delle *insulae* romane erano destinati all'accumularsi del sudiciume, ed era fatale che finissero per andare incontro a questo inconveniente, dato che mancava uno scarico di fogna [...]”. p. 130: “Nel giorno stabilito per la celebrazione, la fidanzata [...] veste il costume richiesto dall'uso: intorno al corpo una tunica senza orli [...] e sopra un mantello o *palla*, colore dello zafferano; ai piedi dei sandali della stessa tinta; sulla testa [...] un velo color arancio fiammeggiante. Onde il suo nome *flammeum*, che nasconde pudicamente la parte alta del viso; su di esso è poggiata una corona intrecciata [...]”

FELLINI, *SATYRICON* (SCENEGGIATURA)

pp. 131-132: "Il corteggio [...] lancia ai ragazzi [...] delle noci a casaccio [...] la cui risonanza sul selciato della strada presagisce oggi gaiamente feconda felicità"

Inq. 179: "[*L'Insula Felicles*] è un palazzo altissimo, quadrato, tozzo, un po' sbilenco; con molte finestre quadrate tutte uguali". Inq. 181: "Da alcune finestre escono alcune volute di fumo nero, segno che all'interno hanno acceso il fuoco". Inq. 194: "La gente cucina sul braciere acceso in mezzo alla stanza". Inq. 195: "In una casa c'è un principio di incendio, subito domato...". Inq. 197: "In un angolo del pianerottolo un uomo si sta svuotando il ventre".

Inq. 633: "Trifena, sempre compunta, continua a vestire Lica. È la volta del mantello color zafferano, dei sandali della stessa tinta...". Inq. 634: "...poi del *flammeum*, un velo violentemente arancione, quasi fiamma, che nasconde la parte superiore del viso

Inq. 639: "Asclito prende una manciata di noci da un piatto, e una dietro l'altra ne scaglia tre o quattro nella schiena di Encolpio [...]."

IL MORALISMO DI CARCOPINO E L'AMORALITÀ IMMORALE DI FELLINI

Quando Alex Sutterlin definisce il film di Fellini come un "tutto univoco" si riferisce al fatto che il film è posto sotto un ordine sia tecnico che interiore. La messa in scena delle varie parti è legata a una drammaturgia; i collegamenti tra scene, il duro taglio come la dissolvenza, l'entrata di un personaggio, sono elementi decisi e preparati:

La prospettiva, in cui il racconto si chiarisce, è già stabilita e non si lascia trasformare. [...] Il film ha il significato di un'interpretazione individuale, lo spettatore non si può estraniare da questa interpretazione.

Il concetto di "tutto univoco" non inficia il procedimento a scarti, in virtù del quale il Fellini *Satyricon* è un film frammentario e disuguale. Bernardino Zapponi (in Zanelli 1969, p. 84) dichiara:

Il libro di Petronio è screpolato, rotto come un muro, fatto di pezzi che sono reperti archeologici. [...] Una precisa indicazione di stile: dovevamo ampliare le fratture; non colmarle.

FELLINI, *SATYRICON* (FILM)

La drammaturgia felliniana si caratterizza per una tecnica narrativa ad interruzioni, quando quella petroniana era sicuramente di tipo progres-

sivo. In definitiva, l'ordine univoco paradossalmente non deriva dall'inserimento di un collante narrativo tra i frammenti, ma da un inasprimento dell'assetto frammentario secondo una volontà preordinata. Se il romanzo di Petronio, presumibilmente progressivo al suo concepimento, subisce l'attacco scarnificante della storia (e quindi il suo assetto a stralci narrativi avviene a posteriori e indipendentemente dalla volontà dell'autore), l'operazione ermeneutica di Fellini stravolge l'ottica: considerando il frammento come elemento peculiare del romanzo e allo stesso tempo eloquente di antichità, Fellini decide un assetto frammentario a priori che diventa per questo "stile interstiziale", elemento ordinatore e motivo del "suo" *Satyricon* (Deleuze 1989, p. 200).

Questa volontà di frammentarizzazione è causa e conseguenza della ricerca di effetto straniante. Lo straniamento prende avvio, secondo Fellini, dalla consapevolezza della visione del mondo antico dall'unica posizione consentita, quella fuori dai suoi confini chiusi; appunto perché la ricostruzione storica è impossibile, il regista vuole mantenere "un tono distaccato, oggettivo", "da documentario" nei confronti di un mondo ingiudicabile secondo il nostro catalogo di decifrazione morale e psicologica (Zanelli 1969, p. 16). Fellini dichiara a Cangogni (1968): "Ad ogni faccia devono corrispondere una mimica nuova, gesti, parole diverse". Realizzare un film basato sull'effetto di straniamento corrisponde in definitiva per Fellini a evocare frammenti eloquenti della e nella loro incongruenza, da una posizione esterna che permetta il totale distacco dalla materia, in modo da dare voce a quella "psicologia precristiana" libera da giudizi morali, vista come caratteristica identitaria del mondo antico. Di qui, il necessario distacco dai paradigmi della moralità cristiana, che indurrebbe il regista, usando una sua stessa definizione, a una posizione di "disponibilità virginale" nei confronti della narrazione petroniana (*L'Erotismo dell'Italia* 1969, p. 38).

L'andamento diegetico a scarti del Fellini *Satyricon* non deriva soltanto dal taglio puramente tecnico, ma anche da contrapposizioni a livello contenutistico. Il film procede sì a episodi "interstiziati", ma anche per contrappunti tematici e stilistici, che fanno del Fellini *Satyricon* un prodotto della tensione tra due polarità. Tra ambienti, innanzitutto: il buio, il "clima manicomiale" (inq. 74) del teatro di Vernacchio; l'oscurità, la confusione, la mostruosità del quartiere di Suburra e dell'Insula Felicles, che diventa "visione da inferno" durante il suo crollo (inq. 222); "L'aria opprimente, caliginosa, come paludosa" (inq. 248) del viale che porta alla casa di Trimalcione, e lo stesso senso di oppressione e cupezza al triclinio del

liberto (inq. 295); la nave di Lica, “enorme, immobile, nera come un insetto mostruoso” (p. 213 della sceneggiatura). Dall’altra parte, la pinacoteca, “ampia e chiara, luminosa, di linea classica come un tempio greco” (inq. 234); e la villa dei Suicidi, “bella, dalle linee pure, classiche” (inq. 653). Il contrappunto è tanto più evidente quanto più è vicino e stridente: il crollo dell’insula scarta nella serenità della pinacoteca in un netto passaggio di scena; allo stesso modo, dalla pinacoteca si passa ai fumi della via che porta alla casa di Trimalcione. Il passaggio progressivo da un polo all’altro avviene nella stessa scena nel frangente della morte dell’Ermafrodito, il cui lento decorso comincia nell’istante stesso in cui viene rapito: dalla foresta in cui è immerso il tempio di Cerere (inq. 816-818), alla montagna verde, poi sassosa e brulla sui cui sentieri avanza il carro di Encolpio, Ascilto e il brigante (inq. 847), fino all’ambiente desertico dal terreno crepato, si avverte una climax di “desertificazione” che è causa della morte dell’Ermafrodito ma anche riflesso simbolico del sacrilegio, e sfondo alla lotta “feroce, orrenda”, mortale, tra i due giovani e il brigante (inq. 869-884).

Ma le contrapposizioni sono ancora tante e stratificate. Alla mimica “orrendamente buffonesca” (inq. 79) di Vernacchio, comico crudele, rispondono idealmente gli omeristi che intervengono alla Cena Trimalchionis, “due uomini e due donne [...] dal volto gentile e nobile. [...] Vengono dalla Grecia, sono attori; portano con sé la malinconia di un popolo civilissimo, ora in declino, vinto” (inq. 348), che parlano “in una lingua incomprensibile e armoniosa” (inq. 350) e che riescono a creare “per un momento, un clima incantato, poetico” (inq. 351).

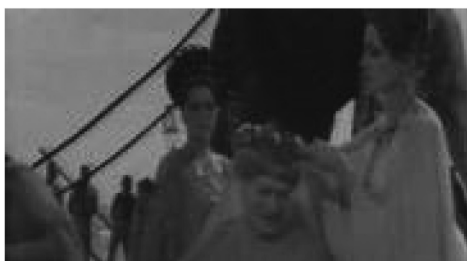
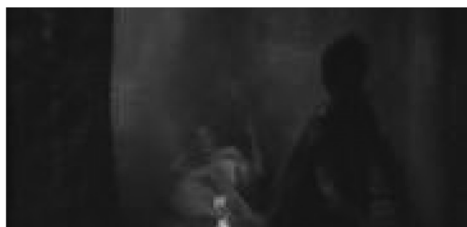
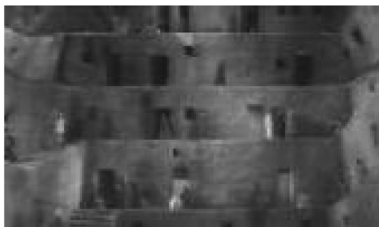
Ancora, la figura femminile si declina da un lato nelle prostitute della Suburra, dentro delle nicchie, l’ultima delle quali è abitata da una meretrice che è mostro di carne; nella sensualità di Trifena; nell’ultrasensualità della Ninfomane e di Arianna. Di contro, la sposa “dolce e sottomessa” del Suicida (inq. 664). Il dualismo diventa doppio corpo di donna in Enotea, contemporaneamente sinuosa nera silente, ed enorme, mostruosa Madre Generatrice. E poi la lingua: corrotta nell’accento romano di Trimalcione e Abinna, in quello pugliese di Ermerote, in quello napoletano di Vernacchio; ma anche scarnificata e sintatticamente frammentaria: non è di certo un caso se nell’adattamento dei dialoghi della Cena, unica sezione del Satyricon giuntaci pressoché completa, si registrano dei tagli (ulteriormente esasperati poi nel prodotto filmico) e una tendenza alla paratassi, all’accostamento puramente additivo delle informazioni, privo a volte anche del rapporto implicito, totalmente psicologico che ne determina

l'efficacia comunicativa. La lingua è dura e straniera sulla nave di Lica, tra i ribelli; untuosa quella parlata dal servo della Ninfomane; latino corrotto per le strade della Suburra, e nel circo della Città Magica. Neutra quella di Encolpio e Gitone. Pura e soave quella dei coniugi suicidi.

I richiami e le specularità sono innumerevoli e del tutto permeanti il tessuto narrativo del film, che si dipana secondo una dialettica che contrappone episodi a episodi, scene a scene, elementi della stessa scena, elementi di scene diverse, in virtù di una costruzione che, partendo dal dato tematico, si fa strutturale.

Di che natura sia questa dialettica, emerge dal paradosso di fondo che scaturisce dall'impostazione ideologica di quello che Fellini chiama straniamento. La dichiarazione di estraneità nei confronti della materia trattata deriva dalla consapevolezza di avere a che fare con un'epoca storica che secondo i paradigmi della moralità cristiana verrebbe tacciata come assassina e corrotta; il regista, sentendosi estraneo alla sfera dell'antico, compie lo sforzo di levare dalla sua mente il giudizio morale, che riconosce consciamente dentro il suo "esserci" di uomo moderno. È questo uno sforzo concettuale preordinato che deve concretizzarsi secondo modalità diverse dalla neutralità petroniana, "limbica assenza di giudizio" (Canali 1981, p. 7).

Tra i modi dell'immagine-cristallo, circuito minimo dell'immagine-tempo, Gilles Deleuze individua quello, tipico del cinema felliniano, della dia-



lettica luminoso/opaco, dove persiste l'indeterminatezza di identità della faccia oscura e della faccia luminosa. Come dire: esistono due facce, dalle nature opposte, ma non si sa a quale faccia attribuire quale natura. L'immagine-cristallo di Fellini ha ordinamento bipolare:

Su una faccia vi sarà scritto "salvi!", sull'altra "perduti!", in un paesaggio da Apocalisse come il deserto di *Fellini Satyricon*.

Fellini fa i conti con la mancanza in Petronio di "contrapposizione di ideali positivi a un mondo che al moralista sembra reo senza possibilità di appello" (Canali 1981, p. 6); al tempo stesso, con operazioni ideologiche "giovenaliane" come quella di Carcopino, di lettura del mondo antico secondo l'ottica del bene e del male (esemplari in tal senso sono i paragrafi III e IV del capitolo Il matrimonio, la donna, la famiglia, dedicati rispettivamente all'eroismo e alla dissolutezza della donna romana). La modalità diversa dalla neutralità petroniana è quindi la traduzione della medesima neutralità, non nell'appiattimento, ma nella conservazione della struttura bipolare dei paradigmi morali e al tempo stesso nella sostituzione dei termini dialettici: la struttura dialettica rimane, ma a quella del bene e del male, del buono e del cattivo, si sostituisce nelle intenzioni di Fellini quella della luce e delle tenebre. È sintomatico il fatto che le tensioni più importanti tra polarità opposte avvengano tra episodi o elementi desunti dal *Satyricon* e altri inseriti ex novo dal regista. L'inserimento della luminosa scena dei Suicidi, eloquentemente collocata a metà film, fa da controcanto macrostrutturale all'intero *Fellini Satyricon*, ed è esemplare di tutte le altre contrapposizioni bipolari: se in Petronio esiste lo stesso omogeneo piano grigio, il cosciente inserimento dell'episodio, lato chiaro, crea il lato oscuro, che è sua premessa dialettica di esistenza. Ossia: l'inserimento della luce, per essere riconosciuto come tale, tinge il grigio di nero, lo inasprisce di tenebra. Il polo positivo si carica solo se carica quello originariamente neutro di negatività.

In realtà, il dato fondante (e il vero paradosso) dell'operazione felliniana sta nel voler costruire una polarità altra rispetto a quella del bene e del male, tramite l'apparato simbolico tipico di questa, e tramite l'assunzione, più o meno conscia, dei toni descrittivi (nel vero senso del termine!) di Carcopino. Lo stesso episodio sopra citato è la traslazione de la plus belle mort de l'antiquité (Saint Euremond, in Gagliardi 1993, p. 7), il suicidio di Petronio, in dimensione teneramente familiare: non si uccide l'esteta, ma un padre e una madre; la famiglia è morale, moralmente atemporale, atemporalmente positiva e benefica. La melma, il buio, la corruzione

della lingua, l'aspetto mostruoso e deforme di ambienti e personaggi, la malattia, la totale mancanza di poesia, sono elementi di evocazione di un mondo sconosciuto, ma anche elementi simbolici che da sempre identificano la corruzione morale in quella fisica; le murene e le carni della Cena Trimalchionis sono sì "animali sconosciuti di razze estinte" (Fellini [1980] 2000, p. 108), ma anche i segni di un modo di vedere una dimensione altra da bestiario già medievale: ciò che non si conosce è grottesco, e la sua fisicità finisce per corrispondere a un'interpretazione morale. Gli elementi programmaticamente inseriti per la creazione dello straniamento si caricano di contenuti altri. D'altra parte, la dialettica "luce-tenebra" sta alla base delle teologie patristiche. La luce e la tenebra di Fellini ambiscono all'"indeterminatezza di identità" deleuziana, ma esse stesse trovano corrispondenza in una griglia interpretativa non alternativa rispetto a quella cristiano-cattolica, cioè a quella con cui il regista e il suo pubblico traducono gli stimoli visivi di natura simbolica. Questo il commento di Moravia in un suo articolo uscito su "Vogue" (Moravia 1969):

Durante il Medioevo, l'antichità era del tutto estranea agli uomini perché era stata pagana e invece il Medioevo era cristiano, e il cristianesimo ha voluto essere ed è stato il paradosso, il contrario del paganesimo. [...] Ha dato al peccato e alla dannazione il volto dell'antichità: o meglio, ha dato all'antichità il volto del peccato e della dannazione. [...] La tua [di Fellini] visione dell'antichità è certo molto vicina a quella dei primi cristiani per i quali il mondo antico, appunto perché ancora vivo e vicino, era una tentazione, un pericolo, una sfida. Come ai primi cristiani, a te il mondo antico appare come pura natura, perciò discesa fino alla corruzione.

Con l'interpretazione di Moravia trova giustificazione la definizione deleuziana della bipolarità simbolica felliniana come "salvi!" e "perduti!". Che la riflessione sia morale di matrice cristiana o filosofica di matrice idealista, come pare commentare Moravia, rimane un principio di rappresentazione dell'antichità secondo un sistema di polarità, i cui simboli eloquenti si mantengono in bilico tra lo status di segni da un altro mondo e la loro tendenza all'assunzione di accezione. In questo senso Fellini fa propria la struttura de *La vita quotidiana a Roma* di Jerome Carcopino, costruito per opposizioni (la donna virtuosa e la donna viziosa, la domus e l'insula, l'inefficacia della religione tradizionale e la positività delle nuove mistiche orientali, etc.), e adatta gli stessi elementi che Carcopino usa a sostegno della sua visione della Roma imperiale al proprio sistema di "sommersi e salvati" (perché egli stesso in *Fare un film* parla dei suoi personaggi come di "annegati che tentano di parlare"); in definitiva, gli "annegati" sono tali perché sommersi dal tempo o dalla "più irrimediabile

corruzione”?

D'altra parte, è questa la chiave di interpretazione che giustifica lo scarto più macroscopico e pregnante tra il *Satyricon* e il Fellini *Satyricon*: il senso ultimo del romanzo di Petronio, quel *mimicum risum* che ha come retro della medaglia solo una mimica mors, è totalmente perso nell'adattamento felliniano, che decurta o reinterpreta importanti pantomime farsesche, e che non tiene nulla della sua leggerezza originaria. Non esiste *mimicum risum*, sostituito dalla mostruosa risata muta di Vernacchio; non esiste mimica mors, perché le morti del Fellini *Satyricon* sono reali, crudeli e veramente sacrileghe; e lo scherzo che subisce Encolpio arrivato alla Città Magica non ha come conseguenza che l'unica risata, innaturale, da automa, del proconsole. Lo straniamento avviene perché Fellini mette in scena non tanto un popolo irrimediabilmente diverso, ma un popolo pazzo e degenerato, un'antichità che prefigura la nostra propria deriva.

*Il termine “inq.” (abbreviazione di “inquadratura”), seguito dalla relativa indicazione numerica, fa riferimento alla scena riportata nella sceneggiatura originale del *Satyricon Fellini*, edita da Cappelli nel 1969 a cura di Dario Zanelli.

BIBLIOGRAFIA

Aragosti 2001

Petronio, *Satyricon*, a cura di A. Aragosti, Rizzoli, Milano 2001

Betti 1970

Federico A.C. – Disegni per il *Satyricon* di Federico Fellini, a cura di L. Betti, Milano Libri Edizioni, Milano 1970

Canali 1981

L. Canali, Neutralità e vittoria di Petronio, in Petronio, *Satyricon*, a cura di Ugo Dettore, Rizzoli, Milano 1981, pp. 5-11

Cangogni 1968

M. Cangogni, Buon viaggio, Eumolpo, “La fiera letteraria” XXXV, 29 agosto 1968, pp. 30-33

Carcopino 1939

J. Carcopino, *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'impero*, [Paris 1939] tr. it. Laterza, Bari 1942

Deleuze 1989

G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989

L'Erotismo dell'Italia 1969

F. Fellini, G. Baldini, B. Zapponi, P. Nichols, L. Canali, S. Mazzarino, *L'Erotismo dell'Ita-*

- lia 1970 e quello della Roma imperiale. Ma com'era il peccato pagano?, "L'Espresso" 23 febbraio 1969, pp. 35-41
- Fellini [1980] 2000
- F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino [1980] 2000
- Gagliardi 1993
- D. Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno: la fortuna del Satyricon attraverso i secoli*, La Nuova Italia, Firenze 1993
- Kezich 1987
- T. Kezich, *Fellini*, Camunia, Milano 1987
- Moravia 1969
- A. Moravia, *Velato di cenere, popolato di mostri, il Satyricon sarà il documentario di un sogno*, "Vogue" 215, giugno 1969, pp. 100-115
- Sutterlin 1996
- A. Sutterlin, *Petronius Arbiter und Federico Fellini: ein Strukturanalytischer Vergleich*, Lang, Frankfurt am Main 1996
- Zanelli 1969
- "Fellini Satyricon" di Federico Fellini, a cura di D. Zanelli, Cappelli, Bologna 1969

Gassman, Pasolini e i filologi

saggio-documentario (video, Italia 2005, 30')

Monica Centanni e Margherita Rubino

AVVERTENZA: questo saggio è stato riedito, in versione più ampia con introduzione e pubblicazione integrale dei testi del video, in *Ingramma* n. 133 (febbraio 2016)



Nel 1960 Vittorio Gassman affidò a Pier Paolo Pasolini la traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo per l'allestimento che aveva in mente per il Teatro greco di Siracusa. Gassman, in sintonia con l'impresa culturale e politica che in quegli anni andava compiendo con il Teatro popolare italiano, aveva concepito per la tragedia antica una messa in scena di assoluta novità e di rottura con la tradizione classicistica.

Per dichiarazione dello stesso Pasolini, l'esperienza di traduzione dell'*Oresteia* segnò in modo importante il suo riavvicinamento al mito greco, sul percorso che lo condurrà alla realizzazione di opere cinematografiche come *Edipo Re* (1967), *Medea* (1970) e l'incompiuta *Orestide africana* (1969).

I dati oggi dimostrano che la versione di Pasolini di *Oresteia* è in assoluto la più accreditata e utilizzata nei teatri italiani negli ultimi decenni del XX e ancora nei primi anni del XXI secolo.

Ma intorno a quegli anni sessanta, la commissione della traduzione di *Oresteia* a un poeta, contestato seppure già noto, e comunque a un non-grecista, scatenò campagne di stampa e anche una raffica di attacchi da parte di una fazione del mondo accademico, che reagì rabbiosamente contro

Pasolini e la sua incursione nel campo disciplinare delle scienze filologiche. Attacchi e polemiche ingenerarono al tempo una grande confusione sul valore effettivo della traduzione di Pier Paolo Pasolini.

Il saggio-documentario segue e mostra, in una prima fase, documenti e lettere dove si scorge l'ambizione di molti grecisti determinati a ottenere l'incarico che ebbe poi Pasolini, e la sequela di pressioni e di piccole bugie di alcuni autocandidati eccellenti. Gli organi dirigenti del Dramma Antico dichiarano (in un documento pubblicato qui per la prima volta):

Questo Istituto poteva opporsi come in realtà in un primo momento ha fatto, ma in questo caso doveva rinunciare alla presenza di Gassman.

Praticamente costretti ad accettare la versione-novità del poeta friulano, grecisti e filologi si scatenarono presto in articoli e recensioni stroncatorie. Tra i più accaniti Enzo Degani (al tempo giovane promessa della filologia italiana) che arrivò a scrivere, tra l'altro, su una prestigiosa rivista di studi filologici: "Pasolini [...] nell'insolito ruolo di grecista [...] traduce dal francese, grossolanamente ignorando la lingua. Che conosca anche il greco, nessuno lo aspetta, ma il suo parto tutt'altro che laborioso (egli vanta una gestazione canina di tre mesi) distorce in maniera troppo irriverente il vecchio poeta".

A Degani rispose a caldo Nadia Fagioli, ribattendo ai feroci attacchi punto per punto, anche sul piano dell'ermeneutica linguistica. Ribatterà anni dopo anche Umberto Albini: sul piano della correttezza formale chiarirà che nessuna traduzione teatrale, meno delle altre quella di Pasolini, si può analizzare scindendo le componenti e "atomizzando" le parole, dal momento che esiste un discorso poetico, e va preso nella sua interezza. Sul piano più generale della lettura culturale e politica di *Oresteia* '60 scriverà Albini:

Per la prima volta dopo tanti anni il teatro greco usciva in Italia dai binari accademici, troppo riduttivi, anche se meritori, entrava in contatto con la letteratura militante e con i sentimenti e le idee di un nuovo, inquieto momento" [...]. Si dissolve l'Olimpo come teatrino lontano, limitato e letterario, deborda dalla cornice che per tanto tempo l'aveva inquadrato e viene a contatto, in modo salutare, con una pratica quotidiana di culto, così come il movimento di una società verso un regime di uguaglianza sembra una metafora del progresso tanto desiderato da Pasolini nel suo presente.

Infine, negli anni novanta, interviene Massimo Fusillo che, da grecista e



Orestide 1960. Foto AFI (Archivio Fotografico Inda, Siracusa)

studioso di teatro, restituisce pienamente a Pasolini su carta quel trionfo che i teatri di mezzo mondo già gli tributavano.

Il saggio-documentario *Gassman, Pasolini e i filologi* è stato presentato per la prima volta all'interno della mostra "Vittorio Gassman, Elena Zareschi: due protagonisti al Teatro greco di Siracusa" (Siracusa, Palazzo Greco, Museo e Centro studi INDA, giugno-dicembre 2005).

Errori e acrimonie, accuse e difese contro e pro Pasolini, ragioni delle scelte e delle critiche: si dà qui una documentazione precisa di un evento importante della cultura italiana, attraverso lettere e cronache teatrali, testate giornalistiche e filmati dell'epoca, testimonianze orali registrate e materiale documentario inedito proveniente dall'Archivio del Museo e Centro studi INDA di Siracusa.

video documentario (Italia 2005, 30')

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI

Pasolini 1960

P. P. Pasolini, *Nota del traduttore*, in *Eschilo, Orestide*, Quaderni del Teatro Popolare Italiano, Torino 1960, 1-3.

Degani 1961

E. Degani, *Recensione a Eschilo 'Orestide', nella trad. di Pier Paolo Pasolini*, "Rivista di Filologia e Istruzione Classica" 98, 1961, 187-193.

Fagioli 1991

N. Fagioli, *L'Orestide di Pasolini*, "Resine", 1961, 9-18,

Fusillo 1988

M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze 1996.

Lago

P. Lago, *Pasolini e gli antichi: una nota sulle traduzioni*.

ENGLISH ABSTRACT

In 1960 Vittorio Gassman assigned the task of translating Aeschylus' *Oresteia* to Pier Paolo Pasolini, and planned to stage it at the Greek theatre in Syracuse. Gassman had planned to break with the classical tradition and stage the ancient tragedy in a totally modern way.

Commissioning the translation of the *Oresteia* to a poet who was well-known but also controversial, and who was also a non-classicist scholar, unleashed press campaigns and storms of abuse from academic world, that reacted angrily against Pasolini and his inroads into the disciplinary arena of Philological Science. This essay-documentary examines an important event in the history of Italian culture via letters, theatre chronicles, newspapers, films, TV interviews of the time and unpublished material from the Archive of the Museum and the Centro Studi INDA in Syracuse.

Andirivieni sul *limes* tra Oriente e Occidente: il viaggio di Gentile Bellini da Venezia a Istanbul

Recensione a: "Bellini and the East", London, National Gallery 12 aprile-25 giugno 2006 (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum 14 dicembre 2005-26 marzo 2006); catalogo a cura di Caroline Campbell e Alan Chong, National Gallery Company Limited, London 2005

Claudia Daniotti



Per più di mille anni Venezia è stata "come un girasole, con le radici saldamente piantate nell'Occidente latino, ma costantemente protesa a cogliere i raggi provenienti dall'Oriente greco" (Donald M. Nicol). Finestra sul Levante, interlocutore privilegiato – e in un certo tempo esclusivo – di Costantinopoli e dell'Oriente bizantino, chiave e leva, snodo e crocevia, punto di partenza, di smistamento e d'approdo di tutto ciò che tra Est e Ovest si incrocia sulle rotte del Mediterraneo, Venezia è stata il ponte, il canale di ricezione, il filtro di selezione e il tramite di diffusione di tutto ciò che per

secoli viaggia e passa tra Oriente e Occidente, sub specie commerciale, politica, culturale.

Se il rapporto stretto e consolidato tra Venezia e Costantinopoli registra certo, nel corso del tempo, battute d'arresto, come pure momenti di forte crisi e di aperta ostilità, sostanzialmente esso non conosce interruzione duratura; neppure all'indomani del 29 maggio 1453, quando Costantinopoli, greca e cristiana, cade in mano turca e, divenuta Istanbul, passa ad

essere la capitale di un nuovo impero, quello ottomano. Dopo lo sgomento e l'orrore, diffusisi ovunque all'arrivo della "pessima nuova a tutta la cristianità" (Marin Sanudo), e insieme alla guerra continua tra i potentati cristiani e l'impero musulmano, alla salita di Maometto II sul trono dell'ultimo Paleologo, la sempre accorta e laboriosamente pragmatica Venezia prende a ritessere pazientemente una nuova trama di relazioni diplomatiche, capaci di ricostruire un legame, prima di tutto commerciale, con il nuovo impero. La firma di un trattato di pace, nel gennaio 1479, apre un nuovo tempo pacifico e fruttuoso nei rapporti tra le due città, tanto che nell'agosto dello stesso anno, Maometto II – gran terrore della cristianità e, insieme, uomo colto sommamente interessato all'arte e alla cultura europea – chiede al Senato della Repubblica che un pittore, "un bon pytor", secondo il resoconto che dell'episodio dà Marin Sanudo, venga inviato al più presto alla sua corte. Venezia risponde tempestivamente scegliendo per questo compito, artistico e diplomatico insieme, un "optimo pytor", mandando a Istanbul uno dei più apprezzati e valenti artisti veneziani di allora, che aveva già e ripetutamente dato prova di interesse e conoscenza del mondo artistico e culturale bizantino: il prescelto è Gentile Bellini.

Il viaggio di Gentile a Istanbul, che ha inizio nel settembre 1479 e si conclude con tutta probabilità nel mese di gennaio del 1481 – pochi mesi prima della morte del Sultano – è il cuore intorno a cui si costruisce la mostra Bellini and the East alla National Gallery di Londra, mostra che è però ben più della ricostruzione di quel soggiorno. Questo 'frammento di microstoria', limitato nella sua durata cronologica e nelle notizie che ne abbiamo oggi, diventa anche uno specchio, uno strumento e un punto di osservazione dal quale guardare all'intera storia intrecciata di Venezia e Costantinopoli-Istanbul.

Partendo, non senza trepidazione, alla volta di Istanbul dalla città che più di tutte in Europa poteva vantare un secolare legame d'amicizia con il Levante, Gentile porta con sé questa ricca tradizione, ulteriormente rinvigorita nei decenni precedenti da eventi epocali – come quello del Concilio di Ferrara-Firenze del 1438-1439 per la riunificazione delle Chiese d'Oriente e d'Occidente – e contribuisce, in primis proprio con questo viaggio, a ridarle nuova linfa e nuovi orizzonti.

Le quattro sezioni in cui il percorso all'interno della Sunley Room si articola (The Fall of Costantinople, Trade and travel with the East, Venice and Byzantium, Gentile Bellini and Mehmed II) qualificano, appunto, il viaggio di Gentile come l'ultima tappa, il punto di culmine e di nuovo

inizio, della tradizione di scambi, commerciali e culturali, tra Venezia e l'Oriente bizantino, e, insieme, come evento di importanza cruciale per il riavvicinamento tra Oriente e Occidente dopo l'inevitabile frattura segnata dalla conquista del 1453. Questo retroterra ampio e complesso rifluisce nell'esposizione di Londra per frammenti ed episodi esemplari – significativamente centrati sui fratelli Bellini, Gentile e Giovanni, e sulla loro cerchia più prossima – capaci di mettere in luce i fili connettivi e gli elementi di continuità tra Oriente e Occidente, attraverso il ponte gettato e costituito da Venezia, dando conto della loro direzione non univoca, di un dialogo che ben può definirsi come un andirivieni tra le due sponde del Mediterraneo.

L'intreccio e l'interferenza tra due mondi e due tradizioni artistiche diverse si esplicitano qui in episodi particolarmente eloquenti: icone orientali accostate a dipinti veneziani di fine Quattrocento, un confronto capace di testimoniare quale ruolo primario, non solo nello stretto senso stilistico e compositivo, abbiano svolto le prime nei confronti dei secondi (in particolare, si veda il caso delle icone della Madonna con Bambino, nel *typus* specifico della Madonna della Consolazione e non solo, che costituiscono un modello decisivo per l'elaborazione e la codificazione dell'iconografia quattro-cinquecentesca della Madonna con Bambino che tanto deve alla mano del fratello di Gentile, Giovanni Bellini); oggetti di lusso come vasi, scatole e argenterie con decorazioni prettamente islamiche declinate però secondo il gusto e la moda veneziana del tempo; ancora Madonne, stavolta vestite di manti damascati e colte a calpestare un tappeto di manifattura anatolica; e poi l'episodio principe e maggiormente suggestivo di questo *limes* continuamente oltrepassato tra Est e Ovest, quello legato al nome del cardinale Giovanni Bessarione.

Come noto, è Bessarione il miglior esempio del riconoscimento del ruolo di Venezia come approdo ideale e luogo di salvezza per la cultura greca esule dalla caduta di Costantinopoli: nel donare la sua biblioteca alla Repubblica di Venezia nel 1468 il Cardinale motiva la sua scelta con la celeberrima espressione e qualificazione di una Venezia "quasi alterum Byzantium". Il ruolo cruciale giocato da Bessarione in questi anni è qui rappresentato attraverso la personale donazione alla Scuola Grande di Santa Maria della Carità di un prezioso reliquiario (assolutamente bizantino nelle forme, ma comprendente, tra gli episodi della Passione di Cristo, anche la Flagellazione, che pertiene alla sola tradizione del cristianesimo occidentale) cui fa da sovracoperta un dipinto su tavola, commissionato proprio a Gentile Bellini, che ritrae Bessarione in preghiera davanti allo



stesso reliquiario (le cui rigide forme alla greca sono riprodotte con una fedeltà che risente però degli stilemi occidentali).

Tra gli esiti del viaggio di Gentile alla corte di Maometto II c'è anche un famosissimo ritratto del Sultano (oggi conservato alla National Gallery) che, oltre ad essere un'opera ufficiale realizzata alla maniera occidentale, è anche la prima immagine veritiera del volto di Maometto II a giungere in Occidente – ed è anche l'opera alla quale è affidata in vita e post mortem la fama del pittore. Gentile, infatti, è il primo artista italiano a ritrarre

Maometto II dal vivo e, pertanto, il primo a poter rendere noti i tratti del suo volto. Prima di allora, le immagini che, su supporti diversi, vogliono raffigurare “El Gran Turco” lo fanno dandone un'immagine assolutamente fantasiosa, i cui tratti, come pure l'impostazione iconografica generale, sono calcati su quelli dell'imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo, così come erano stati fissati da Pisanello in una delle prime medaglie rinascimentali (sull'effigie di Maometto II in rapporto a quella di Giovanni, si veda la Galleria già pubblicata in “Engramma” a cura di Alessandra Pedersoli). Accanto al ritratto più celebre, Bellini and the East presenta anche altre effigi del Sultano, riportate appunto su delle medaglie: quella realizzata da Gentile stesso, insieme ad altre, più o meno fedeli al reale, contemporanee.

La curiosità attenta di Gentile travalica i limiti dorati della corte del Sultano – al quale sembra peraltro fosse legato da rapporti personali molto stretti, se non di vera e propria amicizia – per rivolgersi al mondo vivacissimo, estremamente variegato dal punto di vista etnico, culturale e religioso, della Istanbul di fine Quattrocento. I disegni accuratissimi realizzati da Gentile colgono dal vivo dignitari mammelucchi e donne con curiosi copricapi, giannizzeri e mercanti, tutti fissati sulla carta con l'attenzione al dettaglio minuto propria, forse, di chi osserva e registra con occhio di straniero. Questi disegni, poi, dichiarano subito, almeno

in parte, la loro natura ‘strumentale’: non solo perché ripresi in dipinti successivi dallo stesso Gentile, ma anche perché essi portano in qualche caso scritti a mano, in dialetto veneziano, i colori delle stoffe, dei dettagli, degli accessori così pazientemente riprodotti.

Delizioso esempio di forme, composizioni e fortune giocate sul limes tra Oriente e Occidente è il piccolo disegno in penna e inchiostro, poi colorato e dorato, scelto a rappresentare la mostra: lo Scriba seduto dell’Isabella Stewart Gardner Museum. Realizzato a Istanbul da Gentile in forme chiaramente e fortemente influenzate dalle tecniche artistiche islamiche, questo foglio, dopo essere passato per Tabriz, alla metà del XVI secolo giunge alla corte Safavide di Persia, dove viene riunito insieme ad altri a comporre un album per il sovrano. È particolarmente significativo notare – soprattutto ora che il nome di Gentile, celeberrimo in vita, è stato, e da tempo, messo in ombra da quello del fratello Giovanni – che, all’interno di quell’album cortese, Gentile assurga al ruolo di rappresentante dell’arte europea e, soprattutto, a metro di paragone esemplare dell’Occidente; è così che lo Scriba viene preso a modello e copiato dagli artisti persiani, riattivando di nuovo, questa volta in direzione ovest-est, un processo di feconda circolazione di forme e modelli.

Allo stesso modo in cui la mostra è ben più che la ricostruzione del viaggio di Gentile, il catalogo, curato in stretta collaborazione tra Londra e Boston da Caroline Campbell e Alan Chong, è ben più dell’illustrazione della mostra: è uno strumento di studio, di approfondimento, di ricapitolazione e anche di illustrazione che, nella struttura e nell’articolazione generale, incrocia, senza peraltro confonderli, i due binari del saggio scientifico, con proprio corredo iconografico di supporto, e le schede delle opere esposte. Il tutto con l’esaustività, la precisione, l’accuratezza e, insieme, la limatissima e calibratissima concisione che da tempo costituiscono una cifra così peculiare e apprezzata delle esposizioni, e delle relative pubblicazioni, d’oltremania.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Chiara Vasta
Venezia • maggio 2018

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2006**
numeri **45-49**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.