

la rivista di **en**gramma
2006

50–53

La Rivista di Engramma
50-53

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 50-53
anno 2006

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.egramma.it

Raccolta numeri **50-53** anno **2006**

50 luglio/settembre 2006

51 ottobre 2006

52 novembre 2006

53 dicembre 2006

finito di stampare febbraio 2020

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

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

©2020
edizioni**egramma**

ISBN carta 978-88-94840-36-0
ISBN digitale 978-88-98260-96-6

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 | *50 luglio/settembre 2006*
- 68 | *51 ottobre 2006*
- 108 | *52 novembre 2006*
- 192 | *53 dicembre 2006*

50

luglio/settembre

2006

ENGRAMMA • 50 • LUGLIO-SETTEMBRE 2006
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-79-9

Associazione Engramma • Centro studi classicA luav

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-79-9

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

SOMMARIO

- 5 | GALLERIA DELLE FONTI LETTERARIE E ICONOGRAFICHE SU LAOCOONTE
a cura del Centro studi classicA
- 16 | LAOCOONTE: VARIAZIONI SUL MITO
a cura del Centro studi classicA
- 40 | COMICS SPOLIA. LAOCOONTE, ASTERIX & Co.
Alessandra Pedersoli
- 47 | LA SOSTANZA DEI SOGNI: LA SCENA TEATRALE NEL CONO DI LUCE DEL
PROIETTORE CINEMATOGRAFICO
Katia Mazzucco
- 52 | PSICOANALISI E SAPIENZA GRECA
Daniela Sacco
- 56 | POLITICA DELLE IMMAGINI
Daniele Pisani
- 59 | NOTA SUL CICLO DI SPERLONGA E SULLE RELAZIONI CON IL LAOCOONTE
VATICANO
a cura del Centro studi classicA
- 65 | NOTA SULLE INTERPRETAZIONI DI PLINIO, NAT. HIST. XXXVI, 37
a cura del Centro studi classicA
- 69 | SCHEDA CRONOLOGICA DEI RESTAURI DEL LAOCOONTE
Marco Gazzola
- 75 | NOTA SUI 'CONTORNIATI'
a cura del Centro studi classicA

79 | PATHOSFORMELN DELL'AGGRESSIONE, DELLA DIFESA E DELLA DISPERAZIONE IN
DOCUMENTI ICONOGRAFICI RELATIVI A LAOCOONTE
a cura del Centro studi classicA

Una galleria delle fonti testuali e figurative antiche sul mito di *Laocoonte*

Seminario di Tradizione Classica

Il gruppo scultoreo del *Laocoonte* rinvenuto a Roma nel 1506 è diventato, a partire dal Rinascimento, un mito per l'estetica moderna. Ma qual è il 'vero' mito di Laocoonte? A fronte della sua fama postuma, legata per lo più al marmo vaticano e all'episodio incluso da Virgilio nel secondo libro dell'*Eneide*, le fonti letterarie e iconografiche antiche della storia del disgraziato sacerdote troiano non sono invece affatto numerose. >>> "*Laocoonte: variazioni sul mito*"

VII sec. a.C. Arctino, *Iliou Persis*, apud Proclo, *Chrest.* 92, 246

τραπέντες δὲ εἰς εὐφροσύνην εὐωχοῦνται (scil. Troiani) ὡς ἀπηλλαγμένοι τοῦ πολέμου. ἐν αὐτῷ δὲ τούτῳ δύο δράκοντες ἐπιφανέντες τὸν τε Λαοκόωντα καὶ τὸν ἕτερον τῶν παιδῶν διαφθείρουσιν. ἐπὶ δὲ τῷ τέρατι δυσφορήσαντες οἱ περὶ τὸν Αἰνεΐαν ὑπεξήλθον εἰς τὴν Ἴδην.

VI-V sec. a.C. Bacchilide, apud Servio, in *Verg. Aen.* II 201

Sane Bacchylides de Laocoonte et uxore eius vel de serpentibus a Calydnis insulis venientibus et in homines conversis dicit.

V sec. a.C. Sofocle, *Laocoon*, TrGF fr. 370-377 Radt

370 Harpocr. 8, 8 Dind
λάμπει δ' ἀγνιεύς βωμὸς ἀτμίζων πυρὶ
σμύρνης σταλαγμούς, βαρβάρους εὐοσμίας

371 Σ VE Ar., Ran. 665
Πόσειδον, δὲ Αἰγαίου νέμεις
πρῶνας ἢ γλαυκὰς μέδεις εὐανέμου
λίμνας ἐφ' ὑψηλαῖς σπιλάδεσσι †στομάτων†

372 Serv., in *Verg. Aen.* II 204
horum sane draconum (sc. qui Laocoontem petierunt)

nomina Sophocles in Laocoonte dicit
 (cfr: Σ ss Lycophr. 347 Πόρκις καὶ Χαρίβοια ὀνόματα
 δρακόντων, οἱ πλεύσαντες ἐκ τῶν Καλυδνῶν
 νήσων ἦλθον εἰς Τροίαν καὶ διέφθειραν τοὺς παῖδας
 Λαοκῶντος ἐν τῷ τοῦ Θυμβραίου Ἀπόλλωνος νεῷ)

373 Dion. Hal., Ant. Rom. 1, 48, 2
 Σοφοκλῆς μὲν ὁ τραγωδοποιὸς ἐν Λαοκῶντι δράματι
 μελλούσης ἀλίσκεσθαι τῆς πόλεως πεποίηκε τὸν
 Αἰνεῖαν ἀνασκευαζόμενον εἰς τὴν Ἰδην, κελευσθέντα
 ὑπὸ τοῦ πατρὸς Ἀγχίσου κατὰ τὴν μνήμην ὧν
 Ἄφροδίτη ἐπέσκηψε καὶ ἀπὸ τῶν νεωστὶ γενομένων
 περὶ τοὺς Λαοκοωντίδας σημείων τὸν μέλλοντα
 ὄλεθρον τῆς πόλεως συντεκμηραμένου. Ἐχει δὲ αὐτῶ
 τὰ ἱαμβεῖα ἐν ἀγγέλου προσώπῳ λεγόμενα ὡδε·
 ΑΓΓΕΛΟΣ

νῦν δ' ἐν πύλαισιν Αἰνεας ὁ τῆς θεοῦ
 πάρεστ', ἐπ' ὧμων πατέρ' ἔχων κεραυνίου
 νώτου καταστάζοντα βύσσινον φάρος,
 κύκλῳ δὲ πᾶσαν οἰκετῶν παμπληθίαν·
 συνοπάζεται δὲ πλῆθός οἱ πόσον δοκεῖς,
 οἱ τῆσδ' ἐρώσι τῆς ἀποικίας Φρυγῶν

374 Stob. 3, 29
 πόνου μεταλλαχθέντος οἱ πόνοι γλυκεῖς

375 Stob. 3, 29, 37
 μόχθου γὰρ οὐδεὶς τοῦ παρελθόντος λόγος

376 P= 369a Phot. Berol. 136, 28
 ἀνηλόκισμαι

377 Hsch. K 1369 Latte
 καταράκτης (de aquila dictum)



Frammento da un vaso della
 collezione Jatta



Cratere di Basilea

V sec. a.C.



Kantharos del British Museum

III sec. a.C. Euforione, apud Servio, in *Verg. Aen.* II 201

Ut Euphorion dicit, post adventum Graecorum sacerdos Neptuni lapidibus occisus est quia non sacrificiis eorum vetavit adventum. Post abscedentibus Graecis, cum vellent sacrificare Neptuno, Laocoon Thymbraei Apollinis sacerdos sorte ductus est, ut solet fieri, cum deest sacerdos certus. Hic piaculum commiserat ante simulacrum numinis cum Antiopa sua uxore coeundo, et ob hoc inmissis draconibus cum suis filiis interemptus est.

II sec. a.C. Apollodoro, ex ps. Apollodoro, *Epitome* V, 16-19

Ἡμέρας δὲ γενομένης ἔρημον οἱ Τρῶες τὸ τῶν Ἑλλήνων στρατόπεδον θεασάμενοι καὶ νομίσαντες αὐτοὺς πεφευγῆναι, περιχαρῆντες εἶλκον τὸν ἵππον καὶ παρὰ τοῖς Πριάμου βασιλείοις στήσαντες ἐβουλεύοντο τί χρῆ ποιεῖν. Κασάνδρας δὲ λεγούσης ἔνοπλον ἐν αὐτῷ δύναμιν εἶναι, καὶ προσέτι Λαοκόωντος τοῦ μάντεως, τοῖς μὲν ἐδόκει κατακαίειν, τοῖς δὲ κατὰ βαρᾶθρων ἀφιέναι· δόξαν δὲ τοῖς πολλοῖς ἵνα αὐτὸν ἐάσωσι θεῖον ἀνάθημα, τραπέντες ἐπὶ θυσίαν εὐχῶντο. Ἀπόλλων δὲ αὐτοῖς σημεῖον ἐπιπέμπει· δύο γὰρ δράκοντες διανηξάμενοι διὰ τῆς θαλάσσης ἐκ τῶν πλησίων νήσων τοὺς Λαοκόωντος υἱοὺς κατεσθίουσιν.

30. a.C. Virgilio, *Aeneis* II, 40-56, 199-245

Primus ibi ante omnis, magna comitante caterva,
Laocoon ardens summa decurrit ab arce,
et procul: "O miserī, quae tanta insania, cives?
Creditis avectos hostis? Aut ulla putatis
dona carere dolis Danaum? Sic notus Ulixes?
aut hoc inclusi ligno occultantur Achivi,

aut haec in nostros fabricata est machina muros
 inspectura domos venturaque desuper urbi,
 aut aliquis latet error; equo ne credite, Teucri.
 Quicquid id est, timeo Danaos et dona ferentis”.
 Sic fatus, validis ingentem viribus hastam
 in latus inque feri curvam compagibus alvum
 contorsit: stetit illa tremens, uteroque recusso
 insonuere cavae gemitumque dedere cavernae.
 Et, si fata deum, si mens non laeva fuisset,
 impulerat ferro Argolicas foedare latebras,
 Troiaque, nunc stares, Priamique arx alta, maneres.
 [...]

Hic aliud maius miseris multoque tremendum
 obicitur magis atque improvida pectora turbat.
 Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
 sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
 Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
 – horresco referens – immensis orbibus angues
 incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt;
 pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
 sanguineae superant undas; pars cetera pontum
 pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
 Fit sonitus spumante salo; iamque arva tenebant,
 ardentisque oculos suffecti sanguine et igni,
 sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
 Diffugimus visu exsanguis: illi agmine certo
 Laocoonta petunt; et primum parva duorum
 corpora natorum serpens amplexus uterque
 implicat, et miseros morsu depascitur artus;
 post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
 corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam
 bis medium amplexi, bis collo squamea circum
 terga dati, superant capite et cervicibus altis.
 Ille simul manibus tendit divellere nodos,
 perfusus sanie vittas atroque veneno,
 clamores simul horrendos ad sidera tollit:
 quales mugitus, fugit cum saucius aram
 taurus, et incertam excussit cervice securim.
 At gemini lapsu delubra ad summa dracones
 effugiunt saevaeque petunt Tritonidis arcem,
 sub pedibusque deae clipeique sub orbe teguntur.
 Tum vero tremefacta novus per pectora cunctis
 insinuat pavor, et scelus expendisse merentem
 Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspede robur
 laeserit, et tergo sceleratam intorsit hastam.

Ducendum ad sedes simulacrum orandaque divae
numina conclamant.

Dividimus muros et moenia pandimus urbis.
Accingunt omnes operi, pedibusque rotarum
subiciunt lapsus, et stuppea vincula collo
intendunt: scandit fatalis machina muros,
feta armis. Pueri circum innuptaeque puellae
sacra canunt, funemque manu contingere gaudent.
Illa subit, mediaeque minans inlabitur urbi.
O patria, o divum domus Ilium, et incluta bello
moenia Dardanidum, quater ipso in limine portae
substitit, atque utero sonitum quater arma dedere:
instamus tamen inmemores caecique furore,
et monstrum infelix sacrata sistimus arce.



Affresco da Pompei, Casa del Menandro (I sec. a.C.)



Affresco da Pompei, Casa del Laocöonte (I sec. a.C.)



Contorniato con Laocöonte
(IV sec. d.C.)



Miniatura dal "Virgilio Vaticano" (V sec. d.C.)

fine I sec. a.C. Plinio, *Naturalis Historia* XXXVI, 37

Quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus rhodii.



Laocöonte vaticano

I sec. d. C. Igino, *Fabulae* 135

Laocoon Acoetis filius Anchisae frater Apollinis sacerdos contra voluntatem Apollinis cum uxorem duxisset atque liberos procreasset, sorte ductus ut sacrum faceret Neptuno ad litus. Apollo occasione data a Tenedo per fluctus maris dracones misit duos qui filios eius Antiphantem et Thymbraeum necarent, quibus Laocoon cum auxilium ferre vellet ipsum quoque nexum necaverunt. Quod Phryges idcirco factum putarunt quod Laocoon hastam in equum Troianum miserit.

I sec. d. C. Petronio, *Satyricon* 89

Sed video te totum in illa haerere tabula,
 quae Troiae halosin ostendit.
 Itaque conabor opus versibus pandere:
 Iam decuma maestos inter ancipites metus
 Phrygas obsidebat messis, et vatis fides
 Calchantis atro dubia pendeat metu,
 cum Delio profante caesi vertices
 Idae trahuntur, scissaque in molem cadunt
 robora, minacem quae figurarent equum.
 Aperitur ingens antrum et obducti specus,
 qui castra caperent. Huc decenni proelio
 irata virtus abditur, stipant graves
 recessus Danaï et in voto latent.
 O patria, pulsas mille credidimus rates
 solumque bello liberum: hoc titulus fero
 incisus, hoc ad fata compositus Sinon
 firmabat et mendacium in damnum potens.
 Iam turba portis libera ac bello carens
 in vota properat. Fletibus manant genae,
 mentisque pavidæ gaudium lacrimas habet.
 Quas metus abegit. Namque Neptuno sacer
 crinem solutus omne Laocoon replet
 clamore vulgus. Mox reducta cuspidē
 uterum notavit, fata sed tardant manus,
 ictusque resilit et dolis addit fidem.
 Iterum tamen confirmat invalidam manum
 altaque bipenni latera pertemptat. Fremit
 captiva pubes intus, et dum murmurat,
 roborea moles spirat alieno metu.
 Ibat iuventus capta, dum Troiam capit,

bellumque totum fraude ducebat nova.
 Ecce alia monstra: celsa qua Tenedos mare
 dorso replevit, tumida consurgunt freta
 undaque resultat scissa tranquillo minor,
 qualis silenti nocte remorum sonus
 longe refertur, cum premunt classes mare
 pulsumque marmor abiete imposita gemit.
 Respicimus: angues orbibus geminis ferunt
 ad saxa fluctus, tumida quorum pectora
 rates ut altae lateribus spumas agunt.
 Dat cauda sonitum, liberae ponto iubae
 consentiunt luminibus, fulmineum iubar
 incendit aequor sibilisque undae tremunt.
 Stupere mentes. Infulis stabant sacri
 Phrygioque cultu gemina nati pignora
 Lauconte. Quos repente tergoribus ligant
 angues corusci. Parvulas illi manus
 ad ora referunt, neuter auxilio sibi,
 uterque fratri; transtulit pietas vices
 morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
 Accumulat ecce liberum funus parens,
 infirmus auxiliator. Invadunt virum
 iam morte pasti membraque ad terram trahunt.
 Iacet sacerdos inter aras victima
 terramque plangit. Sic profanatis sacris
 peritura Troia perdidit primum deos.

datazione
 incerta



Bronzetto del Louvre

II sec. d.C.



Rilievo del Gandhara

IV sec. d.C. Quinto di Smirne, *Posthomerica* XII, 389-497

Τῶ (sc. Sinon) δ' οἱ μὲν πεπίθοντο κατὰ στρατόν, οἱ δ'
 ἄρ' ἔφαντο
 ἔμμεναι ἠπεροπῆα πολύτροπον, οἷς ἄρα βουλή
 ἦνδανε Λαοκόωντος· ὁ γὰρ πεπνυμένα βάζων
 φῆ δόλον ἔμμεναι αἰνὸν ὑπ' ἐννεσίησιν Ἀχαιῶν,
 πάντα δ' ὀτρύνεσκε θεῶς ἐμπρησέμεν ἵππον,
 ἵππον δουράτεον καὶ γνώμεναι εἴ τι κεκεύθει.
 Καὶ νύ κέ οἱ πεπίθοντο καὶ ἐξήλυξαν ὄλεθρον,
 εἰ μὴ Τριτογένεια, κοτεσσαμένη περὶ θυμῷ
 αὐτῷ καὶ Τρώεσσι καὶ ἄστει, γαῖαν ἔνερθεν
 θεσπεσίην ἐλέλιξεν ὑπαὶ ποσὶ Λαοκόωντος.
 τῷ δ' ἄφαρ ἔμπεσε δεῖμα· τρόμος δ' ἀμφέκλασε γυῖα
 ἀνδρὸς ὑπερθύμιο· μέλαινα δέ οἱ περὶ κρατὶ
 νύξ ἐχύθη· στυγερὸν δὲ κατὰ βλεφάρων πέσεν ἄλγος,
 σὺν δ' ἔχεεν λασίησιν ὑπ' ὄφρυσιν ὄμματα φωτός·
 γλῆναι δ' ἀργαλέησι πεπαρμέναι ἀμφ' ὀδύνησι
 ριζόθεν ἐκλονέοντο· περιστροφῶντο δ' ὀπῶπαι
 τειρόμεναι ὑπένερθεν· ἄχος δ' ἀλεγεινὸν ἴκανεν
 ἄχρι καὶ ἐς μήνιγγας ἰδ' ἐγκεφάλιοιο θέμεθλα·
 τοῦ δ' ὅτε μὲν φαίνοντο μεμιγμένοι αἵματι πολλῷ
 ὀφθαλμοί, ὅτε δ' αὐτε δυσαλθέα γλαυκιώωντες·
 πολλὰκι δ' ἔρρεον οἶον ὅτε στυφελῆς ἀπὸ πέτρης
 εἴβεται ἐξ ὀρέων νιφετῷ πεπαλαγμένον ὕδωρ·
 μαινομένῳ δ' ἦκτο, καὶ ἔδρακε διπλόα πάντα
 αἰνὰ μάλα στενάχων· καὶ ἔτι Τρώεσσι κέλευεν,
 οὐδ' ἀλέγιζε μόγοιο· φάος δὲ οἱ ἐσθλὸν ἄμερσε
 διὰ θεά· λευκαὶ δ' ἄρ' ὑπὸ βλέφαρ' ἔσταν ὀπῶπαι
 αἵματος ἐξ ὀλοοῖο· περιστενάχιζε δὲ λαὸς
 οἰκτεῖρων φίλον ἄνδρα, καὶ ἀθανάτην Ἀγελείην

ἔρριγώς, μὴ δὴ τι παρήλιτεν ἀφραδιησιν,
 καὶ σφιν ἐς αἰνὸν ὄλεθρον ἀνεγνάμφθη νόος ἔνδον,
 [δειδιότων, μὴ δὴ σφι καὶ αὐτοῖς ἄλγος ἔπηται]
 οὐνεκα λωβήσαντο δέμας μογεροῖο Σίνωνος
 ἐλπόμενοι κατὰ θυμὸν ἐτήτυμα πάντ' ἀγορεύσειν·
 τοῦνεκα προφρονέως μιν ἄγον ποτὶ Τρώϊον ἄστν
 ὄψέ περ οἰκτεΐραντες, ἀγειρόμενοι δ' ἅμα πάντες
 σειρὴν ἀμφεβάλοντο θοῶς περιμήκει ἵππῳ
 δησάμενοι καθύπερθεν, ἐπεὶ ρά οἱ ἐσθλὸς Ἐπειὸς
 ποσσὶν ὑπὸ βριαροῖσιν εὐτροχα δούρατ' ἔθηκεν,
 ὄφρα κεν αἰζηοῖσιν ἐπὶ πτολίεθρον ἔπηται
 ἐλκόμενος Τρώων ὑπὸ χεῖρεσιν. οἱ δ' ἅμα πάντες
 εἶλκον ἐπιβρίσαντες ἀολλέες, ἦ ῥτε νῆα
 ἔλκωσιν μογέοντες ἔσω ἄλὸς ἠχηέσσης
 αἰζηοί, στιβαραὶ δὲ περιστενάχουσι φάλαγγες
 τριβόμεναι, δεινὸν δὲ τρόπις περιτετριγυῖα
 ἀμφὶς ὀλισθαίνουσα κατέρχεται εἰς ἄλὸς οἶδμα·
 ὣς οἳ γε σφίσι πῆμα ποτὶ πτόλιν ἔργον Ἐπειοῦ
 πανσυδὴ μογέοντες ἀνείρουσ' ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτῶ
 πολλὸν ἄδην στεφέων ἐριθηλέα κόσμον ἔθεντο·
 αὐτοὶ δ' ἐστέψαντο κάρη· μέγα δ' ἦπνον αὐλοὶ
 ἀλλήλοισ ἐπικεκλομένοι· ἐγέλασσε δ' Ἐνωῦ
 δερκομένη πολέμοιο κακὸν τέλος· ὑψόθι δ' Ἥρη
 τέρπετ' Ἄθηναίη δ' ἐπεγήθεεν· οἱ δὲ μολόντες
 ἄστν ποτὶ σφέτερον μεγάλης κρήδεμνα πόλῃος
 λυσάμενοι λυγρὸν ἵππον ἐσήγαγον· αἱ δ' ὀλόλυξαν
 Τρωιάδες, πάσαι δὲ περισταδὸν εἰσορόωσαι
 θάμβεον ὄβριμον ἔργον· ὃ δὲ σφισιν ἔκρυφε πῆμα.
 Λαοκόων δ' ἔτ' ἔμμιεν ἐποτρύνων ἐτάροισιν
 ἵππον ἀμαλδύναι μαλερῶ πυρὶ· τοὶ δὲ οἱ οὔτι
 πείθοντ', ἀθανάτων γὰρ ὑποτρομέεσκον ὁμοκλήν.
 τῷ δ' ἐπι κύντερον ἄλλο θεὰ μεγάλθυμος Ἀθήνη
 δυστήνοισ τεκέεσσιν ἐμήδετο Λαοκόωντος.
 δὴ γάρ που πέλεν ἄντρον ὑπὸ στυφελώδει πέτρῃ
 ἠερόεν, θνητοῖσιν ἀνέμβατον, ᾧ ἔνι θῆρες
 σμερδαλέοι ναῖεσκον ἔτ' οὐλομένοιο γενέθλης
 Τυφῶνος νήσοιο κατὰ πτύχας, ἦν τε Καλύδνην
 λαοὶ ἐπικλείουσιν ἔσω ἄλὸς ἀντία Τροίης.
 ἔνθεν ἀναστήσασα βίην καλέεσκε δρακόντων
 ἐς Τροίην· οἱ δ' αἶψα θεῆς ὑπο κινήθentes
 νῆσον ὄλην ἐτίναξαν· ἐπεσμαράγησε δὲ πόντος
 νισσομένων, καὶ κύμα διίστατο· τοὶ δ' ἐφέροντο
 αἰνὸν λιχμῶντες· ἔφριξε δὲ κήτεα πόντου·
 ἀμφὶ δ' ἄρα στενάχοντο μέγα Ξάνθοιο θυγατρὸς
 Νύμφαι καὶ Σιμόεντος· ἀπ' Οὐλύμποιο δὲ Κύπρις

ἄχλυτο· τοὶ δ' ἄφαρ ἴξον ὄπη θεὸς ὀτρύνεσκε,
 θήγοντες βλοσυρήσι γενειάσι λοιγὸν ὀδόντων
 δυστήνοισ ἐπὶ παισὶ· κακὴ δ' ἐπενίσσετο φύζα
 Τρῶας, ὅτ' εἰσενόησαν ἀνά πτόλιν αἰνὰ πέλωρα·
 οὐδέ τις αἰζηῶν οὐδ' εἰ μένος ἄτρομος ἦεν
 μείναι ἔτλη· πάντας γὰρ ἀμείλιχον ἄμφεχε δεῖμα
 θήρας ἀλευομένους, ὀδύνη δ' ἔχεν· ἄν δὲ γυναῖκες
 οἴμωζον· καὶ πού τις ἔων ἐπελήσατο τέκνων
 αὐτῆ ἀλευομένη στυγερόν μόρον· ἀμφὶ δὲ Τροίη
 ἔσταν· ἐπεσσυμένων· πολλοὶ δ' ἄφαρ εἰς ἔν ἰόντες
 γυῖα περιδρῦφθησαν· ἐνεστείνοντο δ' ἀγνιαῖς
 ἀμφιπεριπτώσσοντες. ἔλειπτο δὲ μόνος ἄπωθεν
 Λαοκόων ἅμα παισὶ· πέδησε γὰρ οὐλομένη Κῆρ
 καὶ θεός. οἱ δὲ οἱ νῖας ὑποτρομέοντας ὄλεθρον
 ἀμφοτέρους ὀλοῆσιν ἀνηρείψαντο γένυσι
 πατρὶ φίλῳ ὀρέγοντας ἑὰς χέρας· οὐδ' ὅ γ' ἀμύνειν
 ἔσθενεν· ἀμφὶ δὲ Τρῶες ἀπόπροθεν εἰσορόωντες
 κλαῖον ὑπὸ κραδίησι τεθηπότες· οἱ δ' ἄρ' Ἀθῆνης
 προφρονέως τελέσαντες ἀπεχθέα Τρωσὶν ἐφετμῆν
 ἀμφω αἰστώθησαν ὑπὸ χθόνα· τῶν δ' ἔτι σῆμα
 φαίνεθ', ὅπου κατέδυσαν ἐς ἱερόν Ἀπόλλωνος
 Περγάμῳ ἐν ζαθέη. προπάροιθε δὲ Τρώιοι νῖες
 παίδων Λαοκόωντος ἀμείλιχα δηωθέντων
 τεῦξαν ἅμ' ἀγρόμενοι κενεὸν τάφον, ὧ ἔπι δάκρυ
 χεῦε πατὴρ ἀλαοῖσιν ὑπ' ὄμμασιν· ἀμφὶ δὲ μήτηρ
 πολλὰ κινυρομένη κενεῶ ἔπαυτεε τύμβῳ
 ἐλπομένη τι καὶ ἄλλο κακώτερον, ἔστανε δ' ἄτην
 ἀνέρος ἀφραδίης, μακάρων δ' ὑπεδείδιε μῆνιν·
 ὡς δ' ὅτ' ἐρημαίην περιμύρεται ἀμφὶ καλιῆν
 πολλὰ μάλ' ἀχλυμένη κατὰ δάσκιον ἄγκος ἀηδῶν,
 ἧς ἔτι νήπια τέκνα, πάρος κελαδεινὸν αἰεῖδεν,
 δάμναθ' ὑπὸ γναθμοῖσι μένος βλοσυροῖο δράκοντος,
 μητέρι δ' ἄλγεα θῆκε, καὶ ἄσπετον ἀσχαλόωσα
 μύρεται ἀμφὶ δόμον κενεὸν μάλα κεκληγυῖα·
 ὡς ἦ γε στενάχιζε λυγρῶ τεκέων ἐπ' ὀλέθρῳ
 μυρομένη κενεῶ περι σήματι· σὺν δὲ οἱ ἄλλο
 πῆμα μάλ' ἀργαλέον πόσιος πέλεν ἀμφ' ἀλαοῖο.

Laocoonte: variazioni sul mito

Una galleria delle fonti testuali e figurative

Seminario di Tradizione Classica

Il gruppo scultoreo del *Laocoonte* rinvenuto a Roma nel 1506 è diventato, a partire dal Rinascimento, un mito per l'estetica moderna. Ma qual è il 'vero' mito di Laocoonte? A fronte della sua fama postuma, legata per lo più al marmo vaticano e all'episodio incluso da Virgilio nel secondo libro dell'*Eneide*, le fonti letterarie e iconografiche antiche della storia del disgraziato sacerdote troiano non sono invece affatto numerose.

La versione letteraria più antica del mito di Laocoonte di cui sia rimasta notizia è in una *Iliou Persis* (*Distruzione di Troia*) del poeta epico Arcino da Mileto (VII sec. a.C.), di cui Proclo (V sec. d.C.) parafrasa un brano relativo al sacerdote troiano: mentre i Troiani discutono fra loro riguardo al dono votivo lasciato sulla spiaggia dagli Achei (bruciare il cavallo, gettarlo dalle mura, consacrarlo ad Atena), due serpenti apparsi improvvisamente dal mare uccidono Laocoonte e uno dei figli. Atterriti dal prodigio, Enea e i suoi si ritirano sul monte Ida. In questa versione del mito la comparsa dei serpenti e l'uccisione del sacerdote e del figlio, spaventando Enea e i suoi, producono l'effetto di salvarli dalla strage dei Troiani che avverrà nella notte, e quindi indirettamente garantiscono la vita e il futuro di Enea: Laocoonte è la vittima sacrificale per la fondazione di Roma.

Secondo la testimonianza di Servio (V sec. d.C.) in un poema di Bacchilide (V sec. a.C.) sarebbe stata menzionata, accanto al sacerdote troiano, la moglie; inoltre i serpenti emersi dal mare sarebbero poi stati mutati in uomini.

La variazione secondo cui Apollo si sarebbe adirato con il suo sacerdote perché si era sposato, trasgredendo a un suo divieto, e si era congiunto alla moglie proprio davanti al suo tempio, era forse il nucleo mitico della tragedia Laocoonte di Sofocle (V sec. a.C.). Dai pochi frammenti del dramma sofocleo conservati per tradizione indiretta, si recuperano i seguenti dati:

- il nome dei due draghi marini "Porkis" e "Charibea" (il dato si ricava dalla lettura incrociata di Servio, *In Verg. Aen.* II, 204 e di *scholium ad Lycophr.* 347 e);

- l'uccisione dei due figli del sacerdote, ma non di Laocoonte, da parte degli stessi serpenti (*da scholium ad Lycophr. 347 e*);

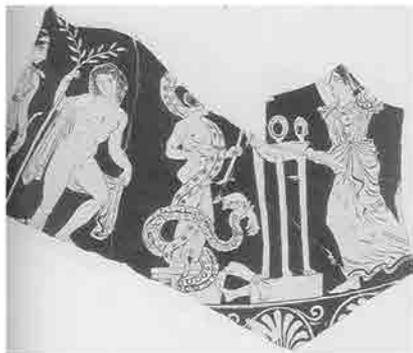
- il collegamento tra il sacrificio di Laocoonte e la salvezza di Enea (Dion. Hal., *Ant. Rom. I, 48, 2*).

Sono stati messi in relazione alla tragedia i frammenti di due vasi, datati l'uno, appartenente alla Collezione Jatta, agli ultimi decenni del V sec. a.C., il secondo, conservato a Basilea, al primo quarto del IV a.C. Da entrambe le testimonianze si ricava una scena pressoché identica, in cui una donna irrompe con una scure, impugnandola con entrambe le mani alta sopra la testa, e aggredisce una statua di Apollo a cui sono avvinghiati dei serpenti. Sia nel vaso Jatta sia nel vaso Basilea ai piedi della statua giacciono i resti sbranati del corpo di un giovinetto.

Entrambi i vasi presentano anche lo stesso dio Apollo che assiste alla scena (dietro la sua statua nel vaso Jatta, con accanto la sorella Artemide; di fronte ad essa, dopo le figure femminile e maschile, nel vaso di Basilea). Nel vaso Jatta accanto alla statua si trova anche un tripode.

La postura aggressiva della figura femminile riproduce una ben riconoscibile *Pathosformel*, tipica dell'aggressione femminile, violenta e inconsulta (vedi la nota di approfondimento: *Pathosformeln dell'aggressione, della difesa e della disperazione*).

Frammento da un vaso vicino al Pittore dell'Iliupersis con *Storia di Laocoonte*, prima metà del IV sec. a.C. ca., Ruvo, collezione Jatta; Cratere del Pittore di Pistici con *Storia di Laocoonte*, seconda metà del V sec. a.C. ca., Basilea, Antikenmuseum



Dal più completo cratere di Basilea si recupera anche la presenza di una figura maschile, che segue dietro alla figura irruente femminile e porta la mano alla testa, in segno di dolore e disperazione.

Nel complesso, dalle due testimonianze vascolari si ricava dunque una scena che consente di ricostruire la seguente successione drammatica:

- uno dei figli di Laocoonte viene aggredito dai serpenti all'interno del tempio del dio Apollo, accanto alla stessa statua del dio;
- il giovinetto giace sbranato ai piedi della statua e i serpenti si avvinghiano alla statua di Apollo;
- irrompe la madre e aggredisce i serpenti (e quindi la stessa statua del dio a cui sono avvinghiati) con una scure che brandisce aggressivamente con entrambe le mani;
- dietro di lei segue Laocoonte che porta una mano alla testa, in segno di disperazione;
- assiste alla scena Apollo, con in mano un alberello di alloro e accanto la sorella Artemide con arco (Jatta); ovvero con in mano l'alloro che gli corona anche il capo e nell'altra mano l'arco (Basilea).

Dai frammenti letterari e iconografici del V e del IV secolo a.C. pare quindi che il nucleo tragico su cui Sofocle impostava l'azione del suo dramma fosse la colpa di Laocoonte: forse, stando alle testimonianze mitografiche successive di Euforione e di Igino, si trattava di una trasgressione compiuta dal sacerdote contro la proibizione divina di generare figli, e in questo senso il mito tragico del *Laocoonte* sofocleo sarebbe assimilabile al mito del *Laio* di Eschilo e dell'*Edipo re* dello stesso Sofocle. Laocoonte nella tragedia verrebbe punito da Apollo non direttamente nella sua persona (o in quella della moglie, complice del sacrilegio), ma pagherebbe la sua *hybris* con il sangue dei figli (frutto del sacrilegio), e sopravviverebbe alla loro fine.

Se la raffigurazione presente su entrambi i vasi Jatta e Basilea è davvero riferibile al dramma sofocleo, è possibile ricostruire una scena della tragedia in cui la moglie di Laocoonte si scaglia, impugnando una scure bipenne, contro la statua del dio dei serpenti, evidentemente in un impeto d'ira sacrilega causata dalla morte del figlio, il cui corpo giace a brani ai piedi dell'*agalma* di Apollo.

Dal frammento più consistente della tragedia di Sofocle si ricostruisce un episodio, forse successivo, del dramma: un *àngelos* racconta, in trimetri giambici, la scena della fuga di Enea con il padre Anchise sulle spalle. Dunque nella tragedia di Sofocle si conferma che, come nella versione di Arctino, l'episodio di Laocoonte è in qualche modo collegato alla fuga, e quindi alla salvezza, di Enea.

Un'ultima testimonianza vascolare, collegabile in modo meno certo al dramma sofocleo, è la scena che compare su un altro vaso, un *kantbaros* del British Museum, datato verso la metà del V secolo a.C. Un uomo barbato, con in pugno una spada sguainata, appoggia il ginocchio a un altare, in posizione di difesa; un serpente lo aggredisce alla spalla sinistra. Intanto una figura alata e barbata (*Thanatos*) solleva il cadavere di un giovinetto (non barbato) che giace presso l'altare.

Nell'ipotesi che anche questo vaso sia ispirato a una scena della tragedia sofoclea, risulta più difficile – rispetto alle altre due, omogenee e coerenti, raffigurazioni vascolari – la ricostruzione della successione drammaturgica che vedrebbe qui Laocoonte aggredito anch'esso direttamente dai draghi marini e impegnato a difendere se stesso e, invano, uno dei figli.

Khantaras con scena di incerta interpretazione (*Storia di Laocoonte?*), metà del V sec. a.C. ca., Londra, British Museum



Resta comunque da evidenziare il dato che tutti i reperti vascolari che presentano una scena con l'aggressione (consumata o in atto) dei serpenti contro il figlio di Laocoonte (Jatta, Basilea, British) o contro lo stesso 'Laocoonte' (British) sono datati tra l'ultimo quarto del V secolo a.C. e il primo del IV: tutti quindi cronologicamente vicini a una possibile data di rappresentazione del dramma sofocleo.

In età ellenistica il direttore della Biblioteca di Antiochia, Euforione di Calcide (III sec. a.C.), secondo una testimonianza che Servio (V sec. d.C.) produce nel suo ricco commento all'*Eneide* virgiliana avrebbe riportato una versione complicata del mito: Laocoonte, sacerdote di Apollo, sarebbe stato chiamato in causa dai Troiani, poiché, quando i Greci erano sbarcati sul lido di Troia, avevano lapidato il sacerdote di Poseidone per non aver impedito quello sbarco con i suoi sacrifici. Laocoonte verrebbe quindi chiamato come sacerdote supplente, in mancanza del "sacerdos certus". Euforione (*iuxta* Servio) è anche il primo che riporta esplicitamente la notizia (forse derivata dalla versione sofoclea) della colpa di Laocoonte: si tratta del "piaculum" che il sacerdote commise congiungendosi con la moglie 'Antiopa' (in Euforione compare per la prima volta questo nome) davanti alla statua del dio, che provocò poi la punizione dei serpenti, mandati a uccidere Laocoonte stesso e i suoi figli.

Dall'opera mitografica del direttore della Biblioteca di Alessandria Apollodoro di Atene (II sec. a.C.), deriva il compendio contenuto nell'*Epitome*, databile al II-III secolo d.C. Nel testo di Apollodoro il racconto relativo a Laocoonte è così riassunto: Cassandra e Laocoonte "sostenevano che il cavallo era pieno di guerrieri armati e i Troiani stavano discutendo se darlo alle fiamme o buttarlo giù da un dirupo". Ma i più pensano di consacrarlo come offerta votiva ad Atena: allora "Apollo invia loro un segno: dalle isole vicine giungono attraverso il mare due serpenti che divorano i figli di Laocoonte" (ps. Apollodoro, *Ep.* V, 16-19). La sintesi dell'episodio riprende, nell'elemento narrativo dell'uccisione dei soli figli, la versione sofoclea, ma non fa menzione della 'colpa' del sacerdote: l'attenzione è tutta puntata sull'ambientazione troiana, epica, della vicenda – compaiono infatti Cassandra e il tema della diffidenza nei confronti del cavallo.

La più nota e fortunata versione del mito di Laocoonte è contenuta nei versi 40 ss. del II libro dell'*Eneide* di Virgilio (I sec. a.C.). L'episodio di Laocoonte è collocato all'interno del racconto della caduta di Troia che Enea ricapitola su invito di Didone: i Troiani sono stanchi di guerra e vogliono credere che il cavallo sia un segno della fine dell'assedio. Si apprestano

quindi a trascinare il presunto dono votivo dei nemici in città, quando interviene dalla rocca Laocoonte (“Laocoön ardens summa decurrit ab arce”) che cerca di scuotere i suoi concittadini e di renderli accorti dell’inganno (“equo ne credite, Teucri”). Per dare consistenza alle sue parole colpisce il cavallo con l’asta e il ventre del micidiale cavallo rimbomba, comprovando la fondatezza dei sospetti del sacerdote. Ma né la percezione della cavità del ventre del cavallo, né il rumore delle armi dei Greci nascosti nel suo grembo, che risuoneranno quando il gigantesco giocattolo ligneo inciamperà sulla soglia delle porte della città, bastano a far rinsavire gli incauti Troiani, ottenebrati dal desiderio di vedere finita la guerra: a convincerli definitivamente interviene il furbo Sinone, che con le sue menzogne li persuade che il cavallo e lui stesso sarebbero stati lasciati sul lido di Troia dai Greci come offerte sacrificali ad Atena, per risarcire la dea del furto del Palladio. Mentre i Troiani vacillano nella decisione da prendere, dal mare emergono i draghi che attaccano e uccidono i figli del sacerdote, prima, e poi lui stesso.

La descrizione della lotta tra Laocoonte e i serpenti proposta dal testo virgiliano si trova illustrata in due affreschi pompeiani (I sec. a.C.) in cui vengono sintetizzate le scene del sacrificio del toro che il sacerdote stava compiendo sul lido, la fuga della vittima (“Quales mugitus, fugit cum saucius aram / taurus, et incertam excussit cervice securim”), lo sbigottimento dei Troiani che assistono alla scena (“Diffugimus visu exsangues”), l’uccisione per sbranamento dei due figli (“Parva duorum / corpora natorum serpens amplexus uterque / implicat, et miseros morsu depascitur artus”),

Affresco con *Morte di Laocoonte*, metà del I sec. d.C., Pompei, Casa del Menandro; Affresco con *Morte di Laocoonte*, metà del I sec. d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale (da Pompei, Casa del Laocoonte)



la resistenza disperata di Laocoonte (“Ipsū... corripūnt, spirisque ligant ingentibus; et iam / bis medium amplexi, bis collo squamea circum / terga dati, superant capite et cervicibus altis. / Ille simul manibus tendit divellere nodos, / perfusus sanie vittas atroque veneno, / clamores simul horrendos ad sidera tollit”).

Gli affreschi pompeiani sono da mettere in relazione con il rilancio del mito troiano nel clima generale della *nouvelle vague* mitologica della prima età augustea. Ma nello specifico costituiscono la risposta figurativa alla coeva fortuna letteraria dell'episodio virgiliano, che decide per una versione tutta particolare del mito: al centro della storia è un Laocoonte del tutto incolpevole, obiettivo innocente della violenza divina e, implicitamente, vittima sacrificale indispensabile per l'inverarsi del destino che vuole la caduta di Troia, in previsione della futura nascita di Roma. Da evidenziare però il fatto che nel testo dell'*Eneide*, a differenza che nella versione più antica, presente ad esempio in Arctino e in Sofocle, non viene messo in rilievo il nesso eziologico tra il sacrificio di Laocoonte e la ritirata di Enea sull'Ida che garantisce la salvezza del progenitore di Roma.

In dipendenza diretta dal testo di *Eneide* II è l'illustrazione dell'episodio di Laocoonte contenuta nel preziosissimo manoscritto *Vat. Lat. 3325* (V sec. d.C.) che, alla carta 18v, presenta una illustrazione della scena virgiliana.

Virgilio Vaticano, illustrazione con *Storia di Laocoonte*, Ms. Vat. Lat. 3225, fol. 18v, inizi V sec. d.C., Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana



All'esemplare dell'illustrazione vaticana – e indi, per quella via, al racconto virgiliano – è accostabile, quanto alla composizione e alla postura delle figure, un'altra testimonianza iconografica del Basso Impero: una piccola serie di contornati (IV sec. d.C.). Della medaglia che porta sul *verso* l'immagine del Laocoonte, esistono tre varianti che presentano sul *verso* la stessa figura, con minime varianti, e recano sul *recto* il profilo di Nerone o di Vespasiano o di Traiano.

Rispetto all'illustrazione del manoscritto vaticano, le figure appaiono più mosse e agitate, ma notevoli sono le concordanze nella composizione e nella postura del sacerdote (con il ginocchio puntato sull'altare) e dei figli (quasi appesi al petto del padre). L'immagine di Laocoonte sulla medaglia, anche in relazione ad altre raffigurazioni di episodi del ciclo troiano presenti su altri contornati, è da interpretare alla luce del rilancio del mito troiano in età post-costantiniana, e, secondo parte della critica, forse anche da considerare nel contesto di un valenza ideologica che avrebbero avuto questo particolare tipo di oggetti, come mezzo di propaganda culturale dell'"aristocrazia pagana del IV secolo" (vedi: *Nota sui contornati*).

Contorniato con Laocoonte (al *recto*: Nerone), seconda metà IV sec. d.C., London, British Museum; Contorniato con Laocoonte (al *recto*: Vespasiano), seconda metà IV sec. d.C., Napoli, Museo Nazionale; Contorniato con Laocoonte (al *recto*: Traiano), seconda metà IV sec. d.C., Firenze, Museo Archeologico Nazionale



Proprio nell'età di Virgilio, nella temperie culturale del *saeculum augustum*, si colloca invece la creazione della più celebre opera monumentale: il gruppo scultoreo che sarà ritrovato a Roma il 14 gennaio 1506, in una 'vigna' presso Santa Maria Maggiore, noto come Laocoonte vaticano (I sec. a.C.) poiché fin dall'epoca del suo ritrovamento appartiene alla collezione dei Musei Vaticani.

La scultura è datata agli ultimi decenni del I secolo a.C. ed è con tutta probabilità opera dei tre scultori rodii citati un secolo più tardi da Plinio – Agesandro, Polidoro, Atanodoro – che firmano anche il gruppo di *Scilla* nella grotta di Sperlonga (vedi: *Nota sul ciclo di Sperlonga*).

La prima ricognizione sul reperto venne eseguita da due esperti di eccezione, inviati in ispezione dal papa Giulio II: Giuliano da Sangallo e Michelangelo Buonarroti. Secondo una testimonianza resa molti anni dopo da Francesco da Sangallo (in una lettera a Vincenzo Borghini, del 28 febbraio 1567), il padre Giuliano, vista la statua ancora parzialmente interrata, avrebbe esclamato: "Questo è Hilaoconte, che fa mentione Plinio".



Marco Dente, *Laocoonte*, incisione, ante 1523

Anche in una lettera scritta a pochi giorni dal ritrovamento (24 gennaio 1506) da Bonsignore Bonsignori a Bernardo Michelozzi compare il riferimento alla citazione pliniana: “A questi giorni un romano di chi non mi ricordo il nome a una sua vigna presso alle Carocce ha trovato una scultura antica bellissima di marmo, chosa più nobile che havessino i romani in quelli tempi e di che fane menzione Vergilio e Plinio, cio(è) un Laocoonta con li figli e con li serpenti”.

Il riferimento è al passo del libro XXXVI della *Naturalis Historia* di Plinio (I sec. d.C.) che costituisce l'unica testimonianza letteraria antica riferibile a questa opera. Plinio introduce la menzione del Laocoonte come caso esemplare della difficile gloria del nome dell'artista nel caso dei capolavori che siano opera di più autori: non è il soggetto mitologico, la vicenda del sacerdote troiano, a interessare l'autore, ma il *pretium* tecnico dell'opera d'arte. Dal testo di Plinio si ricavano alcuni dati essenziali:

- il nome e la provenienza rodia degli autori “summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus rodii”;
- il fatto che l'opera fu eseguita “in collaborazione e di comune accordo” (così interpreta Settis il discusso “de consilii sententia”);
- il fatto che l'opera di cui si parla è fatta “ex uno lapide”;
- la collocazione dell'opera “in Titi imperatoris domo”;
- un giudizio di eccellenza sul capolavoro, da preferirsi a tutti gli altri (si intende forse dello stesso soggetto) eseguiti in pittura o in *statuaria* (scultura in bronzo) “opus omnibus et picturae et statuariae artis praefendum”.

Il passo pliniano è stato oggetto di diverse interpretazioni (vedi: *Nota su Plinio*). Comunque il fortunato rinvenimento a Sperlonga della firma degli stessi tre scultori nominati da Plinio e il confronto stilistico tra le sculture di Sperlonga e il *Laocoonte* vaticano hanno confermato l'identificazione del *Laocoonte* pliniano con l'opera rinvenuta a Roma nel 1506 (vedi: *Nota sul ciclo di Sperlonga*).

È comunque ancora da sottolineare il fatto che l'opera menzionata come eccelsa da Plinio non è citata da nessun'altra fonte antica, e che non sono state rinvenute copie, repliche o deduzioni significative eseguite in epoca antica dal modello del *Laocoonte* vaticano: nonostante fosse ordinaria a

Roma la prassi della riproduzione da sculture importanti e famose, il pur celebre gruppo del *Laocoonte* rimane insomma un *unicum*.

Subito dopo la scoperta, il *Laocoonte* vaticano divenne presto un oggetto di desiderio, perfetta incarnazione di quell'antico 'patetico' di cui i collezionisti rinascimentali erano instancabilmente alla ricerca (sulla questione, vedi: Lorenzo Bonoldi, *Il desiderio del Laocoonte*): nel corso del Cinquecento la scultura fu il modello per diverse repliche, in materiale vario e in scala diversa, alcune delle quali di ottima fattura.

Repliche cinquecentesche del Laocoonte vaticano

Tra le prime copie cinquecentesche, la versione in bronzo di Primaticcio (eseguita intorno al 1540) sarà destinata ad avere un ruolo importante nell'ultima integrazione novecentesca, dopo il rinvenimento del "braccio Pollack".

Il gruppo rinvenuto nel 1506 fu sottoposto nel corso dei secoli a diversi restauri, di riassetto, di ripristino e di integrazione.

Baccio Bandinelli, *Laocoonte*, 1525 ca., Firenze, Uffizi; Primaticcio, *Laocoonte*, calco in bronzo, 1540 ca., Fontainebleau, castello



Restauri del *Laocoonte* vaticano

Le parti mancanti del *Laocoonte* al momento del ritrovamento nel 1506 – braccio di Laocoonte, braccio del figlio minore, dita della mano destra del figlio maggiore, frammenti dei piedi delle tre figure [Anonimo italiano, *Laocoonte*, penna e bistro su carta a fondo acquerellato, 1506-1508, Düsseldorf, Kunstmuseum]



Il *Laocoonte* vaticano al Belvedere prima delle integrazioni, 1523 [Marco Dente, *Laocoonte*, stampa, bulino, ante 1523]



Integrazioni attribuite a Baccio Bandinelli realizzate nel corso del lavoro per la copia in marmo commissionata da Leone X per Francesco I di Francia, 1525 ca. [Baccio Bandinelli, *Laocoonte*, copia in marmo del *Laocoonte* vaticano, Firenze, Uffizi; Baccio Bandinelli (Michelangelo?), *Braccio di Laocoonte*, marmo, 1523-1525, prova di montaggio, Città del Vaticano, Musei Vaticani; Maarten van Heemskerck (?), *Il cortile del Belvedere*, penna e lapis su carta, ante 1532, London, British Museum, Department of Prints and Drawings]



Braccio Montorsoli in terracotta, restauro commissionato da Clemente VII al collaboratore di Michelangelo Giovanni Angelo Montorsoli, 1532-1533 [Anonimo, *Laocoonte*, stampa, bulino, da *Urbis Romae Topographia B. Marliani ad Franciscum regem Gallorum*, Antonium Blodum, Roma 1544; Gerard Audran, *Vista posteriore quotata del Laocoonte*, stampa da *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité à Paris*, Paris 1683, tav. IV]



Restauro Augusto Cornacchini, integrazioni dei danni prodotti dall'incuria realizzate sul modello degli interventi cinquecenteschi, 1712-1717 (1725-1727?) [Gian Domenico Campiglia, *Laocöonte*, acquaforte, da *Michaelis Mercati Samminiatisensis Metallotheca vaticana*, Roma 1717]



Restauri anonimi successivi al tentativo di ripristino del braccio cinquecentesco attribuito a Michelangelo, 1780 ca. [Calco in gesso del *Laocöonte*, seconda metà XVIII sec., Firenze, Accademia di Belle Arti; Giuseppe Bossi da Stefano Piale, *Laocöonte*, acquaforte, da Johann J. Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Pagliarini, Roma 1783-1784, II tav. 4]



Braccia tipo Girardon, asportazione delle integrazioni di restauro prima del trasporto a Parigi in seguito alle spoliazioni napoleoniche e installazione delle braccia tratte dalla copia di François Girardon della Ecole des Beaux-Arts, 1800 ca. [Jean Baptiste Tuby (da François Girardon?), copia in marmo del *Laocoonte* 1:1, 1696, Versailles; Benjamin Six, *Visita notturna di Napoleone e Maria Luisa al Laocoonte*, acquerello, 1800 ca., Paris, Louvre]



Re-integrazione del Laocoonte "a braccio proteso" con calchi in gesso dai restauri settecenteschi, 1816 ca. [Fratelli Alinari, ripresa fotografica frontale del *Laocoonte*]



Restauro Filippo Magi, asporto delle integrazioni settecentesche e messa in opera del “braccio Pollack” scoperto nel 1905 e riconosciuto originale nel 1954, 1957-1959 [Pino dell’Aquila, ripresa frontale del *Laocöonte*, 1999, campagna fotografica eseguita con la supervisione di Salvatore Settis, immagini di proprietà dei Musei Vaticani]

Tornando alle variazioni sul mito del sacerdote troiano, ancora in età augustea, a ridosso della versione virgiliana (ma distante da essa per diversi dettagli mitografici) si colloca il riassunto di Igino (I sec. d.C.), che in *Fabulae* 135 ripropone la storia del sacerdote troiano mettendo in rilievo i seguenti dati:

- la parentela di Laocöonte con Anchise (“Laocöon Acoetis filius, Anchisae frater, Apollinis sacerdos”);
- il motivo della punizione dei draghi marini che vengono inviati dallo stesso Apollo a vendicare il sacrilegio compiuto dal sacerdote con il matrimonio e la procreazione dei figli;
- il nome dei due figli: “Antiphantem et Thymbraecum”;
- l’uccisione dei due figli, e solo in seguito l’uccisione dello stesso Laocöonte che tentava di portare aiuto ai fanciulli (“Quibus Laocöon cum auxilium ferre vellet ipsum quoque nexum necaverunt”);
- il collegamento secondario (e quasi accidentale) con la storia del cavallo di legno: Igino sostiene che i Troiani avrebbero interpretato erroneamente la punizione dei serpenti, come una punizione divina per il fatto che Laocöonte aveva sferrato un colpo di lancia contro il cavallo di legno (“Quod Phryges idcirco factum putarunt quod Laocöon hastam in equum Troia-

num miserit”). Nella versione di Igino l'accoglienza del cavallo a Troia da parte degli stolti Troiani viene presentata, implicitamente, come una sorta di eterogenesi del fine della punizione apollinea sul suo sacerdote, che in realtà si era reso colpevole personalmente di *hybris* contro uno specifico divieto divino.

A metà tra testimonianza letteraria e descrizione iconografica si colloca il *Satyricon* di Petronio (I sec. d.C.), nel quale il poeta Eumolpo si produce in una recita in versi epici che trae spunto da un dipinto, una *tabula* che raffigura diversi episodi della conquista di Troia. Viene presentato Laocoonte che si precipita “*crinem solutus*” a cercare di sventare l'inganno dei Greci, e quindi nell'atto di sferrare invano un colpo con un'ascia bipenne contro il ventre del cavallo di legno pieno di guerrieri; viene evocata poi l'apparizione terrificante dei draghi marini, che fanno tremare e risuonare il mare, e l'aggressione contro i figli del sacerdote, l'avvilupparsi delle spire intorno ai corpi, i vani tentativi dei fanciulli di socorrersi a vicenda “*parvulas illi manu / ad ora referunt, neuter auxilio sibi / uterque fratri*”); e infine la morte dello stesso Laocoonte “*infirmus auxiliator*”, che si era precipitato in soccorso dei figli. I versi, enfatici e iperpatetici, del poetastro Eumolpo sembrano trarre espressamente spunto dalla versione virgiliana dell'episodio di Laocoonte, al tempo già divenuta topica.

Rilievo del Gandhara con Cassandra, Laocoonte e il cavallo di Troia, II sec. d.C., Londra, British Museum



In un'ultima testimonianza figurativa, un rilievo di arte gandharica (II sec. d.C.), esemplare di una fase tarda dello stile inaugurato dalla conquista di Alessandro, sono raffigurati simultaneamente diversi momenti narrativi della storia del cavallo di Troia: i Troiani spingono il cavallo dentro la porta della città; Laocoonte affronta il cavallo e lo colpisce con la lancia; Cassandra si staglia sulla porta alzando le braccia, in segno di agitazione, per avvertire i Troiani e quasi a voler impedire fisicamente l'entrata del cavallo in Troia.

Si tratta di un compendio sintetico di diversi episodi del racconto epico, che sembrano riferirsi direttamente al canone narrativo fissato dal testo virgiliano e che, nella traduzione nel linguaggio stilistico ibrido dell'arte indo-ellenica, comprovano la fortuna e la diffusione, ben oltre l'area mediterranea, del tema epico e dei motivi iconografici connessi al ciclo troiano e, quindi, anche alla storia di Laocoonte.

Una rappresentazione iconograficamente isolata è un bronzetto romano (di datazione incerta) che rappresenta una figura maschile stante, rivestita soltanto di un corto mantello allacciato al collo.

Le spire del serpente che si avvolgono sul torso e sul braccio dell'uomo e il gesto della mano sinistra che afferra la bestia riproducono movenze e

Bronzetto da Bèlâre raffigurante Laocoonte, datazione incerta, Parigi, Louvre; Affresco con *Morte di Laocoonte*, metà del I sec. d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale (da Pompei, Casa del Laocoonte)



gesti presenti nel dipinto della ‘Casa di Laocoonte’ a Pompei e consentono l’identificazione della figura con il sacerdote troiano.

L’ultima versione letteraria del mito di Laocoonte è nel tardo poema epico *Posthomeric* di Quinto di Smirne (IV sec. d.C.), che amplifica ed enfatizza, in chiave patetica, l’episodio. Laocoonte tenta di distogliere i Troiani dal proposito di accogliere il cavallo ma Atena (in questa versione del mito diretta responsabile dei prodigi che colpiscono il sacerdote) fa tremare la terra sotto i suoi piedi, incutendo terrore nei Troiani e in Laocoonte stesso (XII, 396-410). Dopo l’intervento di Sinone, Laocoonte riprende a incitare i concittadini affinché diano alle fiamme il micidiale cavallo (XII, 444-445), ma ancora la stessa dea Atena interviene e scatena i serpenti dall’antro marino che scuotono il mare e la terra (XII, 449-458); l’apparizione dei draghi è accompagnata dal pianto delle ninfe delle acque e, sull’Olimpo, dal gemito di Afrodite (XII, 459-461); i Troiani fuggono presi dal panico, resta solo Laocoonte con i figli e i serpenti aggrediscono i fanciulli che tendono le mani verso il padre (XII, 463-476). Laocoonte sopravvive alla morte dei figli: l’episodio si conclude con il pianto e la disperazione della madre (XII, 485-487). Da notare che secondo questa ultima variazione sul mito di Laocoonte, il sacerdote (come nella versione virgiliana) è del tutto innocente, ma cade vittima della dea Atena impegnata a collaborare attivamente alla riuscita dell’inganno di Odisseo per la rovina di Troia.

Si propongono qui di seguito, in uno schema riassuntivo, i temi e le varianti delle fonti letterarie e iconografiche sul mito di Laocoonte.

Temi e relazioni delle principali fonti letterarie e iconografiche greche e latine sul mito di Laocoonte

FONTI LETTERARIE	Fuoco del racconto	Responsabilità di Laocoonte	Motivo dell’aggressione dei serpenti	Vittime
FONTI ICONOGRAFICHE		Soggetto	Relazioni con fonti letterarie	
VII sec. a.C. Arctino	scenario troiano/ episodio cavallo	L. è vittima eccellente, ma innocente	spaventare Enea, convincerlo a ritirarsi (e quindi salvarlo > Roma)	L. e uno dei figli
V sec. a.C. Bacchilide	L. e la moglie; i serpenti sono tramutati in uomini	---	---	---

V sec. a.C. p Sofocle, <i>Laocoonte</i>	Laocoonte e la sua <i>hybris</i> (trasgressione ordine Apollo)	L. è colpevole di <i>hybris</i>	punire Laocoonte, eliminando i frutti dell' <i>hybris</i>	entrambi i figli di L.
Vaso Jatta (400 a.C. ca.)		morte di uno (o due) dei figli; intervento della madre	Sofocle, <i>Laocoonte</i> (?Arctino, <i>Iliou Persis</i>)	
Cratere Basilea (400 a.C. ca.)		morte di uno (o due) dei figli; intervento della madre/impugna ascia; presenza di L.	Sofocle, <i>Laocoonte</i> (?Arctino, <i>Iliou Persis</i>)	
Kantharos British (400 a.C. ca.)		morte di un figlio (con Thanatos); L. aggredito da un serpente, spada sguainata, ginocchio puntato sull'altare	Sofocle, <i>Laocoonte</i> (?Arctino, <i>Iliou Persis</i>)	
III sec. a.C. Euforione	Laocoonte e il suo sacrilegio	L. è colpevole di <i>hybris</i> contro Apollo	punire L. e i frutti del sacrilegio	L. ed entrambi i figli
II sec. a.C. Apollodoro	scenario troiano/episodio cavallo	L. è innocente: con Cassandra dice la verità sul cavallo	convincere i Troiani a non ascoltare L. e Cassandra	i figli di L.
I sec. a.C. Virgilio, <i>Eneide</i>	scenario troiano/episodio cavallo	L. è innocente: dice la verità sul cavallo	convincere i Troiani a non ascoltare L.	prima i figli e poi L. stesso che cerca di aiutarli
Affresco Pompei 1 (I sec. a.C.)		L. aggredito da un serpente, spada sguainata, ginocchio puntato sull'altare; toro in fuga; oggetti a terra; un figlio morto, l'altro aggredito (ginocchio puntato a terra)		Virgilio, <i>Eneide</i>
Affresco Pompei 2 (I sec. a.C.)		L. aggredito da un serpente, spada sguainata, ginocchio puntato sull'altare; toro in fuga; oggetti a terra; un figlio morto, l'altro aggredito (ginocchio puntato a terra)		Virgilio, <i>Eneide</i>
Marmo vaticano (I sec. a.C.) citato in Plinio, <i>Nat. Hist.</i>		L. e i figli avviluppati dalle spire dei serpenti; uno dei figli moribondo (o già morto), l'altro tende una mano verso il padre		Virgilio, <i>Eneide</i>

I sec. d.C. Iginio	Laocoonte e la sua <i>hybris</i> (trasgressione alla prescrizione di Apollo); contesto troiano introdotto a posteriori	L. è colpevole di <i>hybris</i>	L. è fratello di Anchise; punizione di L. da parte di Apollo "occasione data" del sacrificio a Nettuno	L. ed entrambi i figli
IV sec. d.C. +Quinto di Smirne	scenario troiano/episodio cavallo	L. è innocente: dice la verità sul cavallo	convincere i Troiani a non ascoltare L. e Cassandra	i figli di L.
Bassorilievo Gandhara (II sec. d.C.)	entrata del cavallo a Troia; Cassandra sulla porta alza le braccia; Laocoonte colpisce il cavallo con la lancia		Virgilio, <i>Eneide</i> (o altre versioni epiche)	
Bronzetto Louvre etrusco-romano	Laocoonte stante; serpente come Pompei 2			--
Contorniate (IV sec. d.C.)	Laocoonte aggredito dai serpenti, con i due figli (postura: ginocchio puntato sull'altare)		Virgilio, <i>Eneide</i> (o altre versioni epiche)	
Virgilio Vaticano (V sec. d.C.)	Laocoonte aggredito dai serpenti, con i due figli (postura: ginocchio puntato sull'altare)		Virgilio, <i>Eneide</i>	

In sintesi:

Motivo dell'aggressione dei serpenti marini:

- per convincere i Troiani a non ascoltare Laocoonte (Apollodoro, Virgilio, Quinto di Smirne)
- per spaventare Enea e convincerlo a ritirarsi sull'Ida, e quindi a salvarsi (>Roma) (Arctino)
- per punire i frutti del sacrilegio di Laocoonte (Sofocle, Euforione)
- per punire Laocoonte del sacrilegio e anche i suoi figli (Iginio)

Sacrificio e morte:

- soltanto dei due figli (Sofocle, Apollodoro, Quinto di Smirne)

- di Laocoonte e di uno dei due figli (Arctino)

- dei due figli prima e poi di Laocoonte che cerca di aiutarli (Apollodoro, Virgilio, Igino)

Come risulta evidente da questa ricognizione, il mito di Laocoonte ebbe nell'antichità una fortuna letteraria e iconografica relativamente scarsa. Nella rarefatta serie iconografica è da notare, sotto il profilo cronologico e tematico, una concentrazione di reperti in corrispondenza delle due più importanti fonti letterarie: la tragedia sofoclea e l'*Eneide* virgiliana.

In appendice alla galleria di immagini e testi antichi sul mito di Laocoonte, pubblichiamo anche una serie di reperti archeologici di incerta identificazione o di dubbia autenticità.

Di dubbia autenticità e incerta identificazione uno scarabeo etrusco, la cui datazione più alta è al V secolo (ma fino al 300), conservato a Londra, British Museum. Vi sono raffigurate tre figure virili, due giovani ai lati, una più anziana (barbata) al centro; serpenti allacciano le loro spire alle braccia e alle gambe dei tre uomini.



Scarabeo con triade dionisiaca (Laocoonte e figli?), Londra, British Museum

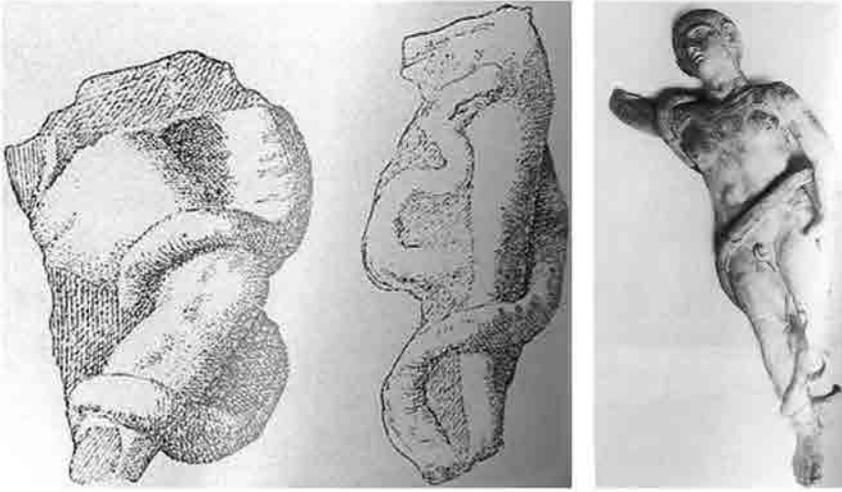
La critica avanza seri dubbi sull'autenticità del cammeo e ipotizza che si tratti di un falso rinascimentale. Anche dal punto di vista del soggetto l'identificazione con Laocoonte e i figli è assai labile: sarà da riconoscere piuttosto una triade bacchica, in cui la figura centrale più anziana e barbata si appoggia a due giovani 'satiri' del corteo dionisiaco.

Di dubbia identificazione un rilievo da Arlon, di datazione incerta, in cui forse è riconoscibile un Laocoonte con le braccia avviluppate dalle spire dei serpenti, alzate verso l'alto in segno di disperata reazione (nel gesto della Cassandra del rilievo di Gandhara).

Incerta identificazione del soggetto anche per due frammenti di terracotta da Tarsos, che presentano membra umane intrecciate con spire di serpenti, e per un rilievo dal Museo di Nora in cui è rappresentato un giovane con un serpente che gli si avviluppa lungo il corpo. Salvatore Settis sostiene

Laocoonte (?), rilievo proveniente da Arlon, datazione incerta





Frammenti da un gruppo di Laocoonte (?), terrecotte da Tarsos, datazione incerta, Parigi, Louvre;
Figlio di Laocoonte (?), rilievo, datazione incerta, Nora, Museo

la pertinenza di questi frammenti a gruppi con Laocoonte: più prudentemente si può ipotizzare l'identificazione di queste figure con dormienti, rappresentati in riti di incubazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI

Bernard Andreae, *Laocoonte e la fondazione di Roma*, Milano 1989

Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999

Erika Simon, *Laokoon*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VI, t. 1, Zürich und München 1992, pp. 196-201

Altri contributi su Laocoonte in "engramma":

- *Bilderatlas Mnemosyne*, Tavola 41a (presentazione)
- *Il Laocoonte: desiderio di una formula patetica antica e fortuna del soggetto* (scheda, percorsi, letture di *Bilderatlas Mnemosyne*, Tavola 41a)
- Lorenzo Bonoldi, *Il desiderio del Laocoonte alla corte di Mantova*
- Monica Centanni, *L'originale assente*
- Alessandra Pedersoli, *Comics spolia. Laocoonte, Asterix and Co.*

Comics spolia. Laocoonte, Asterix & Co.

Alessandra Pedersoli

Asterix è l'eroe che dà il titolo alla fortunata serie di fumetti di Renè Goscinny e Albert Uderzo ambientata in Gallia al tempo della conquista romana del I secolo a.C. Nella 'saga' del fumetto francese un unico villaggio nel Nord delle Gallie resiste alla dominazione romana, grazie all'astuzia e al coraggio dei suoi abitanti, ma soprattutto grazie a una formidabile pozione



magica in grado di donare una forza sovrumana, la cui ricetta è gelosamente custodita dal druido Panoramix.

Le schermaglie con le guarnigioni romane sono all'ordine del giorno: l'avversario più agguerrito è Giulio Cesare che, sbeffeggiato a Roma da tutto il Senato, cerca invano di sgominare Asterix e compagni per poter completare definitivamente la conquista dell'intera regione. Spesso sono proprio gli indomiti Galli a cercare lo scontro con i Romani, come nell'albo *Asterix e gli allori di Cesare*, dove una scommessa guida Asterix e l'amico Obelix a Roma. Nell'episodio, edito in Francia nel 1972 e tradotto in Italia nel 1990, i due amici hanno una missione molto rischiosa da portare a termine: rubare le foglie di alloro della corona di Cesare per cucinare un sugo.

Le strisce di Goscinny e Uderzo giocano sull'intreccio di allusioni e caricature di personaggi celebri del mondo contemporaneo (soprattutto francesi) con citazioni e rimandi al mondo classico. In *Asterix e gli allori di Cesare* una striscia in particolare concentra una divertente sequenza di *spolia* antichi, ma non solo: il mercante di schiavi di Giulio Cesare, Tifus (il cui nome compare nel fumetto correttamente scritto secondo la grafia romana: TIFVS), tra la sua 'merce' ha un esemplare di maschio atletico e vigoroso, capace di mimare nelle posture i capolavori dell'arte 'classica'.

È lo stesso Tifus a sollecitare nello schiavo maggior "classe e distinzione" – caratteristiche nelle quali sembra di poter leggere un'allusione al *topos* dell'eleganza dei Francesi, ma anche un riferimento al *decus* e alla *gravitas* del portamento raccomandati dagli autori antichi (as esempio, da Cicerone e da Quintiliano).

Così lo schiavo, seduto sul frammento di una colonna, assume la prima posa: gambe aperte, testa reclinata, una mano al polpaccio e una al volto, *et voilà!* – ecco il Pensatore di Rodin. A parte il drappo bianco (ma il 'panneggio' è inequivocabile segnale di antichità), il rimando alla celebre scultura dell'artista ottocentesco è chiaro e puntuale, sebbene del tutto anacronistico rispetto alle coordinate del contesto: la scultura, seppure non antica, è tuttavia un 'classico' (specie nell'immaginario francese) e pertanto è un modello immancabile anche nel repertorio dello schiavo di Tifus (sul gesto della mano al volto come *Pathosformel* già antica del pensiero malinconico, vedi in *Engramma* la *Tavola ex-novo* 53. *Dolore e malinconia*).

La striscia prosegue con citazioni di 'vere' opere classiche: il *Laocoonte* e il *Discobolo* di Mirone. Nel primo caso, grazie a una corda e all'involontaria



Auguste Rodin, Il Pensatore, 1880, Parigi, Musée Rodin



Atanodoro, Agesandro, Polidoro, Laocoonte, I sec. a.C., Roma, Musei Vaticani



Discobolo di Mirone, copia romana da esemplare in bronzo del 480-460 a.C., Roma, Museo Nazionale Romano

complicità di Asterix, lo schiavo assume la postura del sacerdote troiano, involto con i figli nelle spire di un serpente (col braccio destro flesso all'indietro, come nella reintegrazione dell'ultimo restauro del marmo vaticano); nel secondo caso basta un piatto, ed ecco il lanciatore del disco (la citazione del *Discobolo* ritorna anche in una striscia dell'albo *Asterix alle Olimpiadi*).

Questi debiti rispetto ai tre celeberrimi capolavori (*Pensatore*, *Laocoonte*, *Discobolo*) sono puntualmente segnalati anche in un sito-guida alla lettura della saga, ma a un esame più attento la presenza e la suggestione dei modelli antichi è molto più nutrita: quasi in ogni vignetta lo schiavo è atteggiato in una postura che può essere ricondotta a un modello classico.

Nella prima sequenza lo schiavo è schierato assieme al resto della 'merce', ma si distingue nel gruppo per il suo particolare portamento: la gamba sinistra è piegata all'indietro, mentre il braccio destro è sollevato a raccogliere il lembo di un drappo; la suggestione deriva, sebbene in modo non del tutto puntuale, dall'*Augusto di Prima Porta*, la scultura in marmo risalente agli inizi del I sec. d.C. conservata nei Musei Vaticani. Il fumetto si discosta dal modello solo per piccoli dettagli: il braccio destro non è proteso e sollevato come quello dell'imperatore, ma disteso lungo il fianco: a differenza della statua di Augusto lo schiavo è a petto nudo, ma la sagomatura della lorica viene resa dai pettorali del personaggio, muscolosi e in bella evidenza.



Augusto di Prima Porta, copia in marmo da esemplare in bronzo, 15 d.C. (ca.), Roma, Musei Vaticani

Sguardo fiero e braccio proteso in avanti (sul quale ricade il tipico drappo bianco) caratterizzano un'altra posa, che pare condensare in un unico personaggio le posture dei due *Tirannicidi* del Museo Archeologico di Napoli: dalle due figure del gruppo (copia romana di un'opera del V sec. a.C.) il disegnatore riprende sia la postura di Armodio, sia la movenza del panneggio che pende dal braccio sinistro di Aristogitone.

Infine un'altra citazione in cui il modello, pur pesantemente reinterpretato, è nettamente riconoscibile: si tratta dell'*Hermes e Dioniso bambino* di Prassitele, celeberrima opera del IV sec. a.C. conservata al Museo Archeologico di Olimpia. Nel disegno di Uderzo viene ripresa la postura di Hermes, col braccio sinistro appoggiato a un sostegno sul quale ricade il



Tirannicidi, copia romana da un esemplare della prima metà del V sec. a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale



Prassitele, *Hermes con Dioniso bambino*, 340-330 a.C., Olimpia, Museo Archeologico

panneggio, il busto flesso e il piede sinistro appena sollevato: nell'integrazione del braccio destro, mancante nell'originale e nel fumetto proteso alto in avanti, torna forse la suggestione del gesto dell'*adlocutio* dell'*Augusto di Prima Porta*.

La sequenza di *spolia* presentati nel fumetto offre spunti di riflessione sulle diverse utilizzazioni del repertorio 'classico', antico e non, che danno ragione sia del riferimento per citazione esplicita ai capolavori più noti, sia del rimando a opere del repertorio classico meno presenti nell'immaginario contemporaneo. Da un lato la citazione vera e propria come nel caso del *Discobolo*, del *Laocoonte*, del *Pensatore* di Rodin, di *Hermes e Dioniso bambino*; dall'altro la citazione *per fragmenta* come nel caso dei *Tirannicidi* e dell'*Augusto di Prima Porta*, ma anche la reinvenzione per interpolazione e ibridazione tra diversi modelli, come l'integrazione del braccio mancante nella scultura di Prassitele con quello della statua augustea.

Torna dunque nel fumetto la prassi già antica della contaminazione tra stili e modelli, basata sulla riconoscibilità e sull'eloquenza dei 'classici' del passato, e complicata dalle accattivanti allusioni alla contemporaneità. E in questo gioco di allusioni incrociate e di slittamenti anacronistici anche il Giulio Cesare di *Asterix*, seduto in maestà su una sella già imperiale con la corona d'alloro sul capo, pare atteggiarsi al futuro ruolo che gli sarà attribuito, *post mortem*, come 'Divus Iulius'.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Asterix e gli allori di Cesare, testo di René Goscinny, disegni di Albert Uderzo, traduzione di Luciana Marconcini, Milano, Mondadori 1990 [*Asterix et les lauriers du César*, Paris, Dargaud Editeur, 1972].

Tutti gli albi della serie di Asterix sono pubblicati in traduzione italiana da Mondadori.

Per una guida alla lettura e alle citazioni negli albi della serie:
<http://asterix.openscroll.org>

Sulla saga di Asterix in generale:
<http://www.asterixweb.it/asterixweb.htm>
<http://www.asterix.tm.fr>
<http://www.goscinny.net>

Sulla politica delle immagini nell'età di Augusto:

Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 (vedi recensione in engramma n.50)

un ringraziamento a Salvatore Settis per la segnalazione della postura del Laocoonte per lo schiavo di Tifus

La sostanza dei sogni: la scena teatrale nel cono di luce del proiettore cinematografico

Alessandra Orsini, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, premessa di Massimo Fusillo, Bulzoni editore, Roma 2005

Katia Mazzucco

Il breve saggio di Alessandra Orsini sulla regia di Mario Martone supera agilmente un problema critico: la scrittura su un teatro 'vivo', in alcuni casi ancora sulla scena. Sulla base di materiali di ricerca quasi inconcreti restituiti a piena eloquenza – interviste, articoli, libretti di sala, registrazioni di interventi – il saggio procede nella descrizione degli spettacoli, dagli scenari, alle prove degli interpreti, alle scelte di messa in scena: la scrittura mima l'occhio dello spettatore, per riprodurne stupore e curiosità e insieme seguirne i movimenti di acquisizione delle informazioni da decodificare. Oltre la forma critico-descrittiva della recensione, il lavoro di Orsini si misura infatti con la ricerca di uno schema ermeneutico per l'arte della regia, attraverso quella che Massimo Fusillo indica nella premessa al saggio come un'"analisi serrata e appassionata".



Il lavoro si apre dunque con una panoramica sul percorso creativo di Mario Martone, ricostruzione di un cammino a tutti gli effetti ancora in atto e traccia di coordinate di analisi. Dai primissimi e ancora incerti passi del gruppo fondato nel 1977, "Nobili di Rosa", agli spettacoli di "Falso Movimento" – a partire dal 1977 – alla creazione nel 1987, in seguito alla presentazione di Ritorno ad Alphaville al Festival di Benevento, di "Teatri Uniti" con Toni Servillo e Antonio

Neuwiller, alla direzione del Teatro di Roma: nel segno del cinema (Wim Wenders, *Falsche Bewegung*, 1975; Jean Luc Godard, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), “sostanza dei miti” giovanili, Martone costruisce un esperimento teatrale che si appropria dei linguaggi concettuali e delle contaminazioni del teatro post-sessantottino, riportandoli a una dimensione reale, concreta, che dai gesti del quotidiano trae segni e rituali per la scena. Nel passaggio agli anni ottanta il teatro di Martone si carica del desiderio di liberazione dalle incertezze della realtà, e della ricomposizione, attraverso la metamorfosi artistica e la creazione poetica, di un presente frantumato. La città, Napoli, entra a forza sulla scena teatrale, dove si ricongiungono, sullo scheletro della memoria, un passato disperso e un presente corrotto, schiacciato.

È con l'avvento di Teatri Uniti, indica Orsini, che si compie anche l'avvicinamento ai tragici: i tratti peculiari della poetica di Martone, indicati nella ricostruzione del percorso formativo che apre il saggio, diventano prospettiva sui testi antichi. Il rispetto dei ‘classici’, il lavoro con i filologi – sono note le collaborazioni con Guido Paduano e Massimo Fusillo – non si traducono in uno sguardo archeologico, ma in lavori coerentemente interpretativi (sul rapporto tra registi di tragedia e filologi si veda il contributo, recentemente pubblicato in “engramma”, *Gassman, Pasolini e i filologi*). Così Mario Martone:

Cerco non di illustrare o creare atmosfere [...] ma di creare dei segni [...] come dei ponti sospesi a cui lo spettatore possa aggiungere il suo proprio segmento. [...] Naturalmente questa sospensione nel vuoto non può che amplificarsi con una tragedia greca, che è di per sé un rudere in cui non possiamo trovare nessuna pienezza, ma solo frammenti, tracce, evocazioni immerse in un senso fatale di mancanza.

Il lavoro sulla tragedia antica di Martone – e la lettura offerta da Orsini – si addensa attorno a tre nuclei tematici: il peso delle gesta dei padri sulla generazione dei figli; la poetica dell’“altrove”; il nesso mitico tra *polis* e teatro.

L'avvicinarsi alla tragedia attraverso l'isolamento di Filottete (Sofocle, *Filottete*, Festival di Santarcangelo 1987), trasformato in delirio introspettivo e sogno di un dialogo con le icone-video di Neottolemo e Ulisse, diventa pretesto, con gli altri spettacoli gravitanti attorno alla figura dell'eroe ferito e abbandonato (Jannis Ritsos, *Ultima lettera a Filottete*, Teatro Biondo di Palermo 1987; *La seconda generazione*, tragedia apocrifia da Sofocle, Euripide, Virgilio, Ritsos, teatro dell'Arte di Milano 1988), per una riflessione

sul vuoto politico della fine degli anni ottanta. La generazione post-eroica dei figli, esclusa dalle grandi imprese dei padri, combattuta tra tenerezza e crudeltà, sembra condannata al vuoto, nello squarcio tracciato dal gesto paterno.

Lo spettacolo – spiega Martone a proposito del Filottete – nasceva nel tempo in cui non c'era più conflitto, ma solo la memoria di esso, gli anni ottanta della fine della storia.

E la declinazione individualista, lettura volutamente forzata e contingente dei testi tragici, torna ancora nella visione di Martone dei Persiani come dramma familiare (Eschilo, *Persiani*, INDA, Teatro Greco di Siracusa 1990): lasciata a parte e irrisolta la “vertiginosa” distanza tra Oriente e Occidente, la tragedia del figlio sconfitto si sposta dalla dimensione civile a quella privata.

Sulla tematica familiare s'innesta anche il lavoro sulla ‘saga’ dei Labdacidi (Jean Cocteau, *Oedipus Rex*, Ruderer di Gibellina 1988; Eschilo, *I sette contro Tebe*, Napoli, Teatro Nuovo 1996; Sofocle, *Edipo re*, Roma, Teatro Argentina 2000; Sofocle, *Edipo a Colono*, Roma, Teatro India 2004), che negli anni novanta intreccia direttamente l'esperienza cinematografica del regista. Esempio eccellente di coerenza e persino fusione di linguaggi è *Teatro di guerra*, pellicola nata nel 1998 dal lavoro a Napoli per la messa in scena dei *Sette* nel cuore dei Quartieri spagnoli e da un viaggio verso Sarajevo e attraverso le macerie della Jugoslavia (esperienza documentata in forma di diario e pubblicata con lo stesso titolo da Bompiani nel 1998): nel cinema, osserva Martone, la scrittura cessa di essere vincolante e la sceneggiatura rappresenta la fase di lavoro in cui il cinema “non lo si fa, ma lo si sogna”. Attorno a questa ricerca si definisce una cifra già propria del teatro di Martone: la rappresentazione e la messa in scena del presente. Prima della storia, prima del distacco della scrittura di storia, il teatro assume il ruolo di raccontare il presente: in mancanza della necessaria distanza temporale, il poeta inventa una distanza che non può neppure essere geografica, data la “vertiginosa” prossimità della guerra in Jugoslavia, e si traduce in forzata distanza dalle immagini. La ‘vera’ guerra fratricida non è mai mostrata, è altrove: si mostra la città, Napoli, scena del film; si mostra e si svela la scena di guerra del teatro, a porte aperte, con la città che lo penetra; si mostrano i corpi degli attori – il corpo di Eteocle-Baliani pianto da Antigone-Bonaiuto – invece dei corpi delle vittime ‘vere’, dissolti nel mercificio delle immagini mediatiche, della carne disumanata. Il teatro, scrive Orsini, diviene “ultima possibilità rimasta di intervenire e riflettere la realtà – e proprio in un

teatro così concepito il messaggio dei tragici torna di bruciante attualità”.

E in questo senso leggiamo anche il lavoro di Mario Martone sulla città, lo scenario urbano della comunità e, ancora, sul ruolo del coro: è nel coro – indica Fusillo nell'introduzione al saggio – che maggiore si fa sentire la dimensione di frammento e rudere del testo tragico, e proprio nel coro Martone cerca una forma di rappresentazione della dimensione collettiva – nel coro dell'*Edipo*, ad esempio, con attori non professionisti scelti tra i 'passanti' e gli 'stranieri' – e della collettività, portando sulla scena una “ritualità del quotidiano” che tenta di restituire una forma di “sacralità del marginale”. La tragedia della vittima sacrificata al premeditato volere del “demone della guerra” chiude la trilogia tebana di Martone e l'analisi di Orsini. Di nuovo con l'*Edipo a Colono* si offre il dramma privato di una famiglia che si apre e coinvolge, anche fisicamente, la collettività: agorà vuota è la scena dell'*Edipo re*, rudere urbano e archeologia industriale quella – quelle – dell'*Edipo a Colono*; è il teatro stesso, come luogo, a fondersi con la città. Così, per frammenti dall'intervista a Mario Martone che chiude il volumetto:

Teatro come riflesso della realtà circostante, come terreno aperto all'attraversamento di ciò che la realtà incessantemente porta nella vita anche dal



punto di vista sociale, civile.

Teatro campo aperto.

Tentativo teatrale di ricostruire, nella contemporaneità, delle polis attraverso cui rileggere i testi antichi.

In sottotraccia, appena accennato nell'analisi di Orsini, resta presente il modello pasoliniano. Un amore così dichiarato in Martone da non rischiare la brutta forma dell'omaggio: restano il desiderio di misurarsi con l'icona pasoliniana Franco Citti (per *Oedipus Rex*), il coraggio della riscrittura della tragedia dei padri e dei figli (come nel lavoro pasoliniano per *Orestide* di Gassman a Siracusa nel 1960 o il testo del *Pilade*) e della variazione sul tema di *Uccellacci e uccellini* nell'episodio *La salita* (da *I vesuviani*, 1997), la ricerca d'intersezione dei linguaggi teatrale e cinematografico, la fascinazione per immagini e suoni delle periferie urbane e del mondo.

Le immagini di Pasolini sono incise indelebilmente nei miei ricordi e nella mia formazione.

Psicoanalisi e sapienza greca

Umberto Galimberti, *La casa di psiche. Dalla psicoanalisi alla pratica filosofica*, Feltrinelli, Milano 2005

Daniela Sacco

In questo bel saggio Galimberti ci propone una summa del suo pensiero: raccolte le fila di tutti i suoi precedenti contributi, li elabora in una nuova sintesi, che ha come esito supremo la pacificazione del filosofo con lo psicologo.

Ma il prezzo di questa pacificazione è la radicale messa in discussione della psicoanalisi. Una messa in discussione che si distingue per profondità nell'arena chiassosa del processo in corso alla giovane, ma già diagnosticata morente, disciplina inaugurata da Freud. La commemorazione dei 150 anni della nascita del suo fondatore, celebrata quest'anno in molte capitali del mondo, se non mette a tacere la realtà della sua crisi è un'importante spia della complessità della questione, di cui non si può evidentemente avere un giudizio unilaterale.



La dichiarazione della morte della psicoanalisi appare in contrasto con i segni della sua vitalità: misconoscendo l'ambiguità della sua origine e della sua genesi disciplinare, che si pone sul confine tra studio e cura della psiche, si dimentica il duplice volto costitutivo della sua natura. Alla duplicità propria della scienza dell'anima non sembra però rendere sufficiente giustizia la pur lucidissima analisi di Galimberti.

Secondo il filosofo, ciò che rende oggi inefficace la psicoanalisi è il suo essere fin troppo complice degli stessi meccanismi che, nella nostra

società, generano malattia, ossia quell'assenza di senso che attenta all'orizzonte della realtà che viviamo.

La psicoanalisi, dimentica delle sue origini in seno alla filosofia romantica, dimentica dei padri Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, si è resa sempre più affine ai presupposti ideologici dell'età della tecnica, che annulla l'umana autenticità del desiderio e della domanda del senso dell'esistenza, per farla tacere nell'adeguatezza, come mero strumento, alla funzionalità del sistema.

La psicoanalisi ha negato le sue radici filosofiche con l'obiettivo di guadagnare l'autorevolezza dello statuto scientifico proprio delle scienze della natura, ma così facendo ha perso la possibilità di comprendere l'uomo, e con l'uomo il limite che costituisce per definizione, rispetto all'antiumano, il divino. Ha perso di vista l'umano, ossia la peculiarità di dispiegarsi come intenzionalità nel mondo, come modalità di volta in volta differente di essere nel mondo, e ha inteso così la soggettività come *objectum*, quella *res extensa* che un altrettanto impersonale *cogito* cartesiano pone come unica realtà conoscibile in quanto controllabile dal metodo matematico. La pretesa scientifica d'altronde è assolutamente coerente – se non addirittura l'esito inevitabile – alla tradizione giudaico-cristiana, in seno alla quale la psicoanalisi è inscritta: una tradizione che intende il dolore e la malattia come ciò che deve essere eliminato, come frutto degenerato di una colpa originaria e da cui è nata la fede nella cura, la volontà di guarire, la pretesa terapeutica di cercare la causa del male per portarvi rimedio, salvezza.

Ma – e questa è la grande obiezione che sferra Galimberti contro la psicoanalisi e la visione del mondo che la sostiene – la cura rappresenta l'etica della salute e della salvezza di contro alla necessità, all'ineluttabilità del tragico. Per il pensiero tragico non c'è male che possa essere estirpato; il dolore, la malattia non sono effetti di una colpa ma, costitutivi dell'esistenza, alimentano la vita. Per uno sguardo capace di una visione d'insieme la morte e la vita si susseguono senza fine secondo il ritmo implacabile del divenire, delle infinite metamorfosi della natura, e tragico, secondo la lezione nietzscheana, è lo sguardo capace di sostenere tale vista, di travalicare bene e male per godere della vita nella pienezza della sua crudeltà. Si tratta allora di recuperare quella visione del mondo in grado di contemplare lo spettacolo di crudeltà e bellezza che il divenire, la legalità propria della natura, offre, e che storicamente è appartenuta alla sapienza degli antichi Greci. Con questa visione si tratta di recuperare uno stile di relazione

col mondo, un modo di percepire la natura e di percepirsi in relazione alla natura: si tratta in definitiva di ridefinire i limiti, i confini dell'umano. E, con i confini e i limiti, l'ordine che regola la posizione dell'uomo nel cosmo e la giusta misura con cui l'esistenza può essere vissuta e interpretata.

Se, come ci racconta Galimberti sulle orme di Nietzsche, Platone ha avviato quel dualismo che troverà destinalmente nell'Occidente una progressiva e implacabile estremizzazione, ed è pertanto il primo responsabile dell'alterazione di questa sproporzione, quale Grecia potrà essere recuperata, quale Grecia sarà modello da guadagnare per ritrovare la misura perduta?

Forse possiamo rispondere che, se è la sapienza del *logos* a dare la risposta, se è la filosofia la sola a poter soddisfare la domanda di senso, allora a riempire il vuoto di senso sarà il *logos* interprete del mito, la sapienza che si nutre delle rappresentazioni del mito, e non la sua cristallizzazione nell'ordine concettuale della ragione. Le storie degli dei e degli eroi ci insegnano quanto bella e terribile possa essere l'esistenza: nel turbinio delle loro alterne vicende, nell'infinita varietà dei casi in cui si trovano coinvolti, nelle passioni che ciascuno di essi secondo il proprio *daimon* mette in scena, rappresentano di riflesso le multiformi possibilità di agire e patire date all'umano, nell'implacabilità del flusso del divenire.

Ma la psicoanalisi non ha rappresentato forse, nella storia della cultura occidentale, un esempio di ripresa e riutilizzo del mito classico? Se è giusto affermare con Galimberti che la disciplina inaugurata da Freud è iscritta nella tradizione giudaico-cristiana e collude con la *ratio* del sistema della tecnica, è pure giusto riconoscere all'atto della sua nascita una tendenza 'controcorrente' di apertura al pensiero mitico e simbolico. Quindi al tempo stesso un canale di recupero della tradizione classica che oggi può sopperire i vuoti di senso e rispondere all'istanza, al desiderio di politeismo che un tempo, come ha ben visto Nietzsche, è stato soddisfatto dallo 'specchio trasfiguratore' degli dei olimpici, e che la tradizione giudaico-cristiana non è costitutivamente in grado di soddisfare. Questo secondo aspetto della psicoanalisi ha senza dubbio a che fare con le sue origini romantiche, e con lo smascheramento del potere della ragione che la filosofia romantica ha compiuto, ma più radicalmente può essere riconosciuto nella sua natura essenzialmente mitopoietica inscindibile dall'oggetto delle sue attenzioni: l'anima. La psicoanalisi deve cercare la sua dimora quindi in quei luoghi immaginali e, storicamente, in quei contesti culturali in cui il mito e la cura dell'anima hanno avuto la priorità su altre visioni del mondo, nella misura in cui

hanno rappresentato un recupero della visione classica del mondo. Questa lettura della psicoanalisi ha i suoi principali referenti nella teoria degli archetipi dell'inconscio collettivo di Jung e nella teoria archetipale del suo erede James Hillman, entrambe significativamente criticate nello scritto di Galimberti come derivate di un determinismo culturale.

Ma il mito non può tornare senza i suoi tipi: come si offre nella ricchezza della variazione dei suoi personaggi e delle vicende che narra, così fornisce i modelli, le invarianti che permettono all'umano il riconoscimento per analogia, la possibilità di specchiarsi, proprio in virtù della somiglianza individuata nella differenziazione.

Entro un'orizzonte attuale di senso che chiede la comprensione del molteplice in tutte le sue sfaccettature, il mito e i suoi archetipi soddisfano proprio l'esigenza fondamentale di ricucire la disarmonia, di ricomporre la relazione universale, ossia la composizione delle parti con il tutto, del particolare con l'universale: quella dimensione cosmica che Galimberti riconosce nella misura greca e che il mondo contemporaneo sembra avere inguaribilmente perso. La teoria degli archetipi inaugurata da Jung ha la sua ragione d'essere proprio nel tentativo di ricostruire il bilanciamento delle parti con il tutto, della molteplicità con l'insieme e l'unità, nel ricongiungimento dell'individualità con il molteplice universale; e le speculazioni che ne sono seguite rispondono alla stessa esigenza, quella di ridefinire la linea dell'orizzonte, di ridisegnare i limiti tra quanto è umano, naturale e divino, e con ciò di rimodellare la collocazione dell'uomo nel mondo. Se il piacere del vivere è il senso di un'esistenza colta in tutta la sua inguaribile crudeltà, e la misura è il metro dello sguardo che sa posarsi su di essa, la via che conduce alla misura è imprescindibile dalla ridefinizione dei parametri che definiscono la collocazione dell'uomo nel mondo rispetto ai mutamenti epocali che ne accompagnano la presenza.

Politica delle immagini

Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2006

Daniele Pisani

Publicato in Germania nel 1987, *Augusto e il potere delle immagini* era già uscito in italiano nel 1989 per Einaudi; se ora se ne segnala la recente riedizione da parte di Bollati Boringhieri è per il carattere meritorio dell'operazione editoriale.

Il tema intorno a cui Paul Zanker fa ruotare il saggio è l'intreccio di politica e cultura, e in particolar modo il ruolo svolto dalle arti figurative nelle varie fasi della politica augustea. All'interno di un vasto spettro di possibilità interpretative, che in astratto oscilla tra quella di una determinazione delle forme artistiche da parte del potere e quella di una loro reciproca indipendenza, Zanker assume una posizione complessa e articolata. E se è vero, com'egli stesso è solito dichiarare, che la sua indagine ha avuto come spunto di partenza l'ipotesi di un uso propriamente "propagandistico" delle immagini all'interno della politica augustea, è certo che quanto emerge dalle sue ricerche delinea invece un quadro estremamente sfaccettato.

La conclusione cui Zanker giunge è infatti che, per l'arte della prima epoca imperiale, di propaganda vera e propria sia improprio parlare. Eppure, lo stesso autore non si stanca di insistere a proposito della portata intrinsecamente politica di una vasta serie di immagini che – in parte già durante le lotte politiche che conducono Augusto al potere, ma soprattutto nel corso



del suo lungo principato – si diffondono capillarmente in tutto l’Impero, a partire dall’epicentro di Roma. Di immagini si tratta, e non di forme, come implicitamente sottolinea Zanker impiegando già nel titolo, *Augustus und die Macht der Bilder*, il vocabolo “Bild”: vuoi di ritratti stereotipi dell’imperatore e dei suoi familiari esemplati su modelli ‘classici’, vuoi di specifici edifici – quali un particolare tipo di templi, immediatamente riconoscibili per l’altezza del podio su cui si ergono e per la ricchezza dell’apparato ornamentale – o, invece, di determinati motivi ornamentali. Proprio in questi ultimi il carattere intrinsecamente politico dell’arte augustea emerge, a giudizio di Zanker, in maniera esemplare. In virtù della loro vastissima diffusione, nei monumenti a diretta committenza pubblica come negli oggetti di mero uso privato, i principali e più diffusi motivi ornamentali dell’arte del primo Impero – rostri, tripodi, bucrani, girali, sfingi, strumenti rituali, etc. – acquistano un significato sempre più generico; eppure, non perdono mai del tutto il loro potere evocativo. L’evocazione ruota intorno a un nucleo che è tutto politico: al rinnovamento culturale, e *in primis* religioso, su cui si fonda, nella sua aura mitica, il principato di Augusto. I motivi ornamentali, allora, pur risultando sempre più dimentichi delle loro premesse ideologiche, continuano ciò nondimeno a veicolarle, a bassa intensità, forse, ma per contro capillarmente.

Qui sta forse il centro di *Augusto e il potere delle immagini*. Nel capitolo dedicato a *Le nuove immagini e la vita privata*, Zanker si interroga sulle ragioni per cui anche nell’arte privata viene non di rado reso omaggio ai dettami ufficiali. È evidente che tali dettami non sono imposti, e non possono essere attribuiti a un diretto controllo o a pressioni da parte delle autorità. Come se ne spiega allora l’adozione? La risposta, a giudizio di Zanker, sta proprio nel carattere delle immagini augustee: immagini che, nonostante il deliberato impiego politico cui sono strumentalizzate, riescono esemplarmente a cogliere e a reinventare – veicolandole – le esigenze di un’intera epoca, e che riescono in questo intento proprio in virtù della loro relativa genericità. Questo non significa che lascino spazio per interpretazioni altre da quelle per cui sono originariamente intese, quanto piuttosto che il loro messaggio tende a perdersi, a farsi – per dirla con un anacronismo – ‘subliminale’. Ed è pertanto proprio per questa ragione che, in virtù della progressiva rinuncia all’articolazione narrativa e all’inequivoca identificazione delle figure e dei motivi impiegati, l’arte imperiale si diffonde capillarmente, e non per un’imposizione dall’alto ma, piuttosto, prima come segno distintivo dei seguaci del principe, quindi come status symbol, e infine come lingua in cui riconoscersi tutti, come lingua parlata. Il successo della politica augustea delle immagini, allora, consiste proprio nella sua capacità di imporsi come

la lingua dell'immaginario – una lingua a tal punto egemone da prevedere addirittura e segnalare l'altro da sé, il “fuori”: quei pochi ambiti, detto in altri termini, in cui è lecito derogare alla convenzione retorica delle immagini ufficiali.

Con le armi della filologia, pertanto, Zanker s'interroga su un tema scottante come il carattere intrinsecamente ideologico e politico delle immagini – e tale anche al di là delle direttive impartite da un certo regime. Costringe così a volgere uno sguardo non ingenuo sulle vie, molteplici, del condizionamento. Oltre che il magistrale frutto della ricerca condotta da un archeologo classico, *Augusto e il potere delle immagini* è un libro politico.

Nota sul ciclo di Sperlonga e sulle relazioni con il *Laocoonte* vaticano

Le ipotesi di Bernanrd Andreae e di Salvatore Settis

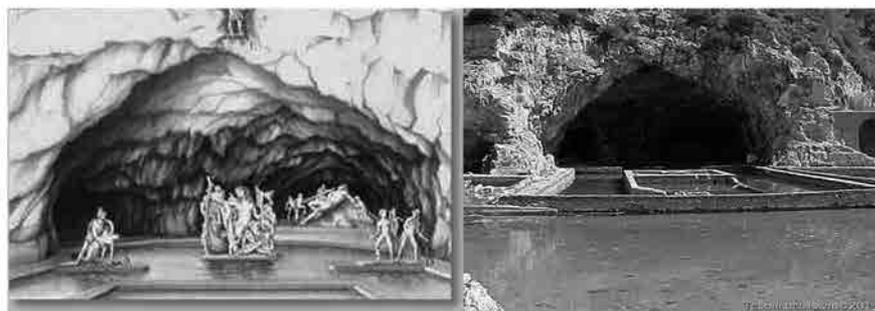
a cura del Centro studi classicA, coordinato da Monica Centanni

Tra i punti di snodo della vicenda critica moderna del *Laocoonte* vaticano si pone la scoperta del monumentale e frammentario complesso di sculture della grotta di Sperlonga.

In una epigrafe posta sulla *Scilla* fu scoperta nel 1957 la firma degli scultori del gruppo, che coincidono con i nomi citati da Plinio come autori del *Laocoonte*: Atanodoro, Agesandro e Polidoro.

Oltre alla coincidenza dei nomi degli autori, il marmo vaticano è accostabile alle opere della villa di Sperlonga anche sulla base di raffronti di carattere principalmente stilistico.

Sperlonga: foto della Grotta e disegno ricostruttivo della decorazione scultorea della cosiddetta 'Grotta di Tiberio' (da B. Andreae); da sinistra: *Ulisse che riporta il corpo di Achille*, *Scilla e la nave di Ulisse*, *Accecamento di Polifemo*, *Ratto del Palladio*





Copia dal gruppo di *Ulisse che riporta il corpo di Achille*: il cosiddetto 'Pasquino', Roma, Piazza Navona.

Atanadoro, Agesandro, Polidoro, *Scilla e la nave di Ulisse*, seconda metà I sec. a.C., Sperlonga, Museo Archeologico.

Atanadoro, Agesandro, Polidoro, frammento dal *Ratto del Palladio*, seconda metà I sec. a.C., Sperlonga, Museo.

Atanadoro, Agesandro, Polidoro, *Accecamento di Polifemo*, seconda metà I sec. a.C., Sperlonga, Museo Archeologico.



Iscrizione con la firma di Atanadoro, Agesandro e Polidoro sul gruppo della *Scilla*, dalla cosiddetta 'Grotta di Tiberio', seconda metà I sec. a.C., Sperlonga, Museo Archeologico.



Il volto del timoniere di Ulisse dal gruppo della *Scilla*, seconda metà I sec. a.C., Sperlonga, Museo Archeologico

Il volto di Ulisse dal gruppo della *Scilla*, seconda metà I sec. a.C., Sperlonga, Museo Archeologico.

Il volto del gigante domato dal fregio dell'Altare di Pergamo, II sec. d.C., Berlino, Pergamonmuseum

Il volto di Laocoonte, seconda metà I sec. a.C., Roma, Musei Vaticani

Principale luogo di discussione dell'interpretazione che mette in relazione i gruppi di Sperlonga con il *Laocoonte* vaticano è il saggio di Bernard Andreae pubblicato in italiano nel 1989 (Andreae 1989). L'ipotesi interpretativa di Andreae vede nel *Laocoonte* scoperto nel 1506 una copia romana di un originale pergameno in bronzo, prodotto attorno al 140 a.C., probabilmente su una committenza di Attalo II di Pergamo in occasione di un incontro con la delegazione romana di Scipione Emiliano. Parimenti copie da originali pergameni sarebbero le sculture di Sperlonga, e tutti i gruppi sarebbero stati eseguiti dai tre scultori che firmano la *Scilla* e che sono menzionati da Plinio. Atanadoro, Agesandro e Polidoro sono considerati però da Andreae "copisti" rodii di grande talento, chiamati a riprodurre esemplari di pregio da celebri originali ellenistici.

Il marmo vaticano sarebbe dunque il *Laocoonte* descritto da Plinio e, per associazione al cantiere di Sperlonga, sarebbe databile all'epoca di Tiberio che Andreae considera il committente del ciclo 'troiano' della villa. Secondo Andreae sia per quanto riguarda l'esecuzione dell'originale bronzeo del *Laocoonte* nel II secolo a.C. per volere di Attalo II, sia poi per la riproduzione in marmo del I secolo d.C. su commissione di Tiberio, le intenzioni della committenza sarebbero dettate da un preciso messaggio politico, collegato al rapporto di ereditarietà politica e ideologica Troia-Roma.

Nel 1999 Salvatore Settis, affrontando in un suo saggio il problema della datazione del *Laocoonte*, riconsidera criticamente la questione della firma dei tre scultori. Il passo di Plinio riferito al marmo raffigurante Laocoonte parla di "summi artifices", appellativo mai utilizzato nelle fonti antiche per copisti-esecutori, pur se di grande talento. Un'analisi dettagliata delle

testimonianze epigrafiche dei tre nomi degli scultori comprova la presenza in Italia negli ultimi decenni del I secolo a.C. dei tre scultori rodii; la quasi totale scomparsa delle testimonianze di firme di scultori rodii in patria in quello stesso periodo (in conseguenza del declino dell'isola, dopo il saccheggio del 42 a.C. da parte di Bruto e Cassio) consente di ipotizzare con buone ragioni un trasferimento di Atanadoro, Agesandro e Polidoro e quindi l'attivazione della bottega rodia a Roma (Settis 1999).

Una conferma della datazione agli ultimi decenni del I secolo a.C. del *Laocoonte* verrebbe inoltre dall'analisi contestuale del gruppo firmato della *Scilla* di Sperlonga: di quel periodo è la moda dei complessi scultorei di tema omerico. Inoltre, in base alla presenza di frammenti pittorici del cosiddetto "secondo stile", l'*opus quasi reticulatum* della grotta di Sperlonga è databile intorno al 30-20 a.C.: la struttura della grotta sarà pertanto da considerarsi completata in una fase precedente rispetto ai primi decenni del I secolo d.C., in cui si affermerà l'uso *opus reticulatum*. Alcuni riscontri archeologici provano poi che l'esecuzione delle sculture avvenne in loco: la creazione artistica risulterebbe contestuale al completamento dell'ambiente, e dunque cronologicamente coincidente. La parentela stilistica del timoniere della *Scilla* e del *Laocoonte* a parere di Settis conferma non già la derivazione di entrambi da 'originali' in bronzo ellenistico-pergameni, ma piuttosto la datazione agli ultimi decenni del I secolo a.C. di tutte le sculture in marmo dei "summi artifices" della bottega rodia.

Al di là delle importanti considerazioni stilistiche e formali, il confronto con il ciclo di Sperlonga, e in particolare con la *Scilla*, è decisivo per l'identificazione del marmo vaticano con l'opera citata da Plinio.

Si ricapitola qui di seguito, schematicamente, la questione. Le testimonianze epigrafiche, l'analisi petrografica (eseguita sui materiali delle sculture), i dati contestuali, i dettagli stilistici, confermano che il *Laocoonte* vaticano è accostabile, per una serie di buone ragioni di ordine diverso, alle sculture di Sperlonga. Si propone quindi la prima equazione:

autori *Scilla* di Sperlonga = autori *Laocoonte* vaticano

Sulla base delle analogie formali, materiali e stilistiche tra il *Laocoonte* vaticano e la *Scilla* di Sperlonga (firmata da Atanadoro, Agesandro, Polidoro) il *Laocoonte* che Plinio menziona come opera di Atanadoro, Agesandro, Polidoro è con tutta probabilità identificabile con il marmo vaticano. Si ottiene quindi la seguente serie concatenata di equazioni:

autori *Scilla* (e quindi del ciclo) di Sperlonga = autori *Laocoonte* vaticano
autori *Scilla* (e quindi del ciclo) di Sperlonga = autori citati da Plinio come autori di un *Laocoonte*
autori *Laocoonte* vaticano = autori citati da Plinio come autori di un *Laocoonte*
Laocoonte vaticano = opera citata da Plinio in *Nat. Hist.* XXXVI, 37

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Andrae 1989

B. Andrae, *Laocoonte e la fondazione di Roma*, Milano 1989.

Settis 1999

S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.

Nota sulle interpretazioni del passo di Plinio, *Nat. Hist. XXXVI, 37*

a cura del Centro studi classicA, coordinato da Monica Centanni

Quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus rhodii.

Nel libro XXXVI della *Naturalis Historia*, Plinio introduce la menzione del *Laocoonte* come caso esemplare della difficile gloria del nome dell'artista nel caso di capolavori che siano opera di più autori. Dal testo di Plinio si ricavano alcuni dati essenziali:

- il nome e la provenienza rodia degli autori: *summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus rhodii*;
- il fatto che l'opera fu realizzata *de consilii sententia*;
- la collocazione dell'opera *in Titi imperatoris domo*;
- un giudizio di eccellenza sul capolavoro: *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*;
- il fatto che l'opera di cui si parla è fatta *ex uno lapide*.

“SUMMI ARTIFICES”

Un primo punto che è oggetto di discussione critica è la definizione dei tre autori come *summi artifices*: secondo Bernard Andreae il termine *artifices* potrebbe riferirsi anche a dei copisti (ché tali sarebbero, secondo lo studioso, i tre artisti nominati da Plinio e attivi a Sperlonga); secondo Salvatore Settis la definizione pliniana può intendersi solo in un senso:

affatto improbabile è un'accezione dell'espressione *summi artifices* nel senso di 'i più bravi copisti' e, d'altro canto, la presenza della firma degli stessi artisti a Sperlonga comprova che non di copisti, ma di veri e propri 'autori' si tratta.

“DE CONSILII SENTENTIA”

Anche la locuzione *de consilii sententia* è oggetto di interpretazioni diverse. Secondo Bernard Andreae è da interpretare come “per decisione del *consilium*”: si tratta di una versione storicamente consolidata e diffusa del passo pliniano, che vede nel vocabolo *consilium* il riferimento a un organo politico-decisionale di tipo civico (Senato o *boule*); questa traduzione viene però ripresa da Andreae anche nel senso di *consilium principis*, ovvero come possibile indicazione del collegio dei consiglieri dell'imperatore Tiberio. Secondo Salvatore Settis, che prende in considerazione altre occorrenze dell'espressione in passi pliniani e di altri autori latini, Plinio sottolineerebbe ancora l'eccezionale coerenza e compattezza stilistica del *Laocoonte*. Decisivo secondo Settis è il contesto del brano, e cioè il fatto che la menzione dell'opera, con questa specificazione, si trovi in una sequenza testuale che dagli scultori singoli passa a quelli che lavorarono in collaborazione, a più mani: l'espressione *de consilii sententia* è dunque da intendere come: “in [stretta] collaborazione e di comune accordo [fra i tre diversi autori]”.

“IN TITI IMPERATORIS DOMO”

La collocazione dell'opera *in Titi imperatoris domo* pone una questione relativamente alla datazione: secondo Salvatore Settis l'opera venne probabilmente eseguita entro gli ultimi due decenni del I secolo a.C., negli anni in cui è attestata la presenza in Italia dei tre scultori rodii, che probabilmente erano emigrati dalla loro patria in seguito al declino dell'isola dopo il 42 a.C. Secondo Bernard Andreae, invece, il *Laocoonte* sarebbe stato eseguito da Atanodoro, Agesandro, Polidoro probabilmente nel primo decennio del I secolo d.C. dopo il ritorno di Tiberio dal suo esilio volontario a Rodi. Andreae sostiene l'ipotesi di una diretta committenza della 'copia' da parte del futuro *princeps* che sarebbe stato impegnato, per ragioni ideologiche e di mitopoiesi personale, nel rilanciare il mito troiano e in particolare, ad esempio a Sperlonga, il ciclo delle imprese di Ulisse. Il fatto che Plinio, ancora nel 79 d.C. registri la presenza del *Laocoonte* di Atanodoro, Agesandro, Polidoro *in Titi imperatoris domo* costituirebbe una prova indiretta della committenza dell'opera da parte di Tiberio e quindi della sua permanenza, a distanza di settant'anni, nelle collezioni imperiali.

“OPUS OMNIBUS ET PICTURAE ET STATUARIAE ARTIS PRAEFERENDUM”

Diverse interpretazioni anche per l'espressione *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*: in dubbio se debba intendersi come giudizio assoluto di eccellenza: “opera da preferirsi a tutte le altre [che mai siano state eseguite] in pittura o in bronzo”; ovvero, secondo la lettura di *Andrae*, come giudizio relativo, di eccellenza tra i vari *Laocoonte* eseguiti fino ad allora: “opera da preferirsi a tutte le altre [dello stesso soggetto, che mai siano state eseguite], in pittura o in bronzo”. Settis legge nell'espressione ancora una sottolineatura dell'incomparabile pregio tecnico e della qualità artistica dell'opera: nel contesto di un brano tutto inteso a decantare la nobiltà dell'arte della *sculptura*, Plinio evidenzia che il *Laocoonte* dei tre artisti rodii, pur essendo una scultura in marmo (spesso nella trattatistica antica e moderna subordinata gerarchicamente alla statuaria in bronzo), è preferibile ad ogni altra opera, anche eseguita in pittura o in bronzo.

“EX UNO LAPIDE”

Il punto più discusso è la traduzione e interpretazione della locuzione *ex uno lapide*. Infatti se si interpreta la locuzione pliniana nel suo primo, e più ovvio, significato di “fatta di un solo blocco di marmo”, la definizione non si attaglierebbe più al *Laocoonte* vaticano, che è scultura realizzata in più pezzi, poi assemblati insieme. Ma, come si è argomentato nella Nota su Sperlonga, l'occorrenza della firma degli stessi artisti citati da Plinio sulla *Scilla* di Sperlonga e le notevoli consonanze stilistiche tra le sculture di quel ciclo e il *Laocoonte* vaticano portano alla conclusione che l'opera citata da Plinio sia con tutta probabilità da identificare con il gruppo rinvenuto a Roma nel 1506.

L'espressione *ex uno lapide* va quindi interpretata diversamente rispetto alla prima, e più piana, lettura. Secondo *Andrae* indicherebbe il materiale con cui l'opera fu realizzata: copia lapidea, letteralmente “tutta di marmo”, che presuppone però un originale di altro materiale, con ogni probabilità il più prestigioso bronzo. La locuzione pliniana contribuirebbe dunque a confermare l'ipotesi dell'esistenza di un perduto originale più antico: la ‘statua’ bronzea, rodio-ellenistica che *Andrae* considera il modello per il *Laocoonte* replicato in marmo da Atanodoro, Agesandro, Polidoro.

Salvatore Settis, invece, mette in gioco il confronto con altri ricorrenze di locuzioni analoghe in riferimento a opere di scultura, nella trattatistica

antica e poi moderna: lo stesso Plinio, ad esempio, poco sopra il passo in esame (*Nat. Hist.* XXXVI, 35) cita come opera eseguita *ex eodem lapide* il *Toro Farnese*, e anche in quel caso si tratta di un'opera certamente non realizzata da un unico blocco marmoreo. L'espressione *ex uno lapide* sottolineerebbe l'alta qualità tecnica del lavoro; la grande maestria dei tre artisti che scolpiscono un'opera compatta, all'apparenza tutta omogenea e integra, tanto perfetta da sembrare realizzata in "un solo blocco lapideo". *Ex uno lapide* rimarcherebbe quindi, con l'enfasi del ricorso al *topos*, l'accento posto da Plinio sulla compattezza e sulla perfezione dell'opera, in cui l'intervento delle mani diverse dei tre artisti, ma anche le connessioni e le commisure tra gli elementi, sono dissimulati ad arte. Secondo Settis sarebbe questa un'ulteriore conferma del fatto che Plinio, nel contesto in cui occorre l'espressione – un brano, come si è visto, tutto inteso ad argomentare la nobiltà della scultura in marmo – anche mediante l'espressione *ex uno lapide* investe enfasi retorica non già per decantare una copia, ma per evidenziare l'eccellenza dell'arte di Atanodoro, Agesandro e Polidoro, "*summi artifices*" di un'opera originale in marmo, capolavoro di altissimo pregio tecnico e di sommo valore artistico.

Scheda cronologica dei restauri del Laocoonte

a cura di Marco Gazzola

1523: IL LAOCOONTE VATICANO AL BELVEDERE PRIMA DELLE INTEGRAZIONI

Quando viene ritrovato, il Laocoonte è praticamente integro. L'aspirazione a vederlo completo anche del braccio del padre, di quello del figlio minore, delle dita della mano destra del maggiore e di pochi altri minuti dettagli, è proporzionata alla sua fama e si manifesta piuttosto presto dando il via a una serie di interventi che hanno influenzato fortemente l'immagine e l'interpretazione stessa del gruppo attraverso i secoli.

La prima azione che ha effetto in questo senso è la sistemazione delle figure sul basamento quadrangolare sul quale oggi poggiano, che stabilisce la posizione assiale del padre e del figlio maggiore (emersi separati dagli



Marco Dente, *Laocoonte*, stampa, bulino, ante 1523

scavi) suggerendo la collocazione in una nicchia che predispone il gruppo a una visione frontale.

Sulla base delle ricerche e degli studi stratificatisi nei secoli è possibile ricostruire una sequenza canonica dei restauri che il marmo vaticano ha subito, seguendo la traccia recentemente indicata da Ludovico Rebaudo (in Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999).

1525 CA.: INTEGRAZIONI ATTRIBUITE A BACCIO BANDINELLI REALIZZATE NEL CORSO DEL LAVORO PER LA COPIA IN MARMO COMMISSIONATA DA LEONE X PER FRANCESCO I DI FRANCIA

Baccio Bandinelli (Michelangelo?), *Braccio di Laocoonte*, marmo, 1523-1525, prova di montaggio, Città del Vaticano, Musei Vaticani

Baccio Bandinelli, *Laocoonte*, copia in marmo del *Laocoonte* vaticano, Firenze, Uffizi

Maarten van Heemskerck (?), *Il cortile del Belvedere*, penna e lapis su carta, ante 1532, London, British Museum, Department of Prints and Drawings



Un intervento iniziale datato al 1525 circa è contestuale alla realizzazione di una copia in marmo commissionata da Leone X a Baccio Bandinelli destinata a Francesco I di Francia. Bandinelli esegue un braccio di cera per studiare la posa da adottare nella copia, forse affidandosi al passo dell'Eneide in cui è narrato l'episodio del sacerdote troiano che cerca di liberarsi da un serpente avvinghiato al suo braccio.

1532-1533: BRACCIO MONTORSOLI IN TERRACOTTA, RESTAURO COMMISSIONATO DA CLEMENTE VII AL COLLABORATORE DI MICHELANGELO, GIOVANNI ANGELO MONTORSOLI



Anonimo, *Laocöonte*, stampa, bulino, da *Urbis Romae Topographia B. Marliani ad Franciscum regem Gallorum*, Antonium Blodum, Roma 1544
Gerard Audran, *Vista posteriore quotata del Laocöonte*, stampa da *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité à Paris*, Paris 1683, tav. IV

Una prima vera integrazione risalirebbe al periodo 1532-1533, anni in cui Giovanni Angelo Montorsoli (collaboratore di Michelangelo alle Cappelle Medicee) riceve da Clemente VII l'incarico di restaurare le antichità del Belvedere. Il Laocöonte acquista in quest'occasione il "braccio teso", fortemente enfatico e di chiara influenza michelangelolesca, che lo identificherà ben oltre la sua "correzione" avvenuta nel 1957. Il braccio è molto probabilmente di terracotta: si trattava di un lavoro non definitivo del Montorsoli, impegnato dalla collaborazione al monumento funerario di Giulio II del suo maestro.

1712-1717: RESTAURO AUGUSTO CORNACCHINI, INTEGRAZIONI DEI DANNI PRODOTTI DALL'INCURIA REALIZZATE SUL MODELLO DEGLI INTERVENTI CINQUECENTESCHI



(1725-1727?) Gian Domenico Campiglia, *Laocöonte*, acquaforte, da *Michaelis Mercati Samminiatensis Metallotheca vaticana*, Roma 1717

Ipoteticamente ascrivibile al biennio 1725-1727 è il restauro da parte di Agostino Cornacchini. In termini odierni potrebbe essere definito come intervento conservativo, nell'ambito di una più ampia azione di recupero del Belvedere che versava in quell'epoca in condizioni di pesante degrado. Vengono sostituiti il braccio rovinato di terracotta del Laocoonte e gli arti di marmo dei figli opera del Montorsoli con altri dalla posa praticamente identica.

1800 CA.: BRACCIA TIPO GIRARDON, ASPORTAZIONE DELLE INTEGRAZIONI DI RESTAURO PRIMA DEL TRASPORTO A PARIGI IN SEGUITO ALLE SPOLIAZIONI NAPOLEONICHE E INSTALLAZIONE DELLE BRACCIA TRATTE DALLA COPIA DI FRANÇOIS GIRARDON DELLA ECOLE DES BEAUX-ARTS

Una fase interessante nelle vicende dei restauri del Laocoonte è la parentesi francese. Nel 1798, a seguito delle campagne napoleoniche, il gruppo marmoreo prende la via di Parigi, ma vi giunge privo dei restauri anonimi successivi al tentativo di ripristino del braccio cinquecentesco erroneamente attribuito a Michelangelo. Nel 1720 circa, infatti, era stato rinvenuto un arto che molto probabilmente è l'abbozzo Montorsoli del braccio eseguito precedentemente in terracotta; un anonimo aveva posto rimedio alla tentata invasiva integrazione di tale ritrovamento attorno al 1780.

A Parigi viene bandito un concorso a seguito della decisione di procedere a un nuovo restauro; nel frattempo si ordina che venga fatto un calco delle braccia del Laocoonte dello scultore François Girardon esposto all'Ecole du Dessin. Il fatto che il concorso vada deserto testimonia l'iniziale presa

Jean Baptiste Tuby (da François Girardon?), copia in marmo del *Laocoonte* 1:1, 1696, Versailles
Benjamin Six, *Visita notturna di Napoleone e Maria Luisa al Laocoonte*, acquerello, 1800 ca., Paris, Louvre



di coscienza della difficoltà o dell'impossibilità di intervenire e modificare l'immagine consolidatasi nei secoli delle opere più celebri dell'antichità.

1816 CA.: RE-INTEGRAZIONE DEL LAOCOONTE "A BRACCIO PROTESO" CON CALCHI IN GESSO DAI RESTAURI SETTECENTESCHI

Ritornato in Vaticano successivamente al Congresso di Vienna, il gruppo vede l'installazione di calchi in gesso delle integrazioni settecentesche presenti prima della partenza per il Louvre, ma la nuova sensibilità archeologica avverte già come elemento estraneo e di disturbo il gesto eccessivamente retorico ed enfatico del "braccio teso".

1957-1959: RESTAURO FILIPPO MAGI, ASPORTO DELLE INTEGRAZIONI SETTECENTESCHE E MESSA IN OPERA DEL "BRACCIO POLLACK" SCOPERTO NEL 1905 E RICONOSCIUTO ORIGINALE NEL 1954

L'ultimo intervento in ordine di tempo è rappresentato dal ripristino filologico di Filippo Magi, reso possibile dal riconoscimento di Ernesto Vergara Caffarelli del braccio originale del Laocoonte nel "braccio Pollack"

Fratelli Alinari, ripresa fotografica frontale del *Laocoonte*

Pino dell'Aquila, ripresa frontale del *Laocoonte*, 1999, campagna fotografica eseguita con la supervisione di Salvatore Settis, immagini di proprietà dei Musei Vaticani



(ritrovato casualmente a Roma dall'omonimo studioso nel 1905), che ci consegna la configurazione attuale del gruppo nel 1957.

LA NOTA SI BASA SUGLI STUDI DI LUDOVICO REBAUDO:

Ludovico Rebaudo, I restauri del Laocoonte, in Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma 1999, pp. 231-258

Ludovico Rebaudo, *Il braccio mancante. I restauri del Laocoonte (1506-1957)*, Trieste 2007.

Nota sui ‘contorniati’

a cura del Centro studi classicA, coordinato da Monica Centanni
e Giacomo Calandra di Roccolino

La diffusione dei cosiddetti ‘contorniati’, medaglie caratterizzate da un solco che segue il contorno di entrambe le facce, è un fenomeno circoscritto: localizzato nell’ambito dell’*urbanitas* romana, è limitato, anche da un punto di vista cronologico, a un periodo che va dalla seconda metà del IV secolo d.C. fino alla metà del V secolo.

Si tratta di medaglie che, per le particolari tipologie iconografiche che ne caratterizzano il *recto*, sono state definite come “pseudomoneta”: prive cioè di un valore economico corrente, ma destinate a usi specifici e celebrativi. Infatti la maggior parte dei contorniati riporta sul *recto* non tanto i profili degli imperatori del Basso Impero sotto cui vennero coniate (tipo iconografico peraltro presente in parte delle medaglie), quanto piuttosto altri particolari soggetti: Alessandro Magno oppure la madre Olimpia-de con i serpenti; *capita* di imperatori del passato (in particolare Nerone e Traiano); aurighi o *venatores* del circo; divinità e personificazioni (da

da sinistra:

Alessandro Magno; Augusto, Nerone; Traiano





da sinistra:
Omero; Apuleio

Serapide alla dea Roma); personaggi della cultura letteraria e filosofica (è stato riconosciuto un 'canone' formato da sei intellettuali greci e sei romani, da Omero ad Apuleio).

Anche il *verso* dei contorniatii è caratterizzato da iconografie, spesso correlate per tema a quelle raffigurate sul *recto* (alcuni esemplari presentano invece il rovescio liscio): figurazioni legate alle vicende di Alessandro Magno; immagini di *ludi*; figure divine e allegoriche; letterati e intellettuali della cultura greco-romana; miti legati all'esaltazione della casa imperiale e alle origini della città di Roma.

Al repertorio di miti, spesso iconograficamente rari, presenti sul *verso* dei contorniatii si ascrivono vari episodi di ispirazione virgiliana connessi all'ascendenza 'troiana' di Roma, come Enea in fuga da Troia con Anchise sulle spalle e il piccolo Ascanio per mano (Virgilio, *Aen.* II, 721 ss.). Frequente è poi nei contorniatii la raffigurazione di Scilla con la nave di Odisseo (Virgilio, *Aen.* III, 424 ss.); Odisseo torna anche sul *verso* delle medaglie come protagonista dell'episodio di Polifemo, ancora una storia collegata, come Scilla, al ciclo delle imprese di Ulisse, e quindi indirettamente al ciclo troiano (vedi, in questo stesso numero di Engramma, la Nota sul ciclo di Sperlonga).

Al ciclo troiano si ascrive anche la raffigurazione di Laocoonte (sul *recto*: Traiano, Vespasiano, Nerone).

da sinistra: Olimpiade sulla *kliné* con i serpenti; Ratto delle Sabine; Corsa di quadrighe al Circo Massimo; Personificazione di Roma





da sinistra:

Enea in fuga da Troia con Anchise sulle spalle e Ascanio per mano; Scilla con la nave di Ulisse (al recto: Alessandro Magno); Ulisse aggrappato all'ariete, in fuga dall'antro di Polifemo (al recto: Caracalla)

Tutta da chiarire resta la funzione di queste medaglie, la cui iconografia ha dato adito a diverse ipotesi: la ricorrenza di temi ludici ha fatto ipotizzare che si trattasse di premi per i giocatori, *souvenirs* o tessere di ingresso per gli spettacoli, ovvero amuleti legati al contesto circense, o ancora *fiches* usate per giochi di società.

Su questa linea legata al tema dei *ludi* si pone anche l'interpretazione di Santo Mazzarino, che definisce i contornati "quasi commentario monetale delle grandi ferie e *ludi* romani, e della cultura tradizionale": secondo lo studioso, i contornati si potrebbero identificare con la *pecunia spectaculis* menzionata in un editto del Basso Impero, che prevedeva la distribuzione di tale 'gratifica' ai cittadini romani per gli spetta-



coli urbani. Sulla base di questa ipotesi interpretativa Mazzarino vede nel gusto retrospettivo dell'iconografia dei contornati il riferimento a un patrimonio tradizionale comune, condiviso tanto dalla popolazione ancora 'pagana', quanto da quella convertita alla nuova religione cristiana.

Con questa lettura lo storico si contrappone a una precedente interpretazione dei contornati proposta da Andras Alföldi, che considera invece la diffusione delle medaglie tra il IV e il V secolo come il "mezzo della propaganda senatoria contro l'impero cristiano", proprio nel periodo di transizione che vede l'affermarsi della cultura cristiana come vincente rispetto al paganesimo. A partire dalla valenza apotropaica della raffigurazione di Alessandro Magno nei contornati, Alföldi conclude che queste medaglie, con i loro nostalgici riferimenti a una Roma ancora 'ellenistica', avessero il valore di amuleti e *munera* benauguranti diffusi a Roma dalla classe senatoria in occasione delle feste dei Saturnalia per l'inizio del nuovo anno, in funzione propagandistica di un "movimento criptopagano".

L'ipotesi di Alföldi è ripresa e rilanciata anche da Riccardo Di Giuseppe, che vede nei contornati l'espressione della *paideia* tradizionale dei gentili ormai in declino, ma che rivendicano ancora orgogliosamente i propri valori e le proprie coordinate culturali mediante la diffusione 'in effigie' di miti, di figure e di immagini esemplari del passato. Secondo Di Giuseppe le immagini dei contornati, in quanto "segni di memoria", testimoniano che il patrimonio della tradizione è ancora un riferimento forte e attivo, un 'emblema di partito' contro le nuove immagini e le nuove parole d'ordine del vincente cristianesimo. In altre parole, traducendo nei nostri termini, all'epoca di Giuliano e di Simmaco, almeno nella prospettiva di una parte della classe dirigente romana dell'età post-costantiniana, 'pagano' equivaleva a 'classico'.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI

Andras Alföldi, *Die Kontorniat-Medaillons*, 3 voll., Berlin 1976 (2a edizione); in particolare per la figura di Laocoonte v. vol. I (*Katalog*), tavv. 63, 74, 78, 79, 104, 121; vol. II, pp. 60-61, 158

Riccardo Di Giuseppe, *Sugli dèi, il mondo e gli affari umani*, in Salustio, *Sugli dèi e il mondo*, Milano 2000, pp. 11-63

Santo Mazzarino, *Contornati*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, vol. II, Roma 1959, pp. 784-791.

Pathosformeln dell'aggressione, della difesa e della disperazione in documenti iconografici relativi a Laocoonte

a cura del Centro studi classicA, coordinato da Monica Centanni

I. aggressione (mani alzate a impugnare l'arma)

Frammento da un vaso vicino al Pittore dell'Iliupersis con *Storia di Laocoonte*, prima metà del IV sec. a.C. ca., Ruvo, collezione Jatta.

Cratere del Pittore di Pisticci con *Storia di Laocoonte*, seconda metà del V sec. a.C. ca., Basilea, Antikenmuseum.

per confronto: *kylix* attribuita al Pittore di Marlay, *Clitemnestra uccide Cassandra*, V sec. a.C., Berlino.



II. agitazione/disperazione (mani alzate in segno di supplica)



Rilievo del Gandhara con *Cassandra, Laocoonte e il cavallo di Troia*, II sec. d.C., Londra, British Museum.

Laocoonte (?), rilievo proveniente da Arlon, datazione incerta.

Contorniato con *Laocoonte* (al recto: Traiano), seconda metà IV sec. d.C., Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

Miniatura dal cosiddetto "Virgilio Vaticano" con *Morte di Laocoonte*, Ms. Vat. Lat. 3225, fol. 18v, inizi V sec. d.C., Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.



per confronto: *kylix* attribuita al Pittore di Marlay, *Cassandra aggredita da litemnestra*, V sec. a.C., Berlino.



III. dolore/disperazione (mano alla testa)



Cratere del Pittore di Pisticci con *Storia di Laocoonte*, seconda metà del V sec. a.C. ca., Basilea, Antikenmuseum.

IV difesa (ginocchio puntato sull'altare o a terra)

Affresco con *Morte di Laocoonte*, metà del I sec. d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale (da Pompei, Casa del Laocoonte)

Affresco con *Morte di Laocoonte*, metà del I sec. d.C., Pompei, Casa del Menandro.

Contorniato con *Laocoonte* (al recto: Traiano), seconda metà IV sec. d.C., Firenze, Museo Archeologico Nazionale.



Miniatura dal cosiddetto "Virgilio Vaticano" con *Morte di Laocoonte*, Ms. Vat. Lat. 3225, fol. 18v, inizi V sec. d.C., Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

per confronto: *kylix* attribuita al Pittore di Marlay, *Classandra aggredita da Clitemnestra*, V sec. a.C., Berlino.





pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Nicole Cappellari
Venezia • dicembre 2014

www.engramma.org

51

ottobre **2006**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 51

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini, andrea lazzari, 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. 51 | ottobre 2006

©2018 Edizioni Engramma

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

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

Tel. 041 2571461

www.egramma.org

ISBN pdf 9788894840414

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.

Baldescu | Bumbalova | Dalla Pietà | Sbrilli

La Rivista di Engramma n.51

SOMMARIO

1|Histria. Recenti scoperte archeologiche sulla costa del Mar Nero
A CURA DI IRINA BALDESCU

17|La testa bronzea di Shipka. La Tracia in mostra
A CURA DI LAURA BUMBALOVA

23|Studi su Lacoonte

25|Ninfa a Filadelfia
ANTONELLA SBRILLI

27|“Uno itinere non potest perveniri ad tam grande secretum”
GIACOMO DALLA PIETÀ

Histria. Recenti scoperte archeologiche sulla costa del Mar Nero

Intervista ad alcuni membri del gruppo di studio presenti in campo a luglio 2006

(vai al saggio in lingua rumena)

a cura di Irina Baldescu

Con questa intervista si pubblicano relazioni e documentazione fotografica di aggiornamento sullo stato delle ricerche relative al sito archeologico di Histria in Romania.

Il sito dell'antica città di Histria (che nelle epoche di massima espansione raggiungeva una superficie di 60 ha), con continuità di abitazione durante il periodo antico e nei primi secoli dell'Alto Medioevo (secoli VII a.C-VII d.C), è uno dei più importanti cantieri archeologici in Romania, che coinvolge i maggiori istituti di studi archeologici romeni (l'Istituto Nazionale di Archeologia "Vasile Pârvan" dell'Accademia Romena, Bucarest, l'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Cluj, il Museo Nazionale di Storia di Bucarest). Oggi il luogo è molto isolato, distante circa 10 km dal più vicino villaggio, sul bordo del lago Razelm; in epoca antica l'attuale lago era un golfo del Mar Nero, che ospitava un importante porto.



Mappa A. Dobrogea, Romania, posizione di Histria in rapporto alla rete viaria moderna (elaborazione sulla base delle mappe Michelin)



Mappa B. Posizione di Histria (elaborazione sulla base dell'immagine satellitare)

Il sito della città, menzionata nei testi antichi - ricordiamo qui, per esempio, Eusebio, lo pseudo-Skymnos, e due fonti latine del IV secolo, l'*Historia Augusta* e i *Rerum gestarum libri* di Ammiano Marcellino - è stato identificato nel 1914 dall'archeologo romeno Vasile Pârvan, che aveva studiato nell'ambito dei discepoli di Mommsen. Gli scavi sono andati avanti quasi ininterrottamente dal 1914 a oggi, con alcune eccezioni nei periodi di guerra.

Il sito di Histria ha un peso culturale notevole nel paesaggio degli studi sull'antichità nel bacino occidentale del Mar Nero; Histria è stato forse il punto chiave per la scoperta, da parte del mondo archeologico tedesco, dell'antichità greca e romana di questa zona.

Molto interessanti in questo contesto gli scavi condotti a Histria durante la prima guerra mondiale (1916-1918, fino al 1916 la Romania è rimasta in stato di neutralità), con i mezzi e le tecniche di allora, da parte di ufficiali dell'esercito tedesco e austriaco di stanza nella zona durante le campagne militari; non si tratta di scavi di saccheggio ma, secondo l'impostazione del tempo, di un interesse che possiamo chiamare piuttosto antiquario che scientifico. Su questi scavi riferisce nelle sue memorie anche l'arcivescovo cattolico di Bucarest dell'epoca, Netzhammer (R. Netzhammer, *Arhiepiscop în România. Jurnal de razboi 1914-1918*, Bucuresti 1993), interessato egli stesso agli studi classici e alla numismatica. Nel maggio del 1917 Netzhammer ringrazia il maresciallo Mackensen per il rapporto sugli scavi di Histria ricevuto da parte dell'ufficiale Scheunemann. Di Histria si interessa anche l'arciduca Friedrich, in visita a Bucarest.

Interessante notare come gli eventi bellici contemporanei sono visti, con gusto allegorico, nello specchio dell'antica arte della guerra: Mackensen, per esempio, racconta a Netzhammer che nelle lotte di Adamclisi (*Tropaeum Traiani*, a circa 100 km a sud-est di Histria) si è appoggiato agli stessi punti strategici utilizzati dall'imperatore Traiano nelle sue campagne.

Per tornare agli eventi contemporanei, si deve menzionare che da alcuni decenni a Histria è presente ogni anno, durante il mese di agosto, una équipe dell'Università di Rostock, che scava in una zona sacra di epoca greca (prof. K. Zimmermann; zona Tempio).

La pubblicazione delle ricerche su Histria è iniziata all'epoca di Pârvan, con tre volumi di una serie progettata di sei (1916, 1923, 1925); è andata avanti negli anni con volumi monografici e, dagli anni settanta, anche con il periodico "Histria" (la bibliografia completa, aggiornata al 2005, è

inclusa nel volume *Histria. Ghid Album*, a cura di Al. Suceveanu, M.V. Angelescu, Constanta 2005).

Il sito era già visitabile, senza allestimenti particolari, nella prima metà del secolo XX. Al giorno d'oggi è il maggior sito archeologico di interesse turistico in Romania, aperto in linea di massima tra maggio e settembre, stagione turistica della costa romena. Negli anni ottanta è stato allestito anche l'attuale museo, assai ampio, a sostituzione del deposito antiquario degli anni trenta.

INTERVISTA AL PROF. DR. ALEXANDRU SUCEVEANU, ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA, BUCAREST, COORDINATORE SCIENTIFICO DEL CANTIERE

Professore, potrebbe puntualizzare alcuni riferimenti cronologici dell'occupazione del sito di Histria?

Il sito di Histria è abitato dal VII secolo a.C. fino al VII secolo d.C.; in questa zona geografica è l'unico sito archeologico che permette uno studio completo dell'epoca antica, con documentazione consistente riguardante tutte le fasi dell'insediamento, dal periodo greco arcaico - epoca di fondazione della città - all'epoca classica, ellenistica, al primo periodo romano e all'epoca tardoromana (negli ultimi secoli Histria è parte dell'impero romano d'Oriente); altre città antiche nell'area, si vedano Olbia, Tomis, Callatis, Odessos, Apollonia, sono state fondate successivamente oppure sono scomparse prima di Histria.



Veduta aerea del sito, foto degli anni trenta, Histria, Museo

La configurazione della città arcaica - che copriva una notevole superficie, circa 60 ha - è oggi, in linea di massima, conosciuta; è stata identificata una delle aree sacre come pure il muro di cinta dell'insediamento civile, in terra cruda, costruito intorno alla metà del VI secolo a.C. Alcune informazioni indicano l'esistenza di una cinta arcaica dell'acropoli. Rimane in attesa di una coerente spiegazione il problema della cinta difensiva di epoca classica; per il periodo ellenistico, le mura oggi conosciute rappresentano probabilmente solamente un ampliamento della cinta dell'acropoli arcaica, mentre accanto insisteva un insediamento civile, protetto da una cinta in terra cruda (sono documentati attraverso epigrafi restauri della cinta arcaica in epoca ellenistica). L'idea di un sistema a doppia cinta, conosciuto nel mondo greco, trova sicura conferma in epoca ellenistica e si potrebbe estrapolare all'epoca arcaica.

Una delle ragioni della fondazione di Histria è stata la posizione favorevole del sito quale porto sul Mar Nero (la posizione precisa del porto non è stata ancora identificata; persistono diverse ipotesi, tra le quali io tenderei a favorire quella del porto situato a sud, intorno alla zona dell'attuale accesso turistico). Il golfo di Histria nei secoli si è riempito di sabbia, fatto che - schematicamente parlando - ha contribuito alla perdita d'importanza della città, ma si può assumere che il porto era ancora in uso nel VI secolo d.C. (per esempio sarebbe da escludere che i marmi della basilica episcopale siano stati portati per terra e non per mare). Abbiamo, in epoca romana, testimonianze epigrafiche sugli investimenti nella manutenzione dell'impianto portuale (per esempio nel II secolo d.C.; al tempo dei Severi - III secolo - compaiono menzioni sulle riparazioni del faro portuale, etc.).

Il periodo che va dal secolo I a.C. al I d.C. rappresenta un'epoca di indebolimento della città (nel contesto dell'avanzamento dei Romani, delle guerre con i Daci di Burebista, etc.); all'epoca di Adriano si assiste a una rifondazione della città, seguita da una mortale decadenza verso il periodo di Marco Aurelio (durante le guerre scitiche, circa 238-265; secondo l'espressione dell'*Historia Augusta*, è l'epoca dell'"*excidium Histriae*"). Ammiano Marcellino, per esempio, fa riferimento a Histria quale "quondam potentissima", fatto che indica lo stato della città al suo tempo.

Rimangono però imponenti le mura della cinta del III secolo, costruite di gran carriera.

All'epoca di Diocleziano e Costantino la città passa attraverso un ampio processo di restauro; compaiono un nuovo quartiere di destinazione



Le mura occidentali, III secolo

economica e il quartiere nord.

Come punto di riferimento per l'inizio del disastro di Histria si potrebbe prendere, simbolicamente, l'uccisione dell'imperatore Valente ad Adrianopoli (378); per esempio non è stata trovata nessuna moneta da riferire alla seconda metà del V secolo (epoca delle invasioni degli Unni), segno che la circolazione monetaria era ormai scomparsa e probabilmente si era tornati al cambio naturale.



Il muro sud della Porta Maggiore, III secolo (a sinistra delle mura nell'immagine precedente); si notino i rocchi di colonne di recupero impiegati nella base del muro

Nel VI secolo, sotto l'imperatore Anastasio, è documentata un'apparente fioritura, in effetti del tutto artificiale; si tratta di stipendi offerti dallo stato alla Chiesa, impiegati per costruire edifici monumentali (per esempio la basilica episcopale) di notevoli dimensioni, con un elaborato apparato decorativo, che si alzano però in un ambiente urbano povero e privo di un proprio lustro. Tra i secoli VI e VII si assiste alla completa regressione dallo stato di città a quello di villaggio.

Parlando di estensione sul terreno, che superficie è stata studiata fino a oggi, in che misura è conosciuta ormai l'esistenza di Histria? Con una certa approssimazione direi che, riguardo alla città arcaica, è stata indagata un'area che rappresenta circa il 10% della sua estensione; per la prima epoca romana, è stata studiato circa il 20% dell'estensione della città, e circa il 40-50% dell'estensione della tarda Histria.

Oltre la storia antica di Histria, la sua storia contemporanea - la scoperta del sito e gli studi svolti - rappresenta in sé una pagina importante nella storia dell'archeologia in Romania. Può puntualizzare le tappe più importanti dell'avanzamento del cantiere? È merito di Pârvan aver identificato il sito di Histria (nel 1914), anche se già nel XIX secolo Ernest Desjardins aveva ipotizzato l'esistenza di Histria in questa zona. Tra il 1911 e il 1914 Pârvan ha scavato ad Ulmetum (periodo di esercitazione tecnica, si potrebbe dire), poi nell'autunno del 1914 si è trasferito nel sito di Histria e fortunatamente nei suoi sondaggi ha identificato proprio la Porta Maggiore della cinta (strutture che noi, adesso, datiamo al III secolo d.C.).

Comunque Pârvan, poco dopo, ha riconosciuto probabilmente in modo assai preciso il percorso della cinta arcaica, la più ampia, perché l'area



Porta Maggiore, III secolo, vista dall'interno

notata nell'atto di concessione del terreno per svolgere gli scavi, rilasciato dal Ministero della Cultura di quei tempi, corrisponde all'area dell'odierna riserva archeologica.

In due anni Pârvan scavò tutta la cinta di mura dell'epoca tarda (quello che, dal nostro punto di vista, significa in questa zona la completa distruzione del contesto stratigrafico degli ultimi secoli; d'altra parte, ha portato alla luce l'elemento più forte nella percezione visiva, turistica, del sito); secondo le sue parole, cito liberamente, ha rimosso le murature barbare, con legante di terra, per portare alla luce la Histria monumentale. Purtroppo Pârvan, con una mossa di estremo orgoglio, prima della morte ha dato fuoco a tutti i suoi quaderni di appunti.

Tra il 1927 e 1942 hanno condotto gli scavi i coniugi Lambrino. Marcelle F. Lambrino era un'ottima conoscitrice della ceramica greca arcaica e la sua pubblicazione sul materiale rinvenuto a Histria è ancora un valido riferimento. Del resto, si tratta piuttosto di una maratona archeologica senza documentazione, segnata dal diletterismo, mancante di interesse per il contesto architettonico e archeologico; sono stati presi in considerazione solo gli oggetti rinvenuti e le epigrafi. I quaderni di scavo dei Lambrino sono in corso di pubblicazione, purtroppo in modo lacunoso e spesso distorto.

Dal 1949 e il 1970 responsabile scientifico del cantiere è stato il prof. Emil Condurache; tra i suoi grandi meriti è quello di aver iniziato la pubblicazione dei volumi monografici Histria (I, II), l'ampliamento della ricerca alla necropoli tumulare (secolo VII a.C.-II d.C.), le indagini sul muro della cinta arcaica, i sondaggi nei villaggi circostanti allo scopo di identificare altri punti di interesse archeologico. In questo periodo l'archeologa Maria Coja ha aperto il cantiere di Ulmetum, cittadina satellite di Histria, sito di grande complessità.

Al tempo di Pippidi (1971-1981) è stata regolata l'apparizione del periodico "Histria", con la pubblicazione degli scavi in corso. Negli anni ottanta (sotto la guida di Alexandrescu, 1982-1988) è stata identificata e indagata la basilica episcopale (Radulescu, Suceveanu, Alexandrescu) ed è stato allestito il nuovo museo, per poter esporre alcuni dei rinvenimenti.

Negli anni novanta si registrano dei passi avanti nel senso della fruizione turistica del sito (all'incirca tra il 1991 e il 1994, il restauro di uno dei complessi termali - Terme II, la rimozione dello sterro deposto dai precedenti scavi all'interno della cinta, etc.).



Capitello ionico ellenistico,
provenienza ignota,
Histria, Museo



Capitello ionico ellenistico,
provenienza ignota,
Histria, Museo



Una delle epigrafi della fila
che segna l'accesso al sito

Dal 1995, quando ho assunto la responsabilità scientifica del cantiere, ho cercato di condurre le campagne di scavo (nei nodi già identificati della città, o come sezioni-sondaggio; uno scavo completo in superficie è impossibile, date le dimensioni estremamente ampie del sito) in modo tale da chiarire alcuni aspetti (per esempio la stratigrafia all'esterno delle mura del III secolo d.C., l'orientamento della rete stradale in varie epoche, etc.).

Quali sono, al momento attuale, i punti interessati dalle campagne di ricerca? Come ben sai, a Histria si può lavorare solamente tra giugno e settembre, a causa del clima del sito, per cui anche il progresso delle indagini non può essere molto rapido. Si lavora con più squadre; sono in corso le indagini nella sezione est-ovest, dove sono stati già studiati gli strati di epoca romana e ormai si è arrivati all'epoca greca (archeologi Viorica Rusu Bolindet, Alexandru Badescu). Si lavora anche nella zona extra mœnia a sud della Porta Maggiore (archeologi Adela Bâltâc, Valentin Bottez) e in una delle zone sacre di epoca greca, la cosiddetta area del Tempio (qui purtroppo gli strati di epoca romana - per esempio la casa dell'epoca di Costantino, in passato uno dei simboli turistici del luogo - sono stati smantellati troppo facilmente). Continuano le indagini di due basiliche cristiane, di cui una scoperta da Pârvan,

addossata all'interno del muro di cinta del III secolo, dove in profondità è stato identificato un bothros di epoca greca (archeologo Mircea Alexandrescu, Valentin Bottez), mentre l'altra è la cosiddetta basilica con cripta (archeologo Irina Achim).

I suoi obiettivi per le prossime campagne di scavo?

A breve uscirà finalmente il volume monografico della basilica episcopa-



La cosiddetta basilica Pârvan, post IV secolo, addossata alle mura sud, II-III secolo, vista da est



La basilica episcopale, vista dall'angolo sud-ovest verso l'abside

le.

Per il resto, spero di fare di più nell'ambito degli interventi conservativi e della fruizione turistica, nell'area del muro arcaico in terra cruda, della torre della cinta classica, della cinta ellenistica, di quella del primo periodo romano, delle quattro basiliche cristiane, dei monumenti della zona sacra.

Cosa ci potresti dire, in poche parole, sui recenti rinvenimenti nella zona della basilica con cripta?

Nel settore della basilica con cripta (secoli V-VI)

sono stati condotti scavi in superficie negli anni trenta-cinquanta, questo significa che la stratigrafia, in quelle zone particolari, non era più rilevante. Il proseguimento delle indagini dopo il 2002 ha portato



Capitello della basilica episcopale rimasto in situ



La cosiddetta basilica con cripta, post V secolo, vista da est

alla scoperta, in profondità, di alcuni elementi estremamente importanti per l'articolazione degli spazi sacri di Histria. Si è visto che la basilica si sovrappone parzialmente a un podio di età greco-romana e sono stati identificati due bothroi (pozzi rituali), depositi chiusi, uno con materiali dei secoli I-III d.C., l'altro in corso di scavo, ma con materiali precedenti il V secolo a.C. Questa situazione rappresenta uno dei pochi esempi certi, nella nostra zona geografica, di sovrapposizione di un luogo di culto cristiano a un'area sacra pagana.

La basilica è impostata secondo la direzione canonica est-ovest; l'abside viene eretta sopra il bothros di età romana; la cripta

(nella forma attuale risultato di un restauro degli anni quaranta) è sita proprio a ovest del bothros, a un livello superiore rispetto ad esso. Sopra



La cosiddetta basilica con cripta, post V secolo, vista da sud



La cosiddetta basilica con cripta, pianta (pubblicata in I. Achim in *Mélanges Jean Pierre Sodini*, in "Travaux et Memoires" 15, Paris 2005, pp. 85-97)

il podio, conservato a nord della basilica (forse stilobate di un edificio sacro, con pavimentazione in grandi lastre di calcare, ben conservata), vengono sistemati alcuni ambienti che comunicano con la basilica attraverso una porticina. L'ambiente immediatamente vicino alla navata nord funzionava probabilmente come un atrio (scoperto), come suggerirebbe la presenza di una fontana, costituita nella parte alta da due elementi semicircolari di calcare, modello prodotto da una bottega locale di scalpellini nel V secolo d.C.

Il secondo pozzo rituale (ante V secolo) è situato a un livello inferiore rispetto al podio, a nord-ovest di esso; si conserva solo un elemento in marmo che probabilmente delimitava il bordo. La relazione del bothros



Resti del podio a nord della basilica con cripta



Il bothros, I-III secolo, rinvenuto nell'abside della basilica con cripta, post V secolo



La cosiddetta basilica con cripta, vista della cripta restaurata negli anni quaranta

classico con le strutture architettoniche contemporanee è ancora da chiarire (le prime constatazioni sulla basilica con cripta sono state pubblicate da I. Achim in *Mélanges Jean Pierre Sodini*, in "Travaux et Memoires" 15, Paris 2005, pp. 85-97).

INTERVISTA ALL'ARCHEOLOGO DR. VIORICA RUSU BOLINET, ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE, CLUJ

A Histria in molti luoghi la stratigrafia non è più rilevante, disturbata durante gli scavi di inizio Novecento; l'indagine che stai conducendo ebbe proprio lo scopo di chiarire tali dettagli. Come è stato impostato lo studio? È stata tracciata una sezione in un'area che, rispetto all'estensione della città in epoca tardoromana ed ellenistica, si presentava all'esterno della mura, essendo invece in posizione centrale nella prima epoca romana; zona non toccata da precedenti indagini, con stratigrafia intatta. Lo scopo è stato proprio chiarire la successione di occupazione dall'epoca greca fino all'epoca tardoromana (sono state trovate tracce di abitazione ininterrotta fino al periodo tra i secoli IV-V, quando nella zona compare una necropoli, da mettere in relazione con la basilica paleocristiana i cui resti si vedono a sud della sezione, l'unica basilica esterna della città tardoromana).

Interessante il rinvenimento di un portico (conservato a livello di base di colonna e del primo dei rispettivi roccchi) di epoca tardoellenistica (I a.C.- I d.C.), elemento importante per l'immagine urbana della zona. È stato identificato, negli strati più recenti, un edificio con un paramento estremamente curato, in lastre di calcare, al cui interno sono stati rinvenuti frammenti distaccati di intonaco policromo (epoca severiana).



Resti della basilica extra muros, post IV secolo



Resti del portico ellenistico

Le scoperte attestano il fatto che, dall'epoca ellenistica fino all'epoca tardoromana, l'orientamento della rete stradale rimane lo stesso; le future ricerche chiariranno se tale direzione è già definita in epoca arcaica.

INTERVISTA ALL'ARCHEOLOGO DR. ADELA BĂLTĂC, MUSEO NAZIONALE DI STORIA, BUCAREST

A Histria il muro di cinta tardoromano (scoperto da Pârvan) delimita una città di estensione molto inferiore rispetto alle precedenti epoche. Quali elementi sono stati portati alla luce nella zona esterna del muro



Le mura occidentali, III secolo

tardoromano, a sud della Porta Maggiore?

Il nostro scopo è stato chiarire la situazione della zona sopra la quale sorge la cinta tardoromana; nel plinto del muro di difesa, come si vede, sono stati inseriti elementi architettonici notevoli (fusti di colonna, elementi di architrave o fregio, epigrafi) recuperati da precedenti edifici, greci e romani.

Nella zona presa in esame sono stati identificati percorsi di strade, tagliate dal nuovo muro di cinta, con lastricato conservato (lastre rettangolari di calcare) e con la rispettiva rete di canalizzazione (adduzione e scolo); a quest'epoca (secolo I-175 circa) corrisponde un tipo di abitazione di lusso, carattere che successivamente va perso.

Intervista all'archeologo Valentin Bottez, Museo Nazionale di Storia, Bucarest

Le indagini della basilica cristiana scoperta da Pârvan, addossata alla cinta meridionale, sono state riprese negli ultimi anni. Quali sono le coordinate dello scavo?

In questo settore (il cui coordinatore è Mircea Angelescu) si è provato a chiarire la relazione tra le strutture della basilica detta Pârvan

e il muro di cinta (III-VI secolo) a cui essa si accosta, e di raccogliere infor-



La cosiddetta basilica Pârvan, post IV secolo, addossata alle mura sud, II-III secolo, vista da est

mazioni sul complesso ecclesiastico, che in epoca tarda arriva a includere anche una parte della vecchia strada pubblica, che in questo momento viene sbarrata da una porta e diventa, in un suo tratto, privata. Si è provato anche a verificare un'ipotesi di lavoro, riguardante l'esistenza di un tempio a cui si sovrappone la basilica (è stato rinvenuto un bothros, probabilmente da assegnare a una divinità taumaturga, un'ipostasi di Apollo, come suggerirebbe un elemento scolpito - una gamba con il piede - trovato tra i materiali). Negli strati profondi sono state identificate, su una parte del settore, anche tracce di abitazioni, che vanno dall'epoca arcaica fino all'epoca ellenistica.

All'indirizzo http://www.cimec.ro/Arheologie/web-histria/index_eng.htm si possono trovare informazioni dettagliate sul sito archeologico: sulla storia (The archaeological site of Histria), sullo status delle ricerche, aggiornato al 2005 (The Histria researches), sull'area geografica (Maps and plans), sul museo fondato nel 1982 (Histria museum), nonché informazioni bibliografiche (References) e una ricca documentazione iconografica sul luogo oltre che sui reperti (Histria pictures).

La testa bronzea di Shipka. La Tracia in mostra

a cura di Laura Bumbalova

LA TRACIA IN MOSTRA

Da più di un trentennio protagonista di una serie di mostre, organizzate con successo in Europa e negli altri continenti, la Tracia è stata quest'anno ospite privilegiata della Presidenza della Repubblica Italiana, che ha presentato negli spazi del Palazzo del Quirinale, in anteprima assoluta all'estero, alcuni dei più spettacolari rinvenimenti effettuati in Bulgaria negli ultimi cinque anni

LA TESTA BRONZEA DI SHIPKA

CON INTERVISTE AL PROF. VINCENZO SALADINO, ALLA DOTT.SSA MARIA REHO E AL RESTAURATORE EDILBERTO FORMIGLI

Tra le opere esposte nelle sale del Quirinale una posizione centrale ha occupato la testa bronzea di Shipka, scoperta nel settembre del 2004 da Georghi Kitov nel tumulo Golijama Kosmatka, sia per l'importanza eccezionale e il fascino indiscusso di questo reperto sia per il coinvolgimento italiano nel progetto di restauro e di ricerche archeometriche.



INTERVISTA AL PROF. VINCENZO SALADINO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

Qual è l'importanza che, come storico dell'arte antica, attribuisce alla scoperta della testa di Shipka? La nostra conoscenza dei capolavori più famosi della scultura greca si basa soprattutto sulle loro copie, che in epoca romana furono prodotte in gran numero per arredare le residenze di personaggi facoltosi, desiderosi di esibire attraverso queste opere d'arte la loro condizione sociale e la loro cultura. In molti musei, a cominciare da quelli di Atene, troviamo anche sculture di età greca, ma si tratta in genere di opere di medio livello, come le stele funerarie e i rilievi votivi. Di maggior impegno era la decorazione plastica dei templi, ma nella maggior parte dei casi ne sono rimasti solo dei frammenti, segnati dalla lunga esposizione all'aperto e dalle distruzioni subite da quegli edifici. L'epoca per la quale abbiamo una migliore conoscenza delle sculture di elevata qualità è quella arcaica, in quanto alcune circostanze favorevoli hanno consentito la buona conservazione di opere attribuibili ai più apprezzati maestri dell'epoca: penso in particolare ai marmi dell'Acropoli ateniese, che dopo l'attacco persiano del 480 a.C. vennero sepolti nel riempimento sul quale vennero poi costruiti i nuovi edifici di età classica. Per i secoli seguenti possediamo invece solo poche sculture in marmo che possano essere con qualche probabilità collegate ai maestri celebrati dagli scrittori greci e romani. Si aggiunga che spesso la collocazione cronologica di queste opere è controversa: esemplare a questo proposito è il caso dell'Hermes trovato nella cella del tempio di Hera a Olimpia, dove Pausania aveva visto una statua dello stesso soggetto attribuita a Prassitele. Il luogo di rinvenimento sembrava garantirci il recupero di un originale prassitelico, ma alcuni critici hanno trovato argomenti più o meno fondati per dubitare che l'Hermes sia uscito dalle mani di quel maestro. Gli scettici hanno appuntato le loro critiche sul modellato della figura, che a loro avviso ci indirizzerebbe verso un'epoca più recente, ma delle sculture a tutto tondo di Prassitele abbiamo solo le copie romane: non siamo quindi in grado di precisare quale fosse quel trattamento delle superfici che secondo gli scrittori antichi rendeva uniche le sue opere. Ancora più precaria è la nostra conoscenza della statuaria in bronzo, che a partire dall'inizio del V secolo a.C. cominciò a rappresentare una componente significativa della scultura greca. Il valore d'uso del materiale impiegato ha in effetti portato alla perdita della maggior parte di queste statue, che alla fine del mondo antico e nei secoli successivi vennero fuse per recuperarne il metallo. È pur vero che nei nostri musei non mancano le sculture antiche di bronzo, ma si tratta prevalentemente di opere di

epoca romana, eseguite per soddisfare le richieste di quello stesso mercato per il quale venivano prodotte le copie in marmo di originali greci. La loro qualità è quella che ci si può aspettare nei prodotti di botteghe che tendevano per quanto possibile a ridurre i tempi di lavorazione per accrescere il guadagno.

Questa situazione rende particolarmente significativo il contributo alla conoscenza dell'arte greca che può essere offerto dai nuovi ritrovamenti di sculture in bronzo di età classica ed ellenistica. In questi ultimi anni le scoperte di questo tipo si sono infittite grazie al recupero dei resti di navi antiche che condizioni avverse del tempo avevano portato al naufragio o alla perdita del carico, rappresentato da opere d'arte. L'importanza dei bronzi recuperati dal mare è straordinaria (basti pensare ai bronzi di Riace), ma purtroppo ci sfugge il contesto nel quale erano in origine esposti. Si capisce quindi quale sia l'interesse dei casi, purtroppo rari, nei quali statue di bronzo sono tornate alla luce durante uno scavo. Questo è avvenuto per la splendida testa, rinvenuta nel settembre del 2004 nei pressi di Shipka, davanti al tumulo reale di Golijama Kosmatka, dove era stata accuratamente deposta, a circa 7 m di distanza dall'ingresso della camera funeraria. La testa, appartenente in origine a una statua di grandezza naturale, ha una barba folta, mentre il volto appare caratterizzato dalla fronte aggrottata e dal naso aquilino. I lineamenti hanno tratti marcatamente individuali, tanto da rendere verosimile l'ipotesi che la statua non raffigurasse una divinità o una figura mitica, quanto un personaggio storico. La barba incolta, che si allarga verso il basso, e l'espressione accigliata non corrispondono a quanto di solito vediamo nelle statue onorarie greche: il personaggio ritratto doveva quindi per qualche ragione differenziarsi rispetto allo stile di vita e alle norme comunemente accettate dai cittadini delle poleis elleniche. L'intensa forza comunicativa del ritratto è d'altra parte accresciuta dalla qualità del modellato, la cui finezza mostra quanto gli originali in bronzo di questo livello fossero distanti dalle copie romane in marmo che affollano i nostri musei. Il realismo del volto va sicuramente oltre le convenzioni dell'arte classica, che nel campo del ritratto tendeva a idealizzare i personaggi raffigurati, evitando ogni nota individuale. Questo fa pensare che la testa di Shipka sia posteriore alla morte di Alessandro Magno, indicazione che trova conferma nella datazione della tomba presso la quale fu scoperta. Il corredo recuperato all'interno della camera funeraria ha consentito difatti di riconoscervi la sepoltura di Sevtè III, re degli Odrisi, vissuto tra la fine del IV secolo a.C. e l'inizio del secolo seguente. L'artefice della testa fu sicuramente un greco, ma rimane aperto il problema dell'identificazione del personaggio



raffigurato. Sarebbe tentante riconoscervi il sovrano depresso nella tomba, ma in questo caso si dovrebbe spiegare per quale ragione la sua testa, separata dalla statua alla quale apparteneva, sia stata collocata all'esterno della tomba. In alternativa si potrebbe pensare a un nemico di Sevrte III, magari un principe della Tracia da lui sconfitto. La risposta a questi interrogativi potrà permetterci di formulare qualche ipotesi sulla collocazione originaria della statua e quindi sul suo autore. Non disponiamo ancora di elementi utili per precisarne l'identità, ma è certo che si trattava di un artista di notevole livello.

INTERVISTA ALLA DOTT.SSA MARIA REHO, ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA E MUSEO, ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI BULGARIA

La testa di Shipka è stata oggetto di un progetto di restauro e di analisi archeometriche che ha coinvolto in prima persona l'Italia. Il progetto è stato realizzato a Siena. Perché proprio in Italia e a Siena? Che cosa ha rappresentato questo progetto per gli studiosi bulgari? La testa di Shipka è stata oggetto di un'importante iniziativa di cooperazione tra Italia e Bulgaria, promossa dall'Ambasciata d'Italia. Il progetto, finanziato dal Ministero degli Esteri della Repubblica Italiana e dal Comune di Siena, è stato realizzato dal Centro Europeo di Ricerche sul Restauro di Siena, diretto dal prof. Giorgio Bonsanti, e dall'Istituto di Archeologia e Museo dell'Accademia delle Scienze di Bulgaria, diretto dal prof. Vasil Nikolov. Perché affidare un'opera così importante all'Italia, perché a Siena: all'Italia, per la riconosciuta grande esperienza e competenza di questo Paese nel campo del restauro, a Siena, per l'eccezionale possibilità che



Fotografie dell'inaugurazione della mostra *Tesori della Bulgaria. Dal Neolitico al Medioevo*, Roma, Palazzo del Quirinale 15 febbraio-15 marzo 2006; in alto a sinistra il Presidente Ciampi e il Presidente Parvanov. Sotto, Parvanov con il restauratore Formigli; a destra gli archeologi scopritori

il Centro Europeo di Ricerche sul Restauro offriva di coinvolgimento di Edilberto Formigli, restauratore e studioso di fama. A Edilberto Formigli si devono sia il restauro di uno dei due bronzi di Riace sia ricerche approfondite sulle tecniche antiche della lavorazione del bronzo, i cui risultati sono pubblicati in una serie di opere che rappresentano dei fondamentali punti di riferimento per gli specialisti di tutto il mondo. Questo progetto, a cui hanno partecipato direttamente restauratori e archeologi bulgari, è stato un momento felice di incontro tra specialisti bulgari, italiani e francesi, di scambio di esperienze, di arricchimento, e potrebbe essere un buon inizio di un programma più ampio di cooperazione tra due Paesi che hanno la fortuna di possedere un immenso patrimonio storico-artistico.

L'équipe diretta da Formigli ha realizzato con successo il delicato intervento di restauro degli occhi della testa di Shipka e ha raggiunto risultati scientifici di grande rilevanza, che saranno presentati nella versione integrale in un'edizione a cura dello scopritore, il dott. Georghi Kitov, dell'Istituto di Archeologia e Museo dell'Accademia delle Scienze di Bulgaria.

INTERVISTA AL RESTAURATORE EDILBERTO FORMIGLI, CENTRO EUROPEO DELLE RICERCHE SUL RESTAURO, SIENA

La testa è stata sottoposta a una serie di analisi, effettuate sotto la Sua direzione. Qual è il contributo che quest'opera fornisce per la ricostruzione delle tecniche antiche della lavorazione del bronzo? La testa di Shipka è senza dubbio un'opera che offre validi elementi per la ricostruzione delle tecniche antiche della scultura bronzea e costituirà certamente un importante punto di riferimento in quest'area di ricerca. La testa conferma che esiste una relazione tra l'introduzione di piccole quantità di piombo nella lega e l'uso di un nuovo strumento di lavorazione a freddo, lo scalpello, che il cambiamento tecnico va di pari passo con cambiamenti stilistici. La tecnica di ripresa a freddo della capigliatura e della barba nei grandi bronzi arcaici e classici era quella del trattamento a cesello profilatore, che non implica asportazione di materiale. I bronzi di queste età contengono solo piccole tracce di piombo. A cominciare dal primo Ellenismo si cominciano a trovare nelle leghe di bronzo piccole quantità di piombo, circa 0,5-2,0%, certamente aggiunte intenzionalmente nella lega, non tanto per abbassarne il punto di fusione ma probabilmente proprio allo scopo di favorire l'uso dello scalpello. Questo strumento intaglia profondamente il bronzo asportando materiale sotto forma di truciolo. La lavorazione a intaglio è favorita dalla presenza del piombo, che agisce come lubrificante. La testa di Shipka, come il cosiddetto Bruto capitolino e la Testa di filosofo di Brindisi, ha rivelato un'estrema abilità degli artigiani ellenistici nella lavorazione degli occhi, offrendo contemporaneamente un'indicazione cronologica sicura. Ha permesso per la prima volta di individuare e studiare chimicamente tre stadi dell'evoluzione nella formazione della patina dei bronzi greci.

Studi su Laocoonte

MATERIALI

Laocoonte: variazioni sul mito
a cura del Centro studi classicA
n. 50, luglio/agosto 2006

Galleria delle fonti letterarie e iconografiche su Laocoonte
a cura del Centro studi classicA
n. 50, luglio/agosto 2006

SCHEDE E NOTE

Nota sulle interpretazioni del passo di Plinio, Nat. Hist. XXXVI, 37
a cura del Centro studi classicA
n. 50, luglio/agosto 2006

Nota sul ciclo di Sperlonga e sulle relazioni con il Laocoonte vaticano: le ipotesi di B. Andreae e di S. Settis
a cura del Centro studi classicA
n. 50, luglio/settembre 2006

Scheda cronologica dei restauri del Laocoonte
a cura di Marco Gazzola
n. 50, luglio/settembre 2006

Nota sui 'contornati'
a cura del Centro studi classicA
n. 50, luglio/settembre 2006

Pathosformeln dell'aggressione, della difesa e della disperazione in documenti iconografici relativi a Laocoonte
a cura del Centro studi classicA
n. 50, luglio/settembre 2006

SAGGI

Il Laocoonte: desiderio di una formula patetica antica e fortuna del soggetto. Scheda, percorsi, letture di Bilderatlas Mnemosyne, Tavola 41a
a cura del Seminario di Tradizione Classica

n. 25, maggio/giugno 2003
[IMPAGINAZIONE ORIGINALE]

Monica Centanni

L'originale assente. Il Laocoonte in tav. 41a dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg
in Appendice: L'attrazione psicologica di Warburg per il Laocoonte. Un esempio di cattiva lettura di Ernst Gombrich
in Appendice: "Warburg aveva torto...": una lezione di metodo di Gertrud Bing (da appli-

care al caso dei “tre faunetti”)

n. 25, maggio/giugno 2003

Lorenzo Bonoldi

Il desiderio del Laocoonte alla corte di Mantova alla luce della tavola 41a dell'Atlante

Mnemosyne di Aby Warburg

n. 25, maggio/giugno 2003

Alessandra Pedersoli

Comics spolia: Laocoonte, Asterix & co.

n. 50, luglio/settembre 2006

Ninfa a Filadelfia

Recensione al film: *Lady in the Water* di M. Night Shyamalan

Antonella Sbrilli

La ninfa della storia si chiama Story ed è, così viene spiegato nel film, una narf, ninfa acquatica di una fiaba orientale narrata dalle nonne per addormentare i bambini. Vive nel 'mondo azzurro', l'immenso e variegato universo fluido i cui abitanti riescono sempre meno a comunicare con gli esseri umani, come spiega il disegno animato che fa da esergo al film, suggerendo che da questo distacco derivi, per gli uomini, un impoverimento spirituale e sapienziale.

Ma qualche via di comunicazione rimane aperta, imprevedibile e stranante, come in un bagno misterioso di De Chirico rivisto in stile pop e incupito da effetti di tempesta. Una di queste vie è la piscina condominiale di un palazzo di Philadelphia, una polla d'acqua dalla forma vagamente a cuore, a cui gli inquilini possono accedere fino alle sette di sera.

Come in altri suoi film (*Signs*, *The Village*) e nei corti che li hanno preceduti, il narratore-regista Shyamalan è capace di caricare di magnetismo gli spazi limitati. Qui c'è un palazzo che si affaccia sulla piscina e intorno ha un prato che sconfinava in una specie di foresta indistinta, un pezzo di



natura così altra rispetto all'umanità da sembrare quasi non terrestre. E come in altri suoi film, l'intersezione fra la dimensione quotidiana, domestica e l'unheimlich, il metafisico, l'alieno, il favoloso avviene con una intensità che induce alla fiducia nel patto del racconto, malgrado le incongruenze.

In questo caso, la dimensione normale è incarnata dal signor Cleveland, il custode del palazzo, factotum del condominio, guardiano e appoggio delle figure multiformi e multietniche che abitano gli appartamenti a ringhiera.

A lui spetta l'incontro con la ninfa, guizzata fuori dalla piscina dopo l'orario di chiusura risalendo da un nascondiglio annidato fra i tubi e la terra scavata. È un essere pallido fino alla trasparenza, dai lunghi capelli inanellati di boccoli, dal corpo nudo e levigato sotto una camicia leggera. Parla per sentenze, per allusioni, con cenni delle dita, soprattutto con lo sguardo. La sua vicinanza induce dei cambiamenti nelle persone, una confusa illuminazione della loro volontà. Una perdita e un guadagno esistenziale, un senso di pericolo e di aspettativa, chissà se simili alle sensazioni provate da Warburg e Jolles di fronte alle rappresentazioni delle ninfe antiche nell'arte del Rinascimento fiorentino.

Al custode Cleveland, reduce da un trauma, spetta il compito di aiutare la ninfa a compiere il destino speciale che la favola le riserva, schivando le insidie di nemici feroci e riconoscendo nella congerie dei condomini gli aiutanti magici: difensori, guaritori, sodali, interpreti.

Come in altri film di Shyamalan, la riflessione è posta sulla trama interconnessa della realtà, per cui davvero il battito d'ali di una farfalla a Philadelphia provoca cambiamenti inusitati nel futuro assetto del mondo.

La foresta di simboli allestita nel film è fitta (troppo, secondo alcuni) e dappertutto spuntano segni da interpretare e mettere in relazione. Ma Shyamalan riesce anche a dire che i segni non vanno presi né alla lettera, né in parola, come le soluzioni del cruciverba che sembrano per un momento rivelare la soluzione dell'enigma.

In una tavola warburghiana sulla storia della ninfa, l'immaginaria ninfa Story viaggerebbe dalla favola cinese a Philadelphia, consegnata ai ricordi dell'inquilina che non parla una parola d'inglese e racconta al custode, per il tramite della figlia e del cellulare, spezzoni del mito, donando alla figura acquatica un'altra vivida (anche se criticata) reviviscenza.

Scheda del film in Internet Movie Database

“Uno itinere non potest perveniri ad tam grande secretum”

Recensione a: *La maschera della tolleranza. Ambrogio, Epistole 17 e 18; Simmaco, Terza Relazione*. Introduzione di Ivano Dionigi, traduzione di Alfonso Traina, con un saggio di Massimo Cacciari, testo latino a fronte, Milano BUR 2006

Giacomo Dalla Pietà



Particolarmente significativa appare la recentissima pubblicazione delle lettere di Ambrogio relative alla disputa sull'altare della Vittoria unitamente alla *Relatio III* di Simmaco, dal momento che tale disputa sembra in qualche modo ricollegarsi al non sopito e sempre fecondo odierno dibattito sul dialogo interculturale ed interreligioso. Non può non colpire la sensibilità odierna (pur tenendo doverosamente presente la diversità di intenti e di contesto) l'affermazione di Simmaco secondo cui: “Quid interest qua quisque prudentia verum requirat? Uno itinere non potest perveniri ad tam grande secretum” (*Relatio III*, 10). La conoscenza del divino, dice il prefetto di

Roma, può essere raggiunta in modi diversi; perché dunque privilegiarne uno soltanto?

A tale dibattito in ultima analisi sembra alludere la prefazione di Ivano Dionigi, che si conclude con un'interrogazione: “Dobbiamo allora rassegnarci alla scelta tra un altare e un altro, e all'impossibilità di dialogo tra chi crede nel dio noto e chi s'interroga sul dio ignoto? (pag. 27)”.

Particolarmente interessante sembra il saggio di Massimo Cacciari posto in fondo al volume. Il filosofo dimostra come la disputa tra Simmaco e Ambrogio rivesta un'importanza capitale in quanto espressione dell'

inconciliabilità di fondo allora esistente tra Paganesimo e Cristianesimo: se Simmaco invoca l'antica e romana *pax deorum*, quale condizione nella quale il cristianesimo possa vivere accanto agli altri culti dell'impero, Ambrogio non sa cosa farsene di tale *dissimulatio*, di tale tolleranza o permissività (stimolante la riflessione etimologica e filosofica sul termine 'tolleranza' che Cacciari ritiene per lo meno ambiguo, contenuta alle pagg. 135-43), poiché comprende perfettamente che un simile atteggiamento è contrario al disegno di salvezza universale proprio del Cristianesimo, e che in realtà Simmaco lo pretende da parte dell'imperatore, anche se cristiano ("Si exemplum non facit religio veterum, faciat dissimulatio proximorum", *Relatio III*) non tanto per amor di pace, quanto in funzione di una futura e ancora possibile rinascita del Paganesimo; vent'anni prima, nel 363, era morto l'imperatore Giuliano, che aveva tentato l'ultima seria restaurazione del Paganesimo, sia pur su nuove basi, vagheggiando una sorta di chiesa pagana.

Dio dunque non può convivere con la *pax deorum*, non può essere equiparato alle divinità dei popoli soggetti che Roma ha assimilato in precedenza: "Il dio cristiano – scrive Cacciari, pag.119 – non è un "dio degli eserciti", e perciò non viene sconfitto, e perciò non può venire invocato-persuasato a 'trasferire' a Roma la propria potenza".

Siamo lontani, in questa delicata fase in cui il Paganesimo ha ancora sufficienti possibilità di rivincita, dalla sintesi di Agostino, che individua nell'ascesa dell'impero romano la possibilità di un disegno provvidenziale (*De civitate Dei*, 5, 12 e seguenti); unica possibilità di salvezza per l'impero, secondo Ambrogio, è la totale cristianizzazione sua e delle sue *humanae virtutes*.

L'importanza della disputa tra Simmaco e Ambrogio risiede appunto anche nel fatto che essa è l'ultimo documento nel quale Cristianesimo e Paganesimo si fronteggiano a forze quasi pari.

La bella traduzione di Alfonso Traina, fedele e scorrevole, giova alla comprensione del manierato stile dei due autori, simili per educazione e cultura; stile latino artificioso, ma non per questo privo di vigore, fascino letterario ed artistico. Nelle pagine 107-109 è contenuta un'interessante nota filologica.



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

52

novembre **2006**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 52

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, maria bergamo, 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, marina 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, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 52 | novembre 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

ISBN pdf 978-88-94840-46-9

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.

Cengiarotti | Centanni | Lollini | Pedersoli | Pisani

La Rivista di Engramma n. 52

SOMMARIO

- 1 | Costantino XI Paleologo vs Maometto II
MONICA CENTANNI, ALESSANDRA PEDERSOLI
- 19 | Storia e narrazione: retoriche della verità e strategie della finzione
FABRIZIO LOLLINI, GIUSEPPE CENGIAROTTI, DANIELE PISANI
- 43 | L'effigie di Giovanni VIII Paleologo
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 63 | La Flagellazione di Piero della Francesca, ai confini tra storia,
letteratura e iconologia
MONICA CENTANNI, FABRIZIO LOLLINI
- 71 | "Non è necessaria una vita eroica per produrre opere eccelse"
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 73 | Progettare per figure
REDAZIONE DI ENGRAMMA

Costantino XI Paleologo vs Maometto II

Nota sulla cronologia della Battaglia di Costantino contro Massenzio di Piero della Francesca in San Francesco ad Arezzo

Monica Centanni, Alessandra Pedersoli

312 d.C., Ponte Milvio, Roma. Alle porte della città si scontrano gli eserciti dei due augusti: Massenzio, figlio di Massimiano, rivendica in armi il suo diritto alla successione contro Costantino, figlio di Costanzo Cloro.

Secondo quanto racconta Eusebio nella *Vita Constantini*, lo stesso imperatore gli avrebbe testimoniato di avere avuto una visione profetica mentre stava marciando con il suo esercito contro l'antagonista Massenzio: alzando lo sguardo al cielo, avrebbe visto una croce di luce e sotto di essa la frase EN TOYTOI NIKA – IN QUESTO [SEGNO] VINCI! reso poi nella *vulgata* latina come: IN HOC SIGNO VINCES.

Secondo un'altra versione della leggenda, invece, la notte precedente la battaglia Costantino avrebbe avuto in sogno il monito di imporre sugli scudi del suo esercito il *caeleste signum dei*:

Commonitus est in quiete Constantinus, ut caeleste signum dei notaret in scutis atque ita proelium committeret. Facit ut iussus est et transversa X littera, summo capite circumflexo, Christum in scutis notat. Quo signo armatus exercitus capit ferrum" (Lattanzio, *De mortibus persecutorum* 44).

Grazie anche alla precocissima letteratura agiografica della visione (o del sogno) di Costantino, la battaglia di Ponte Milvio verrà celebrata come la vittoria del cristianesimo sul paganesimo e sarà considerata tradizionalmente come la prima affermazione del nuovo Credo, destinato presto a imporsi come religione di Stato dell'Impero Romano.

1447, Arezzo. Nella città toscana la famiglia Bacci commissiona al pittore Bicci di Lorenzo la decorazione della cappella maggiore della chiesa di San Francesco. Il programma iconografico del ciclo sarà incentrato su una storia diffusa in età medievale e cara alla predicazione francescana: la Leggenda della Vera Croce, raccolta da Jacopo da Varagine nella sua

Legenda aurea, la *summa* dell'agiografia compilata dal frate domenicano nel XIII secolo.

La fortuna della leggenda della Vera Croce è collegata al culto di Sant'Elena, madre di Costantino (*Legenda aurea*, cap. LXVIII). La vicenda narrata in questa *fabula* cristiana affonda le sue radici nell'epoca dei progenitori dell'umanità, Adamo ed Eva: Set, figlio di Adamo, riceve da un angelo un seme che pone nella tomba del padre. Secoli dopo dal seme cresce un grande albero, il cui tronco però non si adatta a nessun uso, e viene quindi gettato a mo' di ponte sopra un fiumiciattolo; quando la Regina di Saba in visita a Salomone gli profetizzerà che quello stesso legno deciderà del declino della religione ebraica, il tronco viene seppellito. Il legno ricompare in modo misterioso proprio qualche giorno prima della condanna a morte di Cristo e presta il suo materiale alla Croce del Golgota. Dopo la battaglia di Ponte Milvio, e a seguito del sogno profetico di Costantino e della vittoria su Massenzio avvenuta nel segno della croce, la madre del neo imperatore – Elena – muove alla volta di Gerusalemme, dove riesce a scovare l'unico ebreo a conoscenza dell'esistenza del prezioso legno e lo sottopone a torture finché non rivela il suo nascondiglio. Dopo avere recuperato il legno, Elena stessa ne verifica l'autenticità e lo consacra come preziosa reliquia. Nei 614 i Persiani conquistano Gerusalemme e la croce è predata dal Cosroe I; presto però dopo la sconfitta di Cosroe II (nel frattempo succeduto al padre) la Croce viene recuperata: nel 628 Eraclio entra in Gerusalemme dalla stessa porta della città che aveva varcato Cristo, dopo essersi spogliato della sontuosa veste imperiale, e riporta la reliquia presso il Santo Sepolcro.

Nei primi anni cinquanta del Quattrocento, dunque, Bicci di Lorenzo si mette all'opera nella chiesa francescana di Arezzo. Ma già nel 1452 l'artista muore, lasciando le pareti della cappella ancora spoglie, a eccezione dei quattro evangelisti nelle vele della copertura a crociera, i dottori della Chiesa nel sottarco e il *Giudizio Universale* sopra l'arco trionfale.

1452, Arezzo. Piero della Francesca viene chiamato a mettere mano al lavoro incompiuto (anzi: appena iniziato) del pittore da poco deceduto. Poco più che trentenne, il giovane Piero non è nuovo a commissioni importanti: nel 1445 è incaricato dalla confraternita della Misericordia di Borgo San Sepolcro di dipingere una grande pala d'altare e nel 1451 è a Rimini presso la corte di Sigismondo Pandolfo Malatesta per il quale realizza un ritratto e l'affresco con San Sigismondo nel Tempio Malatestiano.

Il programma iconografico è già definito e la famiglia Bacci preme per ottenere che la decorazione sia completata nel minor tempo possibile. Il lavoro di Piero nella chiesa aretina di San Francesco si protrae però con tutta probabilità per alcuni anni: la datazione del ciclo è a oggi ancora incerta, e l'arco di tempo interessato dalle ipotesi di datazione dei diversi critici abbraccia quasi un quindicennio dal 1452 (data della morte di Bicci di Lorenzo) al 1466 (anno in cui Piero riceve un'altra commissione per la città di Arezzo e dal documento si deduce che il ciclo in San Francesco è completato). Nel corso degli anni cinquanta Piero si reca a Roma, una o forse più volte: la critica è concorde nel datare un viaggio nell'inverno 1458-1459 presso Pio II, ma Vasari riferisce di un primo viaggio alla corte papale già nel 1453, su invito di Niccolò V (il quale, sia detto per inciso, tra il 1451 e il 1452 aveva tra l'altro dato il via ai restauri del leggendario Ponte Milvio).

La storia della Vera Croce raccontata nel ciclo pittorico di Arezzo segue la versione della *Legenda aurea*, ma la successione degli episodi non è sequenziale. La *ratio* compositiva privilegia non già l'ordine consequenziale delle scene, quanto piuttosto la giustapposizione per 'quadri' formalmente assimilabili: le due battaglie (di Costantino e di Eraclio), ma anche le scene 'cortesie' e le ambientazioni all'aperto. La successione degli episodi, che si snodano lungo tutte le pareti della cappella maggiore, è così articolata:



Fig. 1 | Arezzo, San Francesco, cappella maggiore

Parete sinistra (dall'alto in basso)

- *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*

- *Ritrovamento e prova della Vera Croce*

- *Disfatta e decapitazione di Cosroe*

Al centro, a sinistra del finestrone

- *Profeta*

- *Tortura dell'ebreo*

- *Annunciazione*

Al centro, a destra del finestrone

- *Profeta*

- *Trasporto del legno della Vera Croce*

- *Sogno di Costantino*

Parete destra

- *Morte di Adamo*

- *La Regina di Saba si inginocchia davanti al legno della Vera Croce e visita Salomone*

- *Battaglia di Costantino contro Massenzio*

La datazione del pannello con la *Battaglia di Ponte Milvio* è connessa al problema della ricostruzione della cronologia interna del ciclo della Vera Croce, ma anche alla collocazione dello stesso ciclo aretino nella cronologia generale delle opere di Piero. Il riquadro, per collocazione fisica e consuetudini operative, è da considerarsi necessariamente una delle ultime scene dipinte.

Nel corso degli ultimi decenni l'episodio con la battaglia, e più in generale l'intero ciclo, è stato oggetto di numerose interpretazioni iconologiche e argomentate precisazioni cronologiche. Segnaliamo di seguito le più significative.



Fig. 2 | Schema iconografico del ciclo di Arezzo



Fig. 3 | Piero della Francesca, *Battaglia di Costantino contro Massenzio*

Roberto Longhi analizza il ciclo di Arezzo in base a conderazioni squisitamente stilistiche e ipotizza per esso una cronologia compresa tra il 1452 e il 1459 [Longhi 1963]. La tesi longhiana si fonda tra l'altro sul confronto tra gli affreschi aretini e l'affresco riminese di *San Sigismondo*: Longhi riconosce una parentela stilistica tra le due opere e, in base a questa, sostiene che l'artista subentrò attivamente in San Francesco immediatamente a ridosso della morte di Bicci di Lorenzo. Sempre Longhi stabilisce una cronologia interna al ciclo: prima sarebbero state dipinte le due lunette con gli episodi della *Morte di Adamo* e della riconsegna della Croce a Gerusalemme da parte di Eraclio, per ultimo il riquadro posizionato in basso lungo la parete sinistra, raffigurante la disfatta e la decapitazione di Cosroe. Dall'esame dell'evoluzione interna al ciclo di Arezzo, lo stesso Longhi ipotizza che negli stessi anni 1452-1458 Piero avrebbe realizzato sia *la Madonna del parto* di Monterchi che la *Resurrezione* di Sansepolcro. Secondo Roberto Longhi, dunque, il ciclo sarebbe stato concluso prima del viaggio a Roma alla corte di Pio II del 1458-1459, dove Piero realizza il *San Luca* in Santa Maria Maggiore, accostabile stilisticamente agli episodi della fascia mediana della cappella (il riquadro con la *Regina di Saba* e *Salomone* e quello con *Sant'Elena*).

Kenneth Clark ipotizza invece per la realizzazione del ciclo un arco temporale più ampio, dal 1452 al 1466 [Clark 1969]. Clark individua due fasi ben distinte nell'organizzazione del lavoro, ipotizzando anche la costruzione di due diversi ponteggi il cui utilizzo scandirebbe distintamente l'intervento del maestro da quella degli aiuti. Secondo Clark i dipinti della parete destra (*la Morte di Adamo*, *la Regina di Saba in visita a Salomone* e *la Battaglia di Costantino contro Massenzio*) sarebbero quasi integralmente

autografi e la loro datazione sarebbe collocabile tra l'inizio dei lavori e il soggiorno romano del 1458-1459; i dipinti della parete sinistra invece (*Eraclio riporta la croce a Gerusalemme, il Ritrovamento e riconoscimento della Croce e la Disfatta e decapitazione di Cosroe*) sarebbero stati eseguiti in gran parte dagli aiuti, con interventi sporadici di Piero solo dopo il ritorno da Roma. L'episodio della *Battaglia di Costantino contro Massenzio* sarebbe quindi da collocarsi nella prima fase dei lavori e più precisamente attorno al 1458, sulla base del confronto stilistico con la *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello (datata 1456-1458).

Eugenio Battisti ipotizza una cronologia più bassa: nei dipinti aretini si ravviserebbe l'influenza di forme direttamente tratte dal repertorio classico, e quindi Piero darebbe prova a San Francesco della padronanza di un linguaggio formale acquisita soltanto dopo il soggiorno romano; la realizzazione del ciclo sarebbe da collocarsi dunque tra il 1463 e il 1466, dopo il fecondo studio degli spolia che il pittore avrebbe compiuto alla corte di Pio II [Battisti [1971] 1994]. A differenza di Clark, Battisti ipotizza la costruzione di un unico ponteggio ma conferma l'ordine di realizzazione delle pareti, per cui la parete destra sarebbe stata completata prima di quella sinistra; dunque, l'episodio con la *Battaglia di Costantino contro Massenzio* sarebbe da collocarsi, anche per Battisti, nella prima fase di realizzazione del ciclo ma post 1463.

Anche Carlo Ginzburg sposa l'ipotesi di un'esecuzione del ciclo dilatata, nell'arco ampio che arriva fino al 1466 [Ginzburg [1981] 1994]. Ginzburg peraltro contesta agli storici dell'arte (e a Longhi *in primis*) la possibilità di stabilire una cronologia, relativa o assoluta delle opere di Piero, su basi esclusivamente stilistiche: lo storico cerca di ricostruire anche il contesto politico e culturale, i significati del programma iconografico e i rapporti tra l'artista e la committenza. Viene proposta quindi una cronologia interna degli affreschi secondo una articolazione in due fasi distinte (pre e post soggiorno romano). Quanto alla *Battaglia di Costantino contro Massenzio*, Ginzburg ravvede nell'insistenza sulla figura di Costantino (figura assente nel ciclo di Agnolo Gaddi in Santa Croce a Firenze, che invece dà spazio unicamente alla figura di Eraclio) un dichiarato manifesto politico antiturco. Secondo Ginzburg, inoltre, l'inserimento nel dipinto del ritratto di Giovanni VIII Paleologo sarebbe una chiara prova della volontà della committenza di celebrare la figura del penultimo imperatore di Bisanzio: Giovanni Bacci, subentrato dopo la morte del padre Francesco nel 1459 alla 'guida' della committenza aretina, avrebbe intessuto rapporti molto stretti con Bessarione, e quindi richiesto esplicitamente a Piero di

inserire nell'affresco il profilo dell'imperatore, forse anche passandogli, per conto dello stesso Bessarione, la medaglia pisanelliana come modello. L'intervento del cardinale sarebbe stato mirato a glorificare l'ultima dinastia imperiale bizantina nella figura del penultimo Paleologo con cui era venuto in Italia per il Concilio di Ferrara-Firenze del 1438-1439 e grazie al quale era entrato in possesso del suo prezioso reliquiario che conteneva un frammento del legno della Vera Croce.

L'episodio della battaglia di Costantino contro Massenzio, databile secondo Ginzburg post 1459, connoterebbe quindi tutto il ciclo: l'obiettivo di Bessarione, consulente d'eccezione del dipinto, sarebbe stato l'omaggio a Giovanni VIII ma anche la promozione di una crociata per riconquistare Costantinopoli (Ginzburg [1981] 1994, p. 43).

Più di recente è intervenuto sul punto Luciano Bellosi che, tornando sull'ipotesi longhiana, restringe l'arco temporale della realizzazione del ciclo (e quindi anche della *Battaglia*) al quinquennio 1452-1456 [Bellosi 1987]. Il termine ante quem si basa sul confronto stilistico della pala di Città di Castello, opera di Giovanni di Piamonte di cui è attestata la collaborazione con Piero ad Arezzo, pala che lo storico giudica posteriore ai dipinti della cappella maggiore di San Francesco.

Infine, gli ultimi restauri completati nel 2000 dopo lunghi studi preparatori hanno non solo restituito alla visibilità molti dettagli del ciclo pierfrancescano, ma anche illuminato l'opera aretina di nuove importanti scoperte sulla tecnica di esecuzione e il metodo di lavoro adottato dall'artista.



Fig. 4 | Bessarione con Reliquiario, *Gallerie dell'Accademia*.

Anna Maria Maetzke, studiando gli intonaci, ha individuato chiare ed evidenti tracce dello spolvero; dall'analisi è emerso che i tratti preparatori furono estremamente curati, tanto che i segni dello spolvero sono rintracciabili fin nei minimi particolari della pellicola pittorica [Maetzke 2000, pp. 15-16]. La restituzione di una piena leggibilità degli affreschi apporta anche nuovi e importanti dati sulla paternità dell'opera, in particolare della parete sinistra, da sempre considerata la meno autografa. Dalle analisi effettuate risulterebbe infatti che anche gran parte della parete sinistra in cui la critica ha sempre dubitato della diretta autografia di Piero è di mano del maestro. Tutte le ipotesi di datazione stilistica del ciclo dovrebbero quindi essere riesaminate alla luce degli ultimi restauri.

La datazione del ciclo, e in particolare dell'episodio con la Battaglia di Costantino contro Massenzio, ruota attorno a un particolare iconografico cruciale: il riconoscimento del profilo di Giovanni VIII Paleologo nella figura di Costantino. L'importante osservazione, resa nota da Warburg [Warburg [1912] 1922 e poi anche Warburg [1914] 1966], si deve a Eugène Müntz, che aveva pubblicato la notizia del riconoscimento già nel 1883: nell'affresco aretino Costantino il Grande ha il volto del penultimo basileus immortalato nella medaglia che Pisanello aveva realizzato dopo il 1438-1439 a seguito della visita in Italia di Giovanni VIII [Müntz 1883].



Fig. 5 | Pisanello, *medaglia di Giovanni VIII Paleologo*

Fig. 6 | Piero della Francesca, *Battaglia di Costantino contro Massenzio* (particolare)

I dati biografici su Giovanni VIII sono abbondanti e ben documentati: nasce nel 1392, figlio primogenito dell'imperatore Manuele II della dinastia dei Paleologi e dell'imperatrice Elena Dragas, è coreggente già dal 1421 e diviene imperatore alla morte del padre nel 1425. Risale al 1423 il suo primo viaggio in Occidente per chiedere aiuto contro i Turchi: la potenza e il controllo territoriale dell'Impero Romano-Bizantino sono ridotti ai minimi termini e la minaccia di un'invasione è sempre più concreta e imminente; pertanto Giovanni si reca in Italia a Venezia, Milano, Mantova e Pavia, per poi concludere il viaggio alla corte ungherese di Sigismondo [Djuric [1989] 1995].

L'effigie del Paleologo, inconfondibile anche per la caratteristica barba appuntita e il naso aquilino, si trasforma da tratto fisiognomico a elemento tipizzante [Pedersoli [2002] 2006]. È sempre Warburg a tracciare la rete dei canali e a suggerire i motivi di diffusione del celebre profilo del Paleologo: nel *Bilderatlas Mnemosyne* la tavola 30 accanto all'immagine ufficiale dell'imperatore (la medaglia di Pisanello) propone il suo utilizzo politico nell'alleanza con i signori di Firenze (il ritratto dell'imperatore nella Cavalcata dei Magi di Palazzo Medici Riccardi di Benozzo Gozzoli), e quindi la deriva del ritratto come maschera del primo imperatore cristiano, Costantino il Grande.



Fig. 7 | *Mnemosyne*, tavola 30

Nell'opera di Piero, come noto, lo stesso profilo ritorna anche nella tavola della Flagellazione conservata alla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino (sulla più recente interpretazione dell'”enigma” del dipinto di Piero vedi Ronchey 2006 e la recensione in questo stesso numero di Engramma). In secondo piano è ben visibile l'episodio neotestamentario della flagellazione di Cristo per ordine di Pilato, narrata in tutti i Vangeli canonici (Mt 27, 26; Mc 15, 15; Lc 23, 16; Gv 19, 1): nella scena della *Flagellazione* dunque Giovanni VIII presta i suoi tratti caratteristici (fisionomia e vesti) al *legatus Caesaris*.

Il secondo viaggio di Giovanni VIII in Occidente avviene nel 1437-1438 in occasione del Concilio di Ferrara-Firenze. Della delegazione bizantina fanno parte, tra gli altri, il patriarca di Costantinopoli Giuseppe II, ma anche il fratello dell'imperatore, Demetrio, il metropolita di Efeso, il metropolita di Kiev Isidoro, il vescovo di Nicea Bessarione, e il filosofo Gemisto Pletone. La piccola flotta di navi veneziane, mandate a prelevare la delegazione, approda a Venezia nel febbraio del 1438, e l'arrivo dei 'Romei' è celebrato dalla Serenissima con una cerimonia fastosa dai forti contenuti simbolici [Zorzi 1994].



Fig. 8 | Piero della Francesca, *Flagellazione* (particolare)

Giovanni VIII muore, senza eredi, il 31 ottobre 1448: gli succede il fratello Costantino, già despota di Morea, che diviene imperatore nel gennaio 1449 con il nome di Costantino XI. Fratello minore di Giovanni, Costantino era nato nel 1405, quartogenito maschio di Manuele II ed Elena Dragas [Ostrogorsky [1963] 1968, pp. 506-510]. Nel 1438-1439, durante l'assenza del fratello per il Concilio, Costantino era stato richiamato a Costantinopoli da Mistrà, come coreggente dell'impero assieme alla madre Elena. Già prima della morte del suo predecessore, Costantino, la cui politica era del tutto allineata a quella del fratello, era stato destinato alla successione che venne ufficializzata nel gennaio del 1449. Nel 1451 a Murad II succede il figlio, il grande Mehmet II. L'unione delle Chiese, sancita nel Concilio quasi quindici anni prima, a Bisanzio non era ancora stata ratificata (al centro delle controversie la secolare disputa sul 'filioque' nel Credo): la piena adesione della chiesa costantinopolitana agli esiti unionistici del Concilio rivestiva anche una grande importanza politico-strategica per convincere l'Occidente a intervenire militarmente nella difesa della cristianità orientale dalla minaccia turca; Costantino perciò promuove la cerimonia che viene celebrata però in Santa Sofia soltanto alla fine del 1452, con l'arrivo in città di Isidoro di Kiev. Poco più di un mese dopo, nel gennaio del 1453 la città veniva stretta d'assedio. Nella primavera anche la flotta turca si unisce all'assedio e il 29 maggio la città capitola: Costantino XI muore nell'ultima battaglia, combattendo eroicamente in difesa della città dai musulmani. Sarà venerato come santo e martire dalla Chiesa Ortodossa [Ostrogorsky [1963] 1968, pp. 506-510].

Come si è detto, Carlo Ginzburg sostiene che, proprio in base all'importante identificazione del profilo di Giovanni VIII Paleologo, il dipinto aretino con Costantino contro Massenzio debba essere datato dopo il 1459: il committente Giovanni Bacci avrebbe subito l'influenza del Bessarione (dal 1458 divenuto il protettore dell'ordine dei frati minori) che l'avrebbe convinto a celebrare nel ciclo la memoria del penultimo imperatore di Bisanzio, defunto ormai da oltre dieci anni (sull'interpretazione ginzburgiana vedi il contributo di Fabrizio Lollini, in questo stesso numero di "engramma"). Lo stesso Ginzburg peraltro ravvede una contraddizione interna alla sua stessa ricostruzione: Giovanni Bacci sarebbe infatti, secondo Ginzburg, anche il committente della tavola urbinata e si registrerebbe pertanto, per lo stesso artista e lo stesso committente, un uso dell'effigie del Paleologo con valenza positiva nel ciclo aretino e con valenza negativa nella Flagellazione, laddove Giovanni VIII presta la sua maschera alla figura di Pilato. Lo studioso motiva il segno opposto della valenza del ritratto dell'imperatore bizantino nei due dipinti con la

diversa destinazione delle opere: destinata al pubblico la *Battaglia* in San Francesco, destinazione privata per la tavola di Urbino [Ginzburg [1981] 1994, pp. 83-88].

Come si è cercato di argomentare altrove (Pedersoli [2001, 2002] 2006) il profilo del Βασιλεὺς Ῥωμαίων in prestito a Pilato nella *Flagellazione* potrebbe essere invece uno dei primi casi della comprovata deriva dell'effigie del personaggio storico Giovanni VIII come ritratto convenzionale, tipologico, del sovrano o potente orientale.

Ma probabilmente la presenza dei due ritratti dell'imperatore bizantino nelle due opere pierfrancescane si spiega in altro modo, collocando l'esecuzione dei dipinti nel loro contesto storico e mettendo in luce l'evidenza, politica, culturale ed emotiva, dell'evento storico più importante e drammatico degli anni cinquanta del Quattrocento: la caduta di Costantinopoli in mano ai Turchi del 1453 [Crowley 2005].

La fine di Costantinopoli era stata preannunciata da una serie di funesti segni e profezie. Nella notte del 22 maggio 1453 il cielo si oscura per un'eclissi di luna. "In questo zorno de vintido de marzo, a una hora de la note el parse un mirabel signal in zielo, el qual segno fo quello che dè ad intender a Constantin degno imperador de Costantinopoli che el suo degno imperio si se approssimava al finimento suo come con efeto è stato": così annota Nicolò Barbaro nel suo *Giornale* dell'assedio di Costantinopoli (che raccoglie la cronaca degli avvenimenti registrati dal medico imbarcato su una galera veneziana di stanza nella città imperiale, dal 2 marzo 1451 al 29 maggio 1453). Lo stesso Barbaro riferisce che il 25 maggio, durante una processione che attraversa il centro della città per invocare l'aiuto della Vergine, l'icona di Maria cade accidentalmente a terra.

Ma la profezia più impressionante e funesta è quella, riportata da varie fonti di estrazione diversa, che incombe sul nome 'Costantino'. Universalmente noto il detto: "Da Costantino fu fondata e con Costantino finirà". Ancora Nicolò Barbaro, in due diversi passi del suo *Giornale*, così riporta la profezia: "El nostro mixericordioxo misser Jesù Cristo... volse longare el termine perchè la profetia avesse suo luogo... la qual profetia profetizò san Costantin fio de santa Lena fo imperador de Costantinopoli" (vv. 261-265); e ancora: "[la] profetia dixè quando che el se troverà uno imperador che abia nome Costantin, fio d'Elena, soto quello imperio el se perderà Costantinopoli" (vv. 677-681). La *gnome* profetica era certamente molto

diffusa, stando alla varietà dei testimoni che ne danno notizia (ad esempio la profezia è citata anche nel testo russo del Racconto di Costantinopoli di Nestore Iskinder fatto prigioniero in giovane età dai Turchi e che partecipò all'assedio di Costantinopoli: Pertusi 1976). Secondo la profezia, l'ultimo imperatore di Costantinopoli avrebbe portato lo stesso nome del primo: Costantino. Si tratta dello stesso genere di leggenda popolare che, com'è noto, sorse anche intorno al nome di Romolo Augustolo che nel 476 fu l'ultimo imperatore romano dell'Impero d'Occidente, il cui nome rievocava il nome del mitico fondatore di Roma e, insieme, il nome del primo imperatore. Nella stessa tipologia di leggende si iscrive anche la leggenda medievale sul nome dell'ultimo papa con cui si chiude la profezia di Malachia: "In persecutione extrema Sanctae Romanae Ecclesiae sedebit Petrus Romanus, qui pascet oves in multis tribulationibus; quibus transactis, civitas septis collis diruetur, et Judex tremendus iudicabit populum suum". Roma dunque crollerà e il "giudice tremendo giudicherà il suo popolo" sotto l'ultimo pontificato di Pietro (II).

Nel 1449, mentre incombe sempre più urgente la minaccia turca, sul trono di Costantinopoli succede a Giovanni VIII un 'Costantino figlio di Elena'. La madre non doveva peraltro prestar troppa fede alle superstiziose profezie che mettevano in guardia contro la genealogia Elena-Costantino se, a quanto pare, Elena Dragas aveva già assegnato lo stesso nome di 'Costantino' a un altro suo figlio nato morto, oppure morto in tenera età [Djuric [1989] 1995].

Proprio negli anni tra il 1451 e il 1453 si consuma la crisi definitiva che porta al crollo di Costantinopoli e dell'Impero Bizantino: dal 3 febbraio 1451 Mehmed II è alla guida dei Turchi e soltanto pochi giorni dopo – il 18 febbraio – sigla un trattato di pace con Costantino XI. Nonostante il rinnovo del patto avvenuto nell'autunno dello stesso anno, l'esercito turco inizia ad armarsi e Costantino allarmato chiede ripetutamente aiuto, strategico, politico e militare, all'Occidente. Durante l'estate del 1452 Mehmed dichiara guerra a Costantino, che non ha ancora ottenuto assicurazioni concrete di aiuto dagli alleati occidentali. Nell'autunno dello stesso anno la situazione si aggrava e l'imperatore affretta la ratifica del concilio unionista, che avverrà il 12 dicembre. Nel gennaio 1453 cominciano ad arrivare i primi contingenti da Occidente, ma sono assolutamente inadeguati di fronte alla mole dell'esercito guidato da Mehmed. In primavera le mura della città vengono rinforzate e l'accesso via mare alla città è serrato da una catena a chiusura del Corno d'Oro. Arriva un contingente papale e qualche nave veneziana, ma nel frattempo le mura

vengono pesantemente danneggiate dalle bombarde. L'attacco decisivo è sferrato il 29 maggio: la città cade e viene messa a ferro e fuoco. Secondo alcune fonti il 31 maggio, quando Mehmed II mette fine al saccheggio, la conta dei morti arriva a 40.000, a 60.000 il numero dei prigionieri.

La caduta di Costantinopoli in mano ai Turchi è subito avvertita in Occidente come un evento di dimensioni epocali; già in una missiva del 5 luglio 1453, Enea Silvio Piccolomini aveva scritto al papa Niccolò V:

Quid illud horribile novum modo allatum de Constantinopoli? Tremit manus, dum haec scribo, horret animus neque tacere indignatio sinit neque dolor loqui permittit [...]. Ubi nunc philosophorum aut poetarum ingenia requiremus? Extinctus est fons musarum.

E ribadiva qualche giorno dopo lo stesso Piccolomini al papa, in data 21 luglio 1453:

Infelix, infaustum, durum, horrendum ad nos delatum est nuncium, Constantinopolim expugnatam [...]. Quodque florente Roma doctrinarum nomen habuerunt Athenae, id nostra tempestate Constantinopolis obtinere. Inde nobis Plato redditus, inde Aristotelis, Demosthenis, Xenophontis, Thuchididis, Basili, Dionisii, Origenis et aliorum multa Latinis opera diebus nostris manifestata sunt, multa quoque in futuro manifestanda speravimus [...]. Ecce nunc Turchi litterarum et Graecarum et Latinarum hostes, ut suis ineptis locum faciant, nullum librum alienum esse sinunt. Hi nunc Constantinopoli capta quis dubitet incendio quaevis scriptorum monumenta concederentur? Nunc ergo et Homero et Pindaro et Menandro et omnibus illustrioribus poetis secunda mors erit. Nunc Graecorum philosophorum ultimus patebit interitus .

Costantinopoli è caduta: la durata millenaria dell'Impero Romano si è interrotta, la fonte del sapere antico è stata estinta, la luce, il faro della Cristianità in Oriente è spento: si moltiplicano le eco dell'evento e i pianti sulla fine della seconda Roma [Pertusi 1976].

Tra il 1451 e il 1452 Piero della Francesca si trova al lavoro tra la corte riminese e Borgo San Sepolcro; forse si reca a Roma presso il papa Niccolò V, e comunque arriva ad Arezzo al cantiere in San Francesco in un momento di gravissima tensione internazionale: nella sede pontificia e in tutte le città italiane ferve il dibattito politico sull'urgenza della decisione di mandare truppe a Costantinopoli. In questo frangente viene ideato, se non realizzato, il progetto iconografico della *Battaglia di Costantino contro*

Massenzio. Il tema storico fornisce il pretesto narrativo per lo scenario che in quei mesi veniva auspicato e vagheggiato negli ambienti culturali e politici occidentali: la cacciata dell'aggressore nel segno della croce, l'esercito cristiano vittorioso alla guida dell'imperatore Costantino. In positivo (così come in negativo, per chi prestava fede alla leggenda) il nome e la figura di Costantino il Grande non potevano non richiamare immediatamente alla mente dei contemporanei l'attuale Βασιλεὺς Ῥωμαίων Costantino XI, che dalla dichiarazione di guerra del luglio 1452 stava organizzando la difesa della città dall'assalto dei Turchi.

Il vessillo che portano i soldati 'romani' di Costantino reca l'aquila monocipite, l'insegna imperiale romana che proprio Giovanni VIII prima e Costantino XI poi adottarono al posto della precedente aquila bicipite [Zorzi 1994, p. 225 n. 8]. Le insegne dell'esercito nemico di Massenzio, una testa di moro e un drago, sono un chiaro riferimento all'esercito turco: il drago è la bestia musulmana che assalta la cristianità, la testa di moro non ha bisogno di decrittazione [Gentili 1996, pp. 79-80].

Purtroppo non ci è possibile sapere se nell'affresco il volto di Massenzio, completamente perduto, fosse contrassegnato da tratti orientali e fosse quindi direttamente associabile al profilo di Maometto II: Rambaux nel suo acquerello ottocentesco reinventa per Massenzio un volto ricalcato su quello di Costantino.

Possiamo riconoscere però che Costantino (XI) si presenta nel ciclo di Arezzo con la maschera di Costantino (I). A differenza del suo predecessore Giovanni VIII (e del fratello minore Demetrio), Costantino XI non era mai stato in Occidente: quindi i tratti del volto (suo e contemporaneamente di Costantino il Grande) sono mutuati dall'unico ritratto di un Paleologo che, grazie alla medaglia pisanelliana, fosse noto in Occidente: il fratello Giovanni.



Fig. 9 | Piero della Francesca, particolari delle insegne nella *Battaglia di Costantino contro Massenzio*

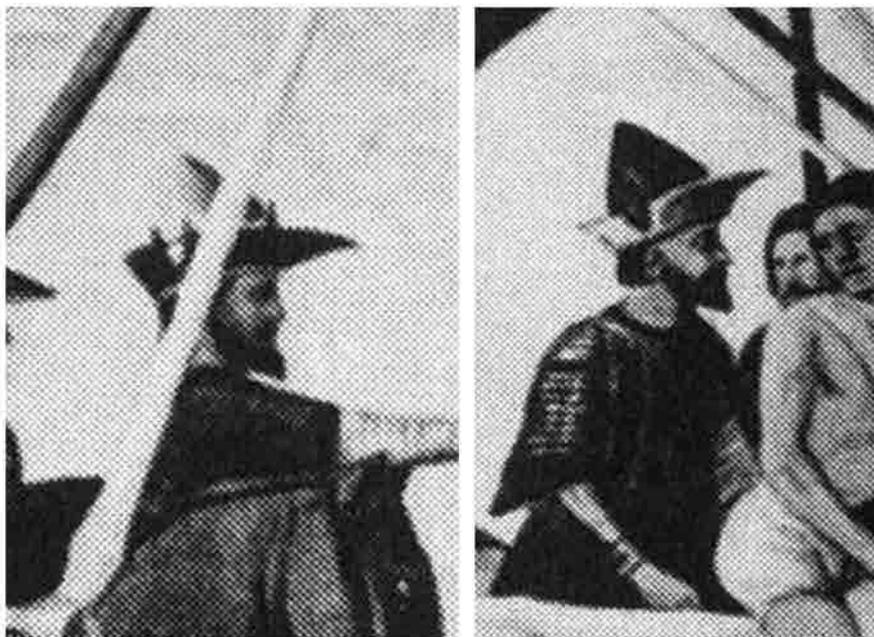


Fig. 10 | Rambaux, dettagli dei volti di Costantino e Massenzio

La data di ideazione, se non di esecuzione, della *Battaglia di Costantino e Massenzio* andrà quindi collocata tra il luglio 1452 (dichiarazione di guerra di Mehmed II) e il 29 maggio 1453, morte di Costantino XI: è questo il termine oltre il quale nessuna battaglia vittoriosa nel nome di Costantino può essere auspicata e immaginata. Questa datazione che trova conforto sul piano formale nelle osservazioni stilistiche, avanzate da Roberto Longhi e altri, sulla pertinenza dell'affresco alla prima fase del ciclo [Longhi 1963].

La *Battaglia di Arezzo*, a cui Piero mise mano dunque all'inizio del ciclo e di cui aveva predisposto i *lineamenta* nei disegni preparatori e nello spolvero, mette in scena, com'era stato per la battaglia di Ponte Milvio, la vittoria di Costantino nel segno della Croce. La battaglia reale che proprio in quei mesi si preparava intorno a Costantinopoli, sancirà invece assai presto la vittoria di Maometto su Costantino, e l'annessione all'Impero Ottomano degli ultimi residui della romanità bizantina.

BIBLIOGRAFIA

- Battisti [1971] 1994
Eugenio Battisti, *Piero della Francesca*, 2 voll., Milano [1971] 1994
- Bellosi 1987
Luciano Bellosi, *Giovanni di Piamonte e gli affreschi di Piero ad Arezzo*, "Prospettiva" 50, luglio 1987, pp.15-35
- Clark 1969
Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, London 1969
- Crowley 2005
Roger Crowley, *1453. The Holy War for Constantinople and the Clash of Islam and the West*, New York 2005
- Djuric [1989] 1995
Ivan Djuric, *Il crepuscolo di Bisanzio. I tempi di Giovanni VIII Paleologo*, Roma [1989] 1995.
- Gentili 1996
Augusto Gentili, *Le storie di Carpaccio*, Venezia 1996.
- Gilbert 1968
Creighton Gilbert, *Change in Piero della Francesca*, Locust Valley (NY) 1968
- Ginzburg [1981] 1994
Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Torino [1981] 1994
- Nicolò Barbaro, *Giornale dell'assedio di Costantinopoli*
Nicolò Barbaro, *Giornale dell'assedio di Costantinopoli*, in *La caduta di Costantinopoli. Le testimonianze dei contemporanei*, a cura di Agostino Pertusi, Milano 1976, pp. 5-38
- Nestore Iskinder, *Racconto di Costantinopoli*
Nestore Iskinder, *Racconto di Costantinopoli*, in *La caduta di Costantinopoli. Le testimonianze dei contemporanei*, a cura di Agostino Pertusi, Milano 1976, pp. 261-298
- Legenda aurea*
Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995.
- Lollini 2006
Fabrizio Lollini, 'Exegi monumentum aere perennius': topoi scritti (e visivi) di celebrazione, in *Monumento e memoria dall'antichità al contemporaneo*, Bologna 11-13 ottobre 2006, atti in corso di pubblicazione.
- Longhi 1963
Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, Firenze 1963.
- Maetzke 2000
Anna Maria Maetzke, *Il ciclo affrescato in San Francesco ad Arezzo*, in *Piero della Francesca. La leggenda della vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, a cura di Anna Maria Maetzke, Milano 2000, pp. 13-46.
- Müntz 1883
Eugène Müntz, *A travers la Toscane*, "Tour du monde" I, gennaio 1883, pp. 280-285.
- Ostrogorsky [1963] 1968
Georg Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino*, [1963] tr. it. Torino 1968.

Pedersoli 2001

Alessandra Pedersoli, *Giovanni VIII Paleologo: un imperatore e il suo ritratto. Profili e suggestioni, potenza e fortuna di un'immagine*, "engramma" 9, giugno 2001.

Pedersoli [2002] 2006

Alessandra Pedersoli, *L'effigie di Giovanni VIII Paleologo: una galleria*, già in "Engramma" n. 16, maggio/giugno 2002; ora "Engramma" 52, novembre 2006.

Pertusi 1976

La caduta di Costantinopoli, vol. I *Le testimonianze dei contemporanei*, vol. II *L'eco nel mondo*, a cura di Agostino Pertusi, Milano 1976.

Ronchey 2006

Silvia Ronchey, *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano 2006.

Vite di uomini illustri

Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, a cura di L. Frati, Bologna 1892, I, pp. 17-18 (Vita di Eugenio IV).

Warburg [1912] 1922

Aby Warburg, *Piero della Francesca Constantinschlacht in der Aquarellcopie des Johann Anton Ramboux*, in *L'Italia e l'arte staniera: Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte a Roma*, [1912] Roma 1922, pp. 326-327 (ora in Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, a cura di Kurt W. Forster, Los Angeles 1999, pp. 339-342).

Warburg [1914] 1966

Aby Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, [1914] in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di Gertrud Bing, Firenze 1966, pp. 283-307.

Zorzi 1994

Marino Zorzi, *Bessarione e Venezia*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra, Venezia 1994, pp. 197-228.

Storia e narrazione: retoriche della verità e strategie della finzione

Note a margine di due saggi di Carlo Ginzburg

Fabrizio Lollini, Giuseppe Cengiarotti, Daniele Pisani

FABRIZIO LOLLINI, NOTE A MARGINE DI: CARLO GINZBURG, *INDAGINI SU PIERO. IL BATTESIMO, IL CICLO DI AREZZO, LA FLAGELLAZIONE DI URBINO*, TORINO, EINAUDI [1981, 1982, 1994] 2001

Capita ormai raramente, nell'editoria italiana, che un libro venga riproposto al mercato più volte, e che ogni apparizione, arricchita da nuove postille e precisazioni, susciti l'interesse degli specialisti della materia; è questo il caso del volume di Carlo Ginzburg *Indagini su Piero. Il Battesimo. Il ciclo di Arezzo. La Flagellazione di Urbino*, pubblicato dapprima nell'ormai lontano 1981, poi – con una diversa Prefazione, di grande rilevanza sia metodologica che di merito – nel 1982, in seguito ristampato senza modifiche e, infine, riedito nel 1994 con l'aggiunta di quattro appendici [1]. Un libro che, all'epoca, segnò l'inizio di accese e non sempre serene discussioni, di cui non è qui il caso di dare conto per esteso, sia perché vantano ormai un'amplissima e qualificata bibliografia, sia perché chi scrive ha già avuto modo di commentarle in altre sedi.

Solo per riassumere in due parole: le ipotesi principali dello studioso – principali si intende per il contesto bessarioneo – erano che nel prelado greco si potesse identificare da una parte il consulente iconografico (quasi il suggeritore) del ciclo della *Leggenda della Vera Croce* di Arezzo, e dall'altra uno dei personaggi raffigurati in primo piano nella *Flagellazione* di Urbino, fatto quest'ultimo che porrebbe il cardinale al centro di una

fitta trama di rapporti politico-istituzionali gravitanti intorno alla corte feltresca. La più ricorrente accusa rivolta a Ginzburg ha invece insistito sulla sua inclinazione a considerare quasi esclusivamente i dati extrastilistici, non artistici, relativi alle opere prese in esame [2].

In questa sede conviene forse subito analizzare, a mo' di recensione, come si presenta l'ultima edizione delle *Indagini*, tappa probabilmente definitiva (ma nulla è mai certo) di questo affascinante work in progress. Il



volume si apre con due prefazioni: quella originale del 1981, ripresa senza modifiche, e una inedita in cui l'autore dà conto della storia editoriale delle sue ricerche e motiva l'inserimento delle nuove sezioni del libro; seguono, nel corpo del lavoro, i capitoli già noti dedicati alle opere sopra



citare; in fine, quattro appendici. La I, già apparsa a stampa qualche anno fa, prende posizione sulla possibile acquisizione come *ante quem* per il ciclo di Arezzo di una predella di Giovanni di Francesco eseguita prima del 1459, anno della scomparsa del pittore.

Ginzburg accetta le per altro palesi somiglianze tra questa tavola e i dipinti murali di Piero, ma dimostra che l'autore della prima non è quel Giovanni di Francesco del Cervelliera di cui le fonti documentarie ci testimoniano la data di morte [3]. Nella II appendice, che in pratica sostituisce nel merito la prefazione scritta per la terza edizione del 1982, lo storico riconsidera alcuni punti della sua complessa esegesi della Flagellazione urbinata, giungendo a mettere in dubbio alcune delle sue stesse vecchie affermazioni [4]. Le ultime due appendici, III e IV (già edita), si indirizzano verso questioni, per così dire, collaterali ai temi qui trattati; si occupano rispettivamente della riscoperta dell'opera pierfrancescana nei primi decenni di questo secolo, tra Berenson, Gertrude Stein e Longhi, e della metodologia longhiana sulla cronologia [5]. Completa il volume una ricca serie di immagini fuori testo a colori e in bianco e nero, sia qualitativa-



mente che quantitativamente più rilevante rispetto ai corredi iconografici inclusi nelle versioni del 1981 e del 1982.

Trascurando di analizzare o criticare in dettaglio le ipotesi già formulate nelle precedenti edizioni (che si considerano a questo punto ormai acquisite da parte del lettore), e i punti qui non pertinenti, vorrei parlare brevemente in questa sede dei nuovi passaggi in cui è chiamato in causa Bessarione, e di quanto le aggiunte e i cambiamenti apportati possano, nel caso, modificare il supposto ruolo del prelado greco nelle questioni pierfrancescane; per concludere con alcune osservazioni di metodo.

Nella sua inedita seconda appendice, dunque, Ginzburg inizia col riproporre ancora una volta la propria esegesi della tavola urbinata, e accentra il suo esame sulla fascia rossa che, presenza quasi inavvertibile, pende dalla spalla destra dal personaggio in abito giallo e blu.



Questo indumento era già nelle versioni precedenti delle Indagini elemento decisivo per l'interpretazione della scena: lo studioso definiva l'avvenimento narrato in primo piano come la consegna delle insegne di principe della Chiesa – da parte di Giovanni Bacci – a Bessarione, a Costantinopoli, nel breve periodo in cui il prelado greco era ritornato in oriente alla conclusione definitiva del concilio per l'unione delle chiese; questo fatto, in qualche modo punto più alto della carriera pubblica di Bacci, sarebbe stato da lui scelto come tema circa diciannove anni più tardi, al momento dell'esecuzione del quadro, una sorta di incitamento – assieme suo e del cardinale – rivolto a Federico da Montefeltro per invitarlo a impegnarsi con gli altri principi italiani nella riconquista di quella Costantinopoli, presa dai Turchi, le cui sofferenze troverebbero adeguato simbolo nella flagellazione di Cristo; in un complesso reticolo di allusioni teologiche e dinastiche, pubbliche e private, in cui gran peso avrebbe il ricordo, nella figura del giovane al centro, di un figlio di Federico precocemente scomparso, Buonconte.

Una fascia rossa. E, come avviene nella letteratura poliziesca (non a caso: a un lessico – e a metodologie – da crime novel Ginzburg ricorre spesso, in questo e in altri suoi studi), ecco spuntare in un secondo dipinto di Piero lo stesso 'indizio': il medesimo indumento ricorre, in modo ancor più difficilmente avvertibile, nel cosiddetto San Gerolamo e Gerolamo Amadi delle Gallerie dell'Accademia a Venezia.



La mancanza di insegne cardinalizie nel santo, spesso evidenziata dagli studiosi, viene allora a essere così interpretata da Ginzburg: dal momento che nel corso del '300 e del '400 ci si incominciava a interrogare sulla verosimiglianza e sulla liceità delle rappresentazioni di Gerolamo come cardinale (storicamente, in vero, del tutto infondate), e dal momento che sappiamo che, almeno nel XVI secolo, la famiglia Amadi propalava di vantare nella sua storia tre porporati mai esistiti, Piero avrebbe scelto, di concerto con il committente, "di ritrarlo nell'atto di consegnare a san Gerolamo la fascia", accoppiando così "le ambizioni di ascesa sociale di una famiglia di mercanti" e "la critica umanistica di una leggenda agiografica medioevale". Ecco allora che, proprio come Amadi a Venezia offre la carica cardinalizia a Gerolamo, anche Bacci fa lo stesso a Urbino con Bessarione, dove Piero "trasferì a un personaggio secondario un particolare [...] che connotava il personaggio principale" (e per di più, anche uno degli angeli del Battesimo di Londra ha come fascia la tunica di Cristo); in questo modo si spiegherebbe quello che chi scrive ha voluto definire hapax, e non attraverso spunti esterni, bensì attraverso ricorrenze intrinseche allo svolgimento formale del pittore.



Con grande onestà intellettuale, però, l'ultima parte di questa seconda appendice è diversa da come ci si poteva aspettare – una sorta di controfinale, tanto per tornare al poliziesco: Ginzburg avverte il lettore di aver trovato un'identica fascia rossa anche in contesti del tutto estranei a Piero e alle questioni relative al cardinalato. Conclusione: “Il mio tentativo di dimostrare che Giovanni Bacci, “nunzio a Cesare”, era l'individuo che si recò a Costantinopoli a informare Bessarione della sua nomina a cardinale di Santa Romana Chiesa, era fallito. È chiaro che questo fallimento non coinvolge tutto ciò che ho scritto sulla Flagellazione. Le mie argomentazioni sulla data dalla tavola, su Giovanni Bacci in quanto possibile committente, su Bessarione in quanto possibile ispiratore e così via, possono essere sbagliate, ma in ogni caso sono del tutto indipendenti dalla fascia cardinalizia”.

Due osservazioni. Anche senza ritrovare una prova visiva, credo che l'innattendibilità dell'assunto potesse essere evidente. Mi pare impossibile che un mercante, quale appunto era Amadi, si autoarrogasse l'onore di essere ritratto come colui che aveva operato un'azione tanto rilevante, per quanto storicamente mai verificatasi: per lo meno, non credo esistano in pittura paralleli pertinenti; e perchè poi sempre affidare a dettagli quasi impercettibili, a capziose metonimie visive – stando alle ricerche di Ginzburg e ad altre recenti interpretazioni – non significati collaterali alla comprensione del dipinto, fatto già di per sé poco spiegabile, ma il vero ‘messaggio’ dell'opera, soprattutto in un quadro come quello di Venezia, evidentemente privato, e perciò non sottoponibile a censure? Ancora: per quanto Bessarione fosse un personaggio importante (e, fatto non evidenziato da Ginzburg, visivamente paragonabile, e paragonato da certe fonti, al santo), i contesti dei due dipinti sono distantissimi, e storicamente e come ambientazione.

Più in generale, e senza voler essere polemico, mi pare che lo studioso annetta troppo poca importanza a questa mancata dimostrazione (o, meglio, a questa smentita). L'interpretazione della fascia rossa nella Flagellazione non è solo uno dei tanti elementi su cui si fondava la sua lettura. Se scorriamo le pagine dell'introduzione all'edizione del 1982, quella soppressa nella versione più recente, leggiamo che ben cinque erano i problemi principali – e anzi imprescindibili – dell'esegesi ginzburghiana nella sua formulazione originaria, quella cioè che voleva collocare sia l'esecuzione del dipinto sia lo svolgimento del fatto narrato verso il 1459: l'età troppo giovanile mostrata nella tavola dal presunto Bessarione; la mancanza di contrassegni cardinalizi; l'evocazione nelle

vesti di Pilato dell'imperatore Giovanni VIII, all'epoca ormai defunto; l'abito dello pseudo-Bacci, troppo lussuoso per quello che all'epoca era un privato cittadino; l'impossibilità di riconoscere Roma, unico luogo compatibile con la proposta dello studioso, nello sfondo del dipinto. Lasciando la realizzazione del dipinto allo scadere degli anni '50, ma sfasando di quasi venti anni all'indietro il racconto che vi viene narrato, ecco che tutto si scioglieva: e appunto la fascia rossa era il perno su cui far ruotare questa discrasia temporale, visto che dava la possibilità di fissare un momento fondamentale di tanti anni prima cui poter legare il supposto soggetto, e cioè la mai dimostrata (né tanto meno documentata) missione costantinopolitana del Bacci. Se si toglie questo passaggio, certo non tutto va perduto; ma bisogna rimotivare, almeno, gli stessi cinque punti che con questo brillante escamotage erano stati temporaneamente rimossi [6].

In questo caso, come si vede, il problema metodologico non è tanto quello di privilegiare la serie dei dati extrastilistici rispetto a quella dei dati stilistici, come volevano molte delle critiche rivolte a Ginzburg nelle occasioni precedenti; d'altra parte, è probabile che ormai nessuno si possa più scandalizzare se la storia dell'arte diviene complice di tecniche di indagine derivate da altre discipline (cosa che, fino a qualche tempo fa, veniva forse vista come un attentato all'autonomia della materia, con fatica emancipatasi dalla sua condizione ancillare di ausiliaria della storia) [7].

Mi pare invece che non si insista abbastanza su quella che può essere definita "iperinterpretazione": intendendo con questo termine la tendenza nella ricerca storico-artistica a sovraccaricare di significati, e quindi di letture, i dati che si riescono a recuperare nel corso dell'indagine – siano essi, per riprendere quanto detto sopra, stilistici o extrastilistici.

Tanto per rimanere a Piero: è un'iperinterpretazione extra-stilistica quella che annette così clamorosa importanza all'uso da parte del pittore di elementi lessicali quali, nella Flagellazione, l'idolo in cima alla colonna, di cui si trovano esempi del tutto simili in decine di altri dipinti dal XIV e del XV secolo, o la decorazione cardata del vestito del personaggio calvo, magari con conseguente identificazione in Ottaviano Ubaldini della Carda; ma anche quando ci si ostina a voler far coincidere tipologie fisionomiche evidentemente ricorrenti nell'opera dell'artista, esemplificazioni di carattere o se si vuole icone di un'umanità tacita e impassibile, con ritratti di personaggi più o meno noti – col bel risultato di passare da Bessarione a Ubaldini, da Ludovico Gonzaga a Guidantonio da Montefeltro (e, perchè



no, Federico, o Oddantonio, o Buonconte) – o con entità di impressionante vaghezza mai testimoniate in pittura – dal “testimone celeste” al “giovane sensitivo”, per continuare con l’“atleta della Virtù” e la “personificazione del laico”, e concludere con l’“ideale raffigurazione di Guidantonio da Montefeltro neonato per come sarebbe divenuto una volta cresciuto”.

Prendiamo poi un caso clamoroso e recente: c’è chi ha contestato l’interpretazione antiebraica della tavola urbinata che avevo avanzato qualche anno fa sostenendo in modo lapidario che ebrei biondi non se ne sono mai visti; poi si è collegata l’immagine alla dotta esegesi di una serie di fonti bizantine (la Visio Danielis, gli Oracoli di Leone il Saggio, e altro ancora) per identificare nel personaggio l’emblema della “contaminazione tra la leggenda del re liberatore e le profezie sulle genti bionde”, con una valenza soteriologica nei confronti di Costantinopoli; in fine, senza citare peraltro la Flagellazione, si è scrutinata diffusamente la valenza della capigliatura bionda come segno distintivo di nobiltà, di derivazione franco-germanica, nella pittura e nella miniatura italiana del ‘400 [8]. Esistono però anche iperinterpretazioni stilistiche: quando per esempio, sino a qualche anno fa, si leggeva come pierfrancescano tutto ciò che di nuovo, in senso prospettico-spaziale di stampo centroitaliano, si riscontrava nella pittura in Emilia e in Veneto di metà ‘400, trascurando le ricadute locali della presenza di un Donatello, un Andrea del Castagno, o un Paolo Uccello; o, per correre attraverso i secoli assieme a Piero, di questo artista veniva data in determinati periodi storici (e di gusto) un’immagine di cubista ante litteram, o di antesignano di Cézanne.

Ho usato in altra sede, applicato alla Flagellazione, il termine di hapax, derivato dalla filologia letteraria. Mi pare, ma è cosa anche troppo

banale da evidenziare, che a evitare quella che si è voluta chiamare iperinterpretazione, uno dei possibili elementi di controllo metodologico nella ricerca storico-artistica (soprattutto per quanto concerne l'aspetto iconografico, ma non solo) possa e debba essere il ricorso al concetto di "tradizione" e di "variante significativa" sulla base appunto della pratica filologica. In questo caso, per esempio, qualche singolo elemento lessicale della tavola urbinata che è stato fin troppo arricchito di complicate esegesi (la colonna con l'idolo pagano già citato, la doppia fonte luminosa, la scala nel fondo dello spazio coperto) potrebbe, credo, essere riassorbito tra le difformità morfologiche, esempio di *varietas* solo visiva e non portatrice di nuovi soggetti o allegorie, dopo un confronto il più possibile esaustivo con il corpus dei dipinti che mostrano il medesimo momento della passione di Cristo.

Ritengo prudente, insomma, essere il più possibile economici – lo stesso Ginzburg, varie volte, avverte d'altra parte che più passaggi intermedi vengono postulati, più ci allontana dalla probabilità di essere nel giusto; a parità di impossibilità di dimostrazione oggettiva, deve insomma essere privilegiata la tradizione visiva specifica (sia dal punto di vista iconografico che stilistico) e non, tanto per riprendere quanto detto sopra, la "serie extrastilistica" degli indizi storici. Tradizione visiva che ha in comune con quella scritta, oltre al concetto di *hapax*, a quello di "variante" ed altri ancora, pure quello di *lectio facilior* e *difficilior*.

Per passare da una *pars destruens* a una *construens*: allora, riprendiamo in due righe la questione – anche se dopo il diluvio bibliografico sull'argomento questo essere sbrigativi può forse sembrare provocatorio. Esiste una corrente decisamente minoritaria, alla quale appartiene anche chi scrive, che annette ai tre personaggi in primo piano nella Flagellazione di Piero una caratterizzazione giudaica, e che di conseguenza legge l'opera in chiave antiebraica. Il problema è: esiste una tradizione in questo senso? Scorrendo le tavole del libro di Ginzburg, o altre riproduzioni, vediamo che se nelle flagellazioni c'è un gruppo a latere, questo è sempre composto da ebrei, e sempre escluso dallo spazio in cui la scena viene fisicamente compiuta (e per questo secondo dato la motivazione viene da una fonte che non è difficile postulare come nota: i Vangeli). Non si dà altra possibilità: lì dove stanno i nostri tre uomini ci sta – verrebbe da dire ci deve stare – chi è responsabile dell'avvenimento.

Qualche volta l'identificazione è più facile, qualche volta è più difficile; in una versione questa lettura è fin troppo palese ed evidenziata, e sto parlando

della Flagellazione del Prado attribuita al Fernandez, un dipinto che tutti ormai fanno derivare da quello di Urbino dal punto di vista compositivo e stilistico: e se facendo un ulteriore sforzo pensassimo lo stesso anche dal punto di vista tematico? Ginzburg dice che è forse “possibile intravedere nella tavoletta di Madrid una volontà di normalizzazione iconografica della Flagellazione di Piero”, ed elenca i dettagli lessicali che distaccano tra loro le due opere; ma una lectio facilior scritta deriva da un fraintendimento del testo: possibile che un pittore che con ogni verosimiglianza vide il quadro di Piero pochi anni dopo che fu dipinto non ne arrivi a capire il significato?

Qui non si tratta della ripresa di uno schema dato in un contesto differente (una donna con un neonato in braccio da una Natività di Cristo ripresa come base compositiva per una Natività di Maria, tanto per dire), bensì del riuso del dettaglio – per quanto importante ed esibito – di un dipinto in un altro dipinto che ne condivide il soggetto. Certo, Piero è più difficile, è “non eloquente”. Ma chi scrutinasse i vestiti, le capigliature, le calzature e i piedi nudi o lo stare seduto su una sedia che caratterizzano il San Giuseppe e i pastori dell’Adorazione del Bambino di Londra, chi insomma ne valutasse solo le “varianti morfologiche” rispetto ai loro corrispondenti in tutte le altre Adorazioni, riuscirebbe a identificarli forse per quelli che sono [9]?



NOTULA A USO DEL LETTORE

Corsi e ricorsi della storia: il testo recensito in queste righe ha avuto una lunga vicenda editoriale, e più edizioni rimodulate. Ma anche la presente recensione – nel suo piccolo – vanta un iter su lunga distanza: scritta esattamente come viene proposta ora, risale al 1996; la realizzai poco dopo il convegno bessarioneo di Venezia, i cui atti, ai quali era destinata, non sono usciti (ma, anche qui, non si sa mai). La sua inclusione come uno dei pannelli di un trittico, oggi, vale forse poco rispetto alla sua ‘attualità’ intrinseca, ma a parere dei curatori di questo insieme serve soprattutto, bontà loro, dal punto di vista metodologico. Non sfugge a nessuno, però, che l’argomento trattato riacquisisce valore di cronaca rispetto al rifiorire di studi sulla Flagellazione di Piero della Francesca, soprattutto in riferimento alla pubblicazione del libro di Silvia Ronchey, *L’enigma di Piero*, recensito in questo stesso numero di *Engramma*. Credo però che alcune annotazioni siano valide, come potrebbe dire qualcuno, ‘a prescindere’. Ne elenco alcune, e altre ne aggiungo in breve. Dal punto di vista del metodo il problema è duplice; come scrivevo, una serie di dati visivi che fanno parte dei bagagli visivi dei pittori vengono iperinterpretati come specifiche volontà singole: ciò avviene nella Flagellazione sia in ambito iconografico (l’idolo sulla colonna, il cappello da Paleologo, la scala) sia in ambito stilistico (perché una doppia fonte di luce? perché la regolarità albertiana del muro di fondo?), per un motivo, e cioè che i protagonisti di queste indagini sono (quasi) sempre non-storici dell’arte, che tendono a sopravvalutare come eccezioni dati in realtà abbastanza ben spiegabili altrimenti dal punto di vista della loro repertorialità; inoltre, ogni disciplina tende a inglobare le altre e considera poco lo specifico altrui. Esiste poi il problema dell’economicità interpretativa: Michael Baxandall, in *Forme dell’intenzione*, liquida tutte le interpretazioni iconologiche del Battesimo di Piero, dandone una lettura che non ha bisogno di riferimenti esterni all’artista e al quadro; e per esempio dice dei sacerdoti in secondo piano che le loro “vesti bizantineggianti fanno parte dell’usuale coloritura orientale di Piero”. Inoltre, mi pare sia da precisare che il Rinascimento, inteso come riappropriazione di uno spettro ampio di polisemia interpretativa basata sul passato, come detentore di valori dall’allegoria facile, inizia dopo la caduta di Costantinopoli, non con la triade manualistica Brunelleschi-Masaccio-Donatello, e Piero negli anni 1455-60 circa non ci rientra facilmente (e peraltro, prima del Byzantine trend, la cronologia della Flagellazione era spesso posta subito dopo il Battesimo a inizio anni '50, se non prima, cosa che a priori escluderebbe tante interpretazioni); ai tempi del nostro artista (almeno ai suoi tempi iniziali) quello che deve essere inteso deve essere visto, colto con facilità, letto, secondo una mentalità ancora tardomedioevale, non decriptato da pochi eletti come avverrà venti anni dopo (questo almeno è il mio sommesso parere, anche rispetto alla diffusione e alla diffondibilità di testi chiamati in causa nelle esegesi del dipinto). Bernhard Berenson, quando era ormai avanti negli anni, scrisse un libretto che si intitolava *Piero della Francesca o dell’arte non-eloquente* (un vero gioiello un po’ snob), in cui dice sostanzialmente, forzando un po’ le sue parole, che a Piero non importava nulla né delle iconografie né del pathos né dell’espressività; le sue sono forme e basta, che non vogliono comunicare proprio niente, che hanno un racconto solo perché lavorava nel XV secolo e un minimo di soggetto era obbligatorio: “Volete una Crocefissione? Bene, ve la faccio, ma non chiedetemi che sia pure commovente o che abbia specificità iconografiche”. Ora, la sua posizione è certo eccessiva: ma che Piero si intendesse principalmente di numeri e di solidi geometrici lo dicono le fonti e le sue opere, e nessuno in epoca coeva a lui o poco dopo ha mai speso una singola parola riguardo alle vicende storiche che ora vanno per la maggiore, e che se prendiamo per buone le letture degli ultimi trent’anni dovrebbero includere molta della sua produzione. Secondo me, il discorso è semplice; se uno ‘sta zitto’, cioè non dichiara, è ‘non-eloquente’, ‘non-espressivo’, insomma, è più facile

mettergli in bocca delle parole. In ultimo, le interpretazioni della Flagellazione tendono sempre più a essere, in certo qual modo, assimilabili a dei ready made (e lo dico senza ironia, con tanto rispetto, e nel senso migliore e più filologico del termine): reimpiegano in modo intelligente e colto singole parti di strutture storiche e metodologiche che in precedenza avevano avuto una storia all'interno di entità più ampie del tutto difformi, da cui vengono staccate per essere assemblate con altre analoghe e creare qualcosa di autonomo: un progetto in qualche caso più artistico che esegetico.

GIUSEPPE CENGIAROTTI, NOTE A MARGINE DI: CARLO GINZBURG, *IL FILO E LE TRACCE. VERO FALSO FINTO*, FELTRINELLI, MILANO 2006

Per l'editoria italiana questo recente periodo si sta rivelando ricco di pubblicazioni storiografiche importanti in quanto contribuiscono finalmente ad una riflessione approfondita sullo statuto della disciplina, rivelando una necessità da tempo presente negli studi storici, ma forse mai come ora apertamente affrontata. In contemporanea con la presente raccolta di saggi di Carlo Ginzburg occorre infatti menzionare alcune pubblicazioni di rilievo, non solo l'impegnativa raccolta di Giuseppe Ricuperati, *Apologia di un mestiere difficile. Problemi, insegnamenti e responsabilità della storia*, ma anche l'edizione italiana di alcune delle opere di Michel de Certeau e in particolare *Storia e psicoanalisi*. Tra scienza e finzione (in cui si ritrovano molti dei temi oggetto di interesse per Ginzburg, dal rapporto tra storia e fonte letteraria, a quello tra storia e finzione e tra storia e struttura) o la riedizione di Ioan Petru Coulianu, *Eros e magia nel Rinascimento da tempo scomparso dalla circolazione*.

La scrittura stessa di Carlo Ginzburg tradisce l'urgenza di confrontarsi con taluni nodi relativi al rapporto tra realtà e finzione, che per la verità



già erano emersi in un precedente importante volume, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Ginzburg, che insiste nel dichiarare il proprio debito nei confronti delle concezioni di Arnaldo Momigliano, ha scelto nella presente raccolta la forma del saggio per discutere nel vivo, sul piano della ricerca sul campo, in primo luogo l'ardua questione della prova – nelle diverse accezioni di *proof* ed *evidence* – nel mestiere di storico. Il bersaglio è il linguistic turn che fa capo a *Metahistory* di Hayden White (sia sulla differenza tra i due termini sia su questo punto specifico rimando a *Rapporti di forza*). Il volume si compone di quindici saggi già precedentemente pubblicati più l'importante appendice intitolata *Prove e possibilità*, nata come postfazione al volume di Natalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*.

Ginzburg riprende anche le posizioni di Lawrence Stone in tema di narratives, “contro la tendenza dello scetticismo postmoderno a sfumare il confine tra narrazioni di finzione e narrazioni storiche” per sviluppare in *Descrizione e citazione* una ricerca alla luce dell'asserzione che “se l'enargeia era lo scopo dell'ekphrasis, la verità era l'effetto dell'enargeia” per cui “possiamo immaginare una sequenza di questo genere: narrazione storica-descrizione-vividezza-verità”. Tutto ciò verrà ricostruito in vari luoghi del volume, per esempio nelle riletture cinquecentesche di *Sesto Empirico* da parte del *Robortello* o nel *Dialogo della Istoria* di Sperone Speroni, se “allorché paragonava le orazioni degli storici ai dipinti che adornano i palazzi” avrà pensato agli affreschi della villa palladiana di Maser dove “di fronte alle immagini del Veronese, che ingannano per un attimo l'occhio dello spettatore con la loro splendida, illusoria evidenza, Speroni potrebbe aver evocato l'*enargeia*, la vividezza della retorica antica”. Questi riferimenti puntano ad antidatare al Cinquecento la nascita della storiografia moderna rispetto alla collocazione fissata da Momigliano in *Storia antica e antiquaria* (1950).

Il dibattito non è mai astrattamente metodologico o teorico, ma sempre articolato in preziose proposizioni di questioni storiche (manca lo spazio per inventariarle qui tutte), come nel caso di Montaigne, i cannibali e le grotte, in cui in modo penetrante Ginzburg (che sembra fare il controcanto al saggio su *Les Cannibals* di de Certeau, pubblicato in *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*) ci accompagna, con sotto braccio le *Notti attiche* di Aulo Gellio, a cogliere il nuovo “ordine rustico” in Giulio Romano a Palazzo Te, per ritrovarlo nel Serlio e nello stile di Montaigne. Certa è l'appartenenza di Montaigne alla nuova sensibilità antiquaria, per

cui l'autore giunge a concludere che “nel saggio sui cannibali Montaigne portò alla luce le implicazioni morali e intellettuali della Wunderkammer.” In una scrittura come sempre brillante, Carlo Ginzburg si è dunque soffermato su taluni tratti di *style rustique* ravvisabili nell'autore degli *Essais*, evocando stilemi manieristici e riprendendo le citazioni galileiane su Ariosto, Tasso e le Wunderkammern del celebre saggio di Panofsky. Infatti, “voglio che mi si veda qui nel mio modo d'essere semplice, naturale e consueto, senza affettazione né artificio: perché è me stesso che dipingo”. Ginzburg ci ricorda che in un altro passo Montaigne paragona i Saggi a grottesche, assai di moda in seguito alla scoperta tardo quattrocentesca degli affreschi che decoravano la Domus Aurea, “che sono pitture fantastiche le quali non hanno altro merito che la loro varietà e stranezza. Che cosa sono anche questi, in verità, se non grottesche e corpi mostruosi, messi insieme come membra diverse, senza una figura determinata, senz'altro ordine né legame né proporzione se non casuale?”. A testimoniare la diffusione Ginzburg ricorda *La métamorphose d'Ovide figurée*, un'edizione lionese del 1557, in cui l'età dell'oro viene raffigurata “Sans loy, force, ou contrainte/ On meintenoit la foy, le droit, l'honneur”.



Ancora più interessante un'indagine successiva in cui, prendendo il *Journal de voyage en Italie*, viene discusso il giudizio dello scrittore su Vitruvio: “La frase ironica di Montaigne sul gergo degli architetti moderni non implicava affatto una mancanza d’interesse per l’architettura”; e riprende i giudizi entusiasti sulla Villa Medici a Pratolino, vicino a Firenze, per constatare “una convergenza ispirata da un gusto comune” condensato nel Serlio che si scusa per essersi allontanato (ma “non troppo”) da Vitruvio: “L’entusiasmo di Montaigne per Pratolino, Bagnaia e Caprarola, registrato nel *Journal de voyage en Italie*, faceva parte di un gusto che potrebbe aiutare a capire meglio la struttura e lo stile dei Saggi. È una possibilità che va indagata”.

Ma il rapporto tra storia e finzione viene individuato anche attraverso Paolo Giovio oppure seguendo le vicende dell’*Adversus mathematicos* di Sesto Empirico ripreso in Francesco Robortello alla metà del Cinquecento. Se Sesto Empirico “obietto che la storia non ha metodo: non è una *techne* (in latino, *ars*) ma un semplice accumulo di fatti, irrilevanti, incerti o favolosi”, lo studioso udinese “cercò di dimostrare, contro di lui, l’esistenza di una *ars historica*” e “con occhio sicuro sceglieva nell’opera di Tucidide una pagina (VI, 54-55) che faceva al caso suo: un ragionamento che trasformava un’epigrafe frammentaria in una prova”. Tra i tanti esempi troviamo appunto gli *Elogia virorum bellica virtute illustrium* e gli *Elogia virorum litteris illustrium* di Paolo Giovio (su cui Ginzburg ricorda il bel saggio di Chabod). Tratteggiando i caratteri di un Montaigne ‘antiquario’ – ma solo dopo averci detto di una sua “vera passione per la poesia” – lo scrittore francese ci viene mostrato in occasione di una sua visita alla Biblioteca Vaticana dove data un manoscritto di Virgilio (il *Vergilius Romanus* Vat. Lat. 3867) per asserire che i suoi “erano i temi affrontati dagli antiquari, e sistematicamente ignorati dagli storici”.



Lo stesso Ginzburg ci ricorda anche, sempre sulla scorta del *Journal de voyage en Italie*, che “nei suoi scritti storici Giovio guardò con molta attenzione all’impero ottomano”. Lo ricordo perché in un altro contesto (Gli europei scoprono (o riscoprono) gli sciamani) produce un impensato accostamento ‘orientale’ tra il Niebuhr e Jan Potocki, l’autore del *Manoscritto trovato a Saragozza*, in relazione ad un passo del quarto libro di Erodoto sulle usanze delle popolazioni nomadi dell’Asia centrale, cosa che consente di toccare un’altra dimensione che caratterizza gli ultimi interessi di Ginzburg, ossia il tema del rapporto fecondo tra il romanziere e lo storico, la fonte letteraria e quella documentaria e che trova anche in questo volume altre importanti elaborazioni, come ne *L’aspra verità*. Una sfida di Stendhal agli storici. Ritengo opportuno accostare la riflessione di Ginzburg a quella parallela di Francesco Orlando, che ne *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, luoghi inabitati e tesori nascosti* aveva sostenuto la rilevanza della fonte letteraria per la storia e che ha condiviso con Ginzburg la presenza ne *La crisi della ragione*. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane (volume in cui era stato inserito Spie. Radici di un paradigma indiziario).

In un altro saggio di questa raccolta, *Sulle orme di Israël Bertuccio*, l’autore si richiama anche a Eric Hobsbawm, laddove l’illustre storico inglese individua nel corso degli anni Settanta una svolta nel panorama degli studi storici destinato a invertire la modernizzazione della storiografia in senso storico sociale, per giungere ad affrontare la questione del rapporto storia-struttura e pervenire al suo giudizio critico sulla “microstoria”, che lo storico inglese vede prefigurarsi già ne *Il formaggio e i vermi* (1975). Se è comune la battaglia dei due storici contro lo scetticismo, diverso è il loro giudizio su quest’ultima. Facendolo risalire alla sua lettura dei *Rois thaumaturges* di Marc Bloch, Ginzburg dichiara che la questione del rapporto tra storia e struttura gli si è posto a lungo “come un dilemma” (Streghe e sciamani) e che solo dopo aver scritto *Storia notturna*. Una decifrazione del sabba diventa consapevole del fatto che “storia e morfologia non sono giustapposte [...] ma intrecciate: due voci che si alternano, discutono, infine cercano un accordo”.

Ebbene, è alla luce di questa prospettiva che si può forse sviluppare un confronto produttivo in merito a quanto afferma Ginzburg a proposito del significato della fonte storica:

“Le fonti non sono né finestre spalancate, come credono i positivisti, né muri che ostruiscono lo sguardo, come credono gli scettici: semmai, potremmo

paragonarle a vetri deformanti. L'analisi della distorsione specifica di ogni fonte implica già un elemento costruttivo. Ma la costruzione, come cerco di mostrare nelle pagine che seguono, non è incompatibile con la prova; la proiezione del desiderio, senza cui non si dà ricerca, non è incompatibile con le smentite inflitte dal principio di realtà. La conoscenza (anche la conoscenza storica) è possibile”.

Così scriveva lo stesso Ginzburg, in *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*:

“Molti anni fa Lucien Febvre osservò che le fonti storiche non parlano da sole, ma soltanto se interrogate in maniera appropriata. Oggi questo ci appare ovvio. Meno ovvia è l'osservazione che le domande dello storico sono poste sempre, direttamente o indirettamente, in forme (sottolineo il plurale) narrative. Queste narrazioni provvisorie delimitano un ambito di possibilità che spesso vengono modificate, o addirittura scartate, nel corso del processo di ricerca. Possiamo paragonare queste narrazioni a istanze mediatrici tra domande e fonti, che influiscono profondamente (anche se non in maniera esclusiva) sui modi in cui i dati storici vengono raccolti, eliminati, interpretati - e infine, naturalmente, narrati”.

Le pubblicazioni citate all'inizio della presente riflessione indicano che è forse finalmente giunto il momento di riprendere una discussione su queste questioni cruciali.

DANIELE PISANI, NOTE A MARGINE DI: CARLO GINZBURG, *IL FILO E LE TRACCE. VERO FALSO FINTO*, FELTRINELLI, MILANO 2006

Come denuncia il sottotitolo (*Vero falso finto*) il tema intorno a cui si organizza *Il filo e le tracce*, la raccolta di alcuni dei più recenti saggi di Carlo Ginzburg, è quello della “verità” nella storia, accanto a quello – ad esso correlato – della storia come narrazione. In questo, *Il filo e le tracce* si pone in continuità con opere recenti del medesimo autore come *Occhiacci di legno* e *Rapporti di forza*.

Il bersaglio polemico è dichiarato: Ginzburg prende di mira le teorie storiografiche, come quella di Hayden White, improntate a ‘scetticismo’ che, negli ultimi decenni, hanno messo in discussione la peculiarità che alla narrazione storica è garantita dal suo privilegiato rapporto con la “verità”, e hanno, così, consentito una perfetta equiparazione della storia alle altre forme di narrazione, aprendo la strada (potenzialmente o effettivamente) a relativismi e negazionismi (tra tutte, assunta come modello polemico esemplare, la tesi di Robert Faurisson secondo cui i

campi di sterminio nazisti non sarebbero mai esistiti). La storia, sostiene Ginzburg, è sì narrazione, e in quanto tale può essere accomunata alle altre forme di narrazione (“Un’affermazione falsa, un’affermazione vera e un’affermazione inventata non presentano, dal punto di vista formale, alcuna differenza”); ma una volta ammessa la pertinenza della storia al genere narrativo si tratta di definirla nella sua specificità. La posta in gioco è ben più di una polemica disciplinare: a venir toccato è un tema assolutamente cruciale (il rapporto delle scienze umane con la “verità”) che investe un ambito molto più vasto della storiografia e che possiede di per sé “implicazioni morali e politiche, oltre che cognitive”.

Come sua consuetudine, Carlo Ginzburg sceglie di affidare l’illustrazione della propria posizione non a un testo teorico unitario ma a una serie di saggi che affrontano temi disparati: “la maggior parte dei temi che avevo affrontato – afferma nell’Introduzione – non erano illustrazioni o esempi riferiti a una norma preesistente, bensì casi; storie in miniatura che [...] pongono una domanda senza fornire la risposta, segnalando una difficoltà irrisolta”. Ginzburg mette dunque alla prova la sua ipotesi teorica su casi specifici; i casi, proprio in forza della loro specificità, risultano tuttavia disponibili alla riduzione esemplificativa e non si lasciano trattare come mere illustrazioni di una tesi; ciascuno di essi, infatti, pone “una domanda senza fornire la risposta”.

Si ha l’impressione che proprio perché, da bravo storico, persegue tenacemente la libertà e l’autonomia degli esiti delle sue ricerche, Ginzburg finisce per vanificare la possibilità – che egli stesso propugna – di affrontare e di confutare con argomentazioni puntuali le tesi della storiografia ‘scettica’: i casi che danno materia alle diverse ricerche condotte in saggi nati per occasioni, esigenze e spunti diversi risultano infatti eterogenei e irriducibili a un unico filo conduttore. In ultima istanza lo storico si rifiuta di manipolare gli esiti delle proprie ricerche al fine di farli forzatamente rientrare nella cornice ermeneutica in cui, pure, li inserisce: convocati come testimoni, i singoli casi non si comportano come convincenti verifiche della teoria generale, alla quale vorrebbe ricondurli (ma, a quanto pare, a posteriori) la cornice, teorica e polemica, del libro. Già a questo livello si evidenzia così una contraddizione che attraversa in profondità Il filo e le tracce (ma anche Occhiacci di legno e Rapporti di forza).

Il filo e le tracce si ripropone dunque, con ambizione e coraggio, di offrire un modello alternativo di storia rispetto a quello teoricamente elaborato

e articolato da Hayden White (che a tale riguardo Ginzburg accomuna a Barthes e de Certeau), e che si fonda – afferma lo storico citando Eric Hobsbawm – sulla “convizione che ‘la mia verità vale quanto la tua, indipendentemente dalle prove addotte’”, ossia sul “fatto”, per dirla con le parole dello stesso White, “che nella documentazione storica non troviamo nessun elemento che ci induca a costruirne il significato in un senso anziché in un altro”.

Una forte intenzione polemica motiva dunque il lavoro ginzburgiano, ma i temi affrontati nei diversi saggi non possono essere chiamati in causa, a quanto sostiene lo stesso autore, come “illustrazioni o esempi riferiti a una norma preesistente”. Ginzburg, per ottime ragioni di prudenza metodologica, è più che restio a supportare la sua teoria con ‘casi’ ridotti a exempla, ed è ben attento a mettere in guardia – se stesso e il lettore – contro il pericolo di un circolo vizioso che chiuderebbe la singolarità degli eventi in una griglia teorica preconfezionata, finendo per ridurre la ricerca a un recupero di tasselli e di ‘prove’ della teoria generale che lo storico è impegnato a confermare. Tuttavia, proprio nella contraddizione tra intento teoretico fortemente connotato e verifica della teoria nella pratica della ricerca storica risiede, non da ultimo, l’urgenza e l’attualità delle questioni che Ginzburg solleva.

La contraddizione che abita nella forma de *Il filo e le tracce* – libro a tema o raccolta di saggi? – è in relazione con un’altra, fondamentale, ambiguità teoretica che si riscontra nei saggi più strettamente raccordati alla tesi generale del libro, in particolare in *Unus testis*. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà e in *Microstoria: due o tre cose che so di lei*. Nel primo Ginzburg si cimenta direttamente nella confutazione della tesi di Hayden White, mettendone in discussione la proposta di ridurre il “vero” storiografico a quanto è ‘efficace’ a seconda di una specifica tesi narrativa, ossia di un determinato punto di vista. A questa posizione Ginzburg oppone un’idea di “verità” che, attingibile grazie al mestiere dello storico e alle sue armi disciplinari, viene posta come l’obiettivo epistemico della ricerca storica. Contro il presupposto – metafisico quando non addirittura fideistico – di una dimensione di “verità” e di “realtà” che lo storico sarebbe chiamato a recuperare sta però la neutralità del documento.

È lo stesso Ginzburg a citare per due volte nel volume un passaggio di Renato Serra del 1912:

“C’è della gente che s’immagina in buona fede che un documento possa

essere un'espressione della realtà [...]. Come se un documento potesse esprimere qualche cosa di diverso da se stesso [...]. Un documento è un fatto [...]. Ogni testimonianza testimonia soltanto di se stessa: del proprio momento, della propria origine, del proprio fine, e di nient'altro”.

Ha ragione Ginzburg nell'osservare come “Serra sapeva bene che qualunque documento [...] ha sempre un rapporto altamente problematico con la realtà”; tuttavia, proseguendo il suo ragionamento, Ginzburg stesso opera una lettura semplificata del passo affermando che, comunque, secondo Serra “la realtà (“la cosa in sé”) esiste”. Serra sembra invece mettere in discussione proprio l'attingibilità della “realtà” mediante il documento, e quindi la presunta oggettività del dato come elemento primario della ricostruzione storica.

Presupporre l'esistenza di una “verità” e di una “realtà” e soprattutto la loro attingibilità trascende, d'altro canto, l'ambito delle discipline storiche e investe un ambito di speculazione squisitamente teoretico. In che senso, dunque, la storia può (forse: deve) occuparsi di “realtà” e di “verità”? Può la storia appurare il vero, o forse si limita esclusivamente a escludere il falso? Può la “verità” appurata dalla storia essere assolutamente indipendente dalle convenzioni narrative stabilite tra l'autore e il lettore? A quel punto si può ancora trattare di “verità”? E, anche nei casi in cui lo storico appuri il vero – riconoscendo, ad esempio, che un tale evento si è svolto in un determinato momento piuttosto che in un altro – può, la storia, anche soltanto pretendere di dimostrare, prove alla mano, i ‘veri’ moventi delle *res gestae*? Non sa forse lo storico, meglio di chiunque altro, che spesso le ragioni dell'agire sfuggono allo stesso attore? Per dirla con le bellissime parole di Agostino Mascardi citate ne *Il filo e le tracce*:

“Incaminano [...] i Princi i loro affari con segretezza sì grande che il penetrargli fino al midollo è assai più malagevole che non fu la dichiarazione dell'enigma posto dalla Sfinge”.

Non si insinua allora, nel tessuto della ricostruzione storica, un'ineliminabile forma di “finzione”, nel momento stesso in cui lo storico si accinge a porre in relazione i fatti appurati, ossia a tessere i fili in una qualsivoglia trama secondo un proprio disegno interpretativo? E se, poi, i fili vanno a disegnare trame diverse? come decidere tra ipotesi alternative se accade (come spesso accade) che il trattamento degli stessi documenti da parte di storici diversi componga disegni interpretativi diversi? Esistono

“verità” e “realtà” parallele che possono venire alla luce dell’espressione a seconda dell’intenzione ermeneutica di uno storico rispetto a un altro?

Questi alcuni dei principali interrogativi che la lettura di Ginzburg sollecita. Con la storia la “verità” ha certamente un rapporto decisivo e fondante – proprio come riconosce Ginzburg versus White – ma, tuttavia, più complesso di quanto non si evinca dalle pagine de *Il filo e le tracce*. Quella storica è una narrazione. Al contrario però di altre narrazioni (ad esempio a differenza della ‘finzione’ letteraria o teatrale) essa ha faticosamente tentato di dotarsi di strumenti verificabili secondo un codice condiviso e procedure certe, distinguendosi proprio in virtù di questo sforzo dalle altre narrazioni (e qui sarebbe il caso, forse, di applicare anche alla narrazione storica la differenza tra le categorie del *fictum* e *falsum*). Tanto il codice quanto le procedure, occorre però ricordarlo, sono pur sempre a loro volta storicamente determinate. Solo una volta che si assuma questa condizione come premessa, l’insistenza sulla “realtà” può evitare di ricadere nel “positivismo ingenuo”; senza tener conto della relazione complessa che intercorre tra storia e “realtà”/“verità” si rischia, infatti, di ricadere in semplificazioni forse altrettanto perniciose, sul piano ermeneutico, dello scetticismo ‘relativistico’ e, al limite, ‘negazionista’.

Lo storico, proprio per la fiducia che è tenuto per mestiere a professare nei confronti del valore della dimensione storica, deve infatti avere piena coscienza del fatto che il suo pensiero opera in un contesto determinato: deve perciò mettere in conto che non può sottrarsi dal deformare ciò che sottopone a indagine; grazie alla consapevolezza che acquisisce a tale riguardo può però giungere a controllare questa stessa deformazione, conscio del fatto che essa è ineliminabile e che trascurarne, o peggio negarne, l’esistenza in nome di una astratta neutralità sarebbe il miglior modo per restarne prigionieri. Come ben sa il pensiero storiografico occidentale a partire almeno da fine Ottocento (in reazione all’imperante positivismo), la storia è, infatti, essenzialmente una ‘costruzione’. Dopo Benjamin, lo storico – e in primis uno storico del rango di Ginzburg – sa bene che non è più possibile prestar fede alla pretesa di restituire, come aveva affermato Ranke, il passato “come esso è veramente stato” (“wie es eigentlich gewesen”). Lo storico è costretto a dubitare dei fondamenti del proprio operare: tanto delle tecniche che adotta quanto degli oggetti su cui appunta lo sguardo. Nutrire dei dubbi, operare sulla propria prassi una critica continua, tuttavia, non significa necessariamente essere scettici ed eticamente indifferenti. Spesso, anzi, è proprio la presunzione di aderire

alla “verità” – che comporta il rischio ermeneutico di regredire all’epoca della storiografia che precede la critica alla concezione positivista della storia – a risultare il più infido attentato alla verità stessa.

Entra qui in gioco la responsabilità etica della ricerca storiografica, una responsabilità da intendersi in due diversi aspetti. In primo luogo la responsabilità riguarda la fase della ricerca in cui lo storico è chiamato ad operare secondo onestà deontologica: non forzare né manipolare dati e documenti, ma trattarli in modo il più possibile corretto e trasparente, specie quando il vaglio e il controllo non sia agevole per chiunque voglia sottoporre a verifica gli stessi dati o documenti, o riutilizzarli per una ricostruzione ulteriore. In secondo luogo la responsabilità riguarda la valenza ‘etica’, e gli eventuali riflessi ideologici, della ricostruzione che lo storico propone al pubblico. Una doppia responsabilità che denuncia come vi sia ben altro, oltre alla “realtà” e alla “verità”, a orbitare nel campo della riflessione della storia su se stessa e che caratterizza problematicamente la deontologia dello storico. Proprio Ginzburg, del resto, rivendica il diritto di rifiutare le posizioni di White per ragioni di natura ‘etica’: la deriva revisionista e negazionista del relativismo storiografico applicato al Novecento assume infatti, inevitabilmente, un pericoloso colorito ideologico. Ma – viene da chiedersi – come conciliare le due responsabilità? Appellandosi ai valori di un’etica, che saranno, come lo studioso ben sa, anch’essi connotati in senso storico, lo storico non finirà per rinunciare alla libertà della sua ricerca, o ad operare illecite deformazioni? La prospettiva da cui lo storico inquadra il campo visivo – la “realtà” – non sarà fortemente deformata dal pregiudizio etico? E non sarà preclusa la possibilità di cogliere un’altra parte del campo visivo? In caso contrario, tuttavia, rinunciando cioè ad assumere una posizione eticamente connotata, non rischierà lo storico di abdicare al suo ruolo intellettuale?

Tutto questo, Ginzburg, senza dubbio uno dei maggiori storici italiani di oggi, ovviamente lo sa bene. Parlando del proprio passato e della propria opzione per la microstoria, Ginzburg stesso osserva, nel saggio sulla microstoria, come

“l’atteggiamento sperimentale che ha coagulato, alla fine degli anni Settanta, il gruppo degli studiosi italiani di microstoria [...] era basato sull’acuta consapevolezza che tutte le fasi che scandiscono la ricerca sono costruite, e non date. Tutte: l’identificazione dell’oggetto e della sua rilevanza; l’elaborazione delle categorie attraverso cui viene analizzato;

i criteri di prova; i moduli stilistici e narrativi attraverso cui i risultati vengono trasmessi al lettore”.

Ne *Il filo e le tracce* Ginzburg, in armi contro le derive dello scetticismo storiografico e intento a riportare l'accento sui fatti contro il relativismo dell'interpretazione, sembra però troppo cauto nel trarre le giuste conseguenze dalla sua stessa lezione di metodo. Eppure dalla lettura di questi saggi vengono proficuamente suscitate le domande che, in qualche misura, attraversano e quasi costituiscono il mestiere dello storico: in base a quali criteri è possibile operare una costruzione, evitando di ridurre la storia a una inutile – e impossibile – enumerazione di fatti? Come è d'altro canto possibile operare una costruzione tale da lasciar parlare i fatti, senza che sia invece lo storico ad essere parlato dalle categorie che consapevolmente o inconsapevolmente lo condizionano? In che modo è che la storia si definisce, attraverso la costruzione che attua, come un'operazione intellettuale? Tali le cruciali domande che *Il filo e le tracce* consegna al lettore.

L'effigie di Giovanni VIII Paleologo

a cura di Alessandra Pedersoli

Lettori e studiosi interessati al soggetto di questa galleria possono scrivere a engramma@engramma.it o all'indirizzo dell'autore alepedersoli@libero.it

Giovanni VIII Paleologo, penultimo *Basileus Rhomaion*, giunse in Italia per ben due volte: la prima attorno alla metà degli anni venti del Quattrocento, la seconda per il concilio di Ferrara-Firenze del 1438-39. Il suo arrivo in Occidente è l'occasione che dà il via alla diffusione della sua effigie, sviluppatasi in parallelo alla tradizione bizantina ma da essa totalmente indipendente. » "Giovanni VIII Paleologo".



Fig. 1 | *Manuele II Paleologo e la sua famiglia*, ms. pergam., Parigi, Louvre, 1403-1405 (part.)



Fig. 2 | *Manuele II e Giovanni VIII Paleologo*, ms., I metà XV sec.



Fig. 3 | *Giovanni VIII Paleologo*, disegno (inchiostro su carta), Parigi, Bibliothèque Nationale, XV sec.



Fig. 4 | *Giovanni VIII Paleologo*, *Sakkos* del Metropolita Fozio, (ricamo su tessuto), Mosca, Cremlino, I metà XV sec. (part.)



Fig. 5 | *Giovanni VIII Paleologo*, medaglia bizantina, XV sec.



Fig. 6 | *Gentile da Fabriano*, *Adorazione dei Magi*, dipinto, Firenze, Uffizi, 1423-1424 (part.)



Fig. 7 | *Pisanello*, *San Giorgio e la Principessa*, affresco, Verona, Chiesa di Sant'Anastasia, 1433-1438 (part.)



Fig. 8 | Benozzo Gozzoli, *La cavalcata dei Magi*, affresco, Firenze, Cappella di Palazzo Medici-Ricciardi, 1459-1463 (part.)



Fig. 9 | Pisanello, *Giovanni VIII Paleologo*, disegno preparatorio per la medaglia, verso, 1437-38 ca., Parigi, Louvre



Fig. 10 | Pisanello, *Giovanni VIII Paleologo*, disegno preparatorio per la medaglia, recto, 1437-38 ca., Parigi, Louvre



Fig. 11 | Pisanello, *Ritratto di Giovanni VIII Paleologo*, disegno (matita nera su carta filigranata), 1437-38 ca., Parigi, Louvre



Fig. 12 | Pisanello, *Medaglia di Giovanni VIII Paleologo*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1438-39



Fig. 13 | Da Pisanello, *Medaglia di Giovanni VIII Paleologo*, Parigi, Louvre, fine XV - inizio XVI sec.



Fig. 14 | *Profilo dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo*, ceramica ferrarese, Venezia, collezione privata, metà del XV sec.



Fig. 15 | *El gran Turco*, Ceramica fiorentina, Londra, British Museum, metà del XV sec.



Fig. 16 | Giovanni Badile, *Profilo di Giovanni VIII Paleologo*, affresco, Verona, Santa Maria della Scala, Cappella di San Girolamo, 1443-1444



Fig. 17 | *Teseo*, ms. S. XV 2, f 190 v., Cesena, Biblioteca Malatestiana, XV sec.



Fig. 18 | *Licurgo*, ms. S. XV 2, f 166 r., Cesena, Biblioteca Malatestiana, XV sec.



Fig. 19 | *Focione*, ms. S. XV 2, f 215 v., Cesena, Biblioteca Malatestiana, XV sec.



Fig. 20 | *Polibio*, ms. Harl. 3293, f 2 r., XV sec.



Fig. 21 | *Giovanni VIII Paleologo*, ms. lat. 14369, f 268 r., Parigi, Bibliothèque Nationale, XV sec.



Fig. 22 | *Plutarco*, ms. 32.4 f.1, Firenze, Biblioteca Laurenziana, XV sec.



Fig. 23 | *Averroè, Physica di Aristotele*, ms., Padova, Biblioteca Civica, 1472-1474



Fig. 24 | *La Spagna, o Imprese di Carlo Magno*, ms. membr. cc. III, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, 1452-1453



Fig. 25 | Tommaso da Modena, *Il viaggio a Emmaus*, affresco staccato, Treviso, Museo di Santa Caterina, metà del XV sec. (part.)



Fig. 26 | Filarete, *Busto di Giovanni VIII Paleologo*, bronzo, Roma, Musei Vaticani, 1433-1445

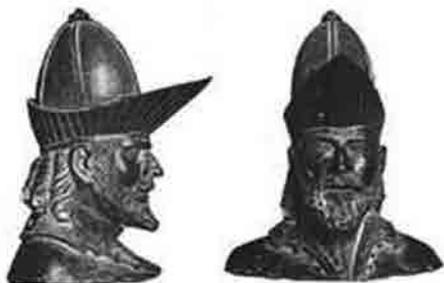


Fig. 27 | Filarete, *Porte bronzee*, Roma, San Pietro, 1433-1445 (part.)



Fig. 28 | Andrea Bregno, *Lastra del monumento funebre di Pio II [Enea Silvio Piccolomini]*, bassorilievo marmoreo, Roma, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, seconda metà del XV sec. (part.)



Fig. 29 | Piero della Francesca, *La leggenda della vera croce. La battaglia di Costantino contro Massenzio*, affresco, Arezzo, San Francesco, 1452-1460 ca. (part.)



Fig. 30 | Johann Anton Ramboux, da Piero della Francesca, *La leggenda della vera croce. La battaglia di Costantino contro Massenzio*, acquerello, Düsseldorf, Accademia, 1843 (part.)



Fig. 31 | Johann Anton Ramboux, da Piero della Francesca, *La leggenda della vera croce. La battaglia di Costantino contro Massenzio*, acquerello, Düsseldorf, Accademia, 1843 (particolare del volto di Massenzio)



Fig. 32 | Piero della Francesca, *La flagellazione*, tempera su tavola, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 1459 ca. (part.)



Fig. 33 | Biagio d'Antonio, *Cristo davanti a Pilato*, dipinto, Philadelphia, J.C. Johnson Collection, 1469 (part.)



Fig. 34 | Hans Holbein il Vecchio, *Cristo davanti a Pilato*, dipinto, Monaco, Altepinakothek, 1504 ca. (part.)



Fig. 35 | Hans Holbein il Vecchio, *Ecce Homo*, dipinto, Monaco, Altepinakothek, 1504 ca. (part.)



Fig. 36 | Hans Holbein il Vecchio, *Flagellazione*, dipinto, Monaco, Altepinakothek, 1504 ca. (part.)



Fig. 37 | Hans Holbein il Vecchio, *Incoronazione di spine*, dipinto, Monaco, Altepinakothek, 1504 ca. (part.)



Fig. 38 | Urban Görttschacher, *Ecce Homo*, dipinto, Monaco, Altepinakothek, 1508 ca. (part.)



Fig. 39 | Giovanni Pietro da Cemmo, *Storie della vita di Cristo. Cristo davanti a Erode*, affresco, Piancogno (BS), chiesa della SS. Annunciata, 1479 (part.)



Fig. 40 | Pinturicchio, *Disputa di santa Caterina*, affresco, Roma, Palazzi Vaticani, Appartamenti Borgia, 1492-1494 (part.)



Fig. 41 | Pinturicchio, *Storie di Pio II. Enea Silvio Piccolomini riceve da Callisto III il cappello da cardinale*, affresco, Siena, Duomo, libreria Piccolomini, 1503-1508 (part.)



Fig. 42 | Beato Angelico, *Storie di San Nicola*, dipinto, Roma, Pinacoteca Vaticana, 1437 (part.)



Fig. 43 | Carpaccio, *Storie della vita della Vergine. Lo sposalizio della Vergine*, dipinto, Milano, Pinacoteca di Brera, 1502-1508 ca. (part.)



Fig. 44 | Carpaccio, *Storie di Santo Stefano. Consacrazione dei diaconi*, dipinto, Berlino, Gemäldegalerie, 1511-1520 ca. (part.)



Fig. 45 | Antonio Vivarini, Martirio di Sant'Apollonia, tempera su tavola, Bergamo, Accademia Carrara, 1450 ca. (part.)



Fig. 46 | Giacomo Borlone, Trionfo della morte, affresco, Clusone (BG), facciata dell'Oratorio dei disciplini, 1482 ca. (part.)



Fig. 47 | Antoniazio Romano, Ritrovamento e riconquista della croce, affresco absidale, Roma, S. Croce in Gerusalemme, circa 1492 (part.)



Fig. 48 | Giovanni Pietro da Cemmo, *Storie di San Sebastiano*, affresco, Berzo (BS), chiesa di San Lorenzo, 1504 (part.)



Fig. 49 | Pinturicchio, *Storie di Pio II*, affresco, Siena, Duomo, libreria Piccolomini, 1503-1508, (part.)



Fig. 50 | Pesellino, *Predella dalle Storie di San Silvestro*, tempera su tavola, Worcester (USA), Art Museum, seconda metà XV sec. (part.)



Fig. 51 | Domenico di Bartolo, *Il beato Agostino Novello conferisce l'investitura al rettore dell'ospedale*, Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, Sala del Pellegrinaio, 1442 (part.)



Fig. 52 | Domenico di Bartolo, *La distribuzione delle elemosine*, Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, Sala del Pellegrinaio, 1441 (part.)



Fig. 53 | Priamo della Quercia, *L'autonomia dell'Ospedale*, Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, Sala del Pellegrinaio, 1442 (part.)



54 | Vecchietta, *Sogno della madre del beato Sorore*, Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, Sala del Pellegrinaio, 1441 (part.)



Fig. 55 | *Ritratto di Pietro Aretino*, incisione, Parigi, Bibliothèque Nationale, 1523 ca. (part. del bordo)



Fig. 56 | *Allegoria politica relativa all'incontro tra il papa Paolo II e l'imperatore Federico III*, incisione, Firenze, Biblioteca Nazionale, 1495 ca. (part.)



Fig. 57 | *La Trinità*, incisione, 1492 (da *Dizionario dei Simboli*, Milano [1989] 1991)

Maomett turchorū
imperator



Fig. 58 | *L'imperatore Maometto II*, incisione dal *Liber Chronicarum*, Norimberga, 1493



Fig. 59 | *L'imperatore Maometto II*, incisione, Berlino, Kupferstichkabinett, XV sec.



Fig. 60 | *Il principe orientale*, etichetta su bottiglia di whisky in una serie di 'uomini illustri', Scozia 1970 (Venezia collezione privata)

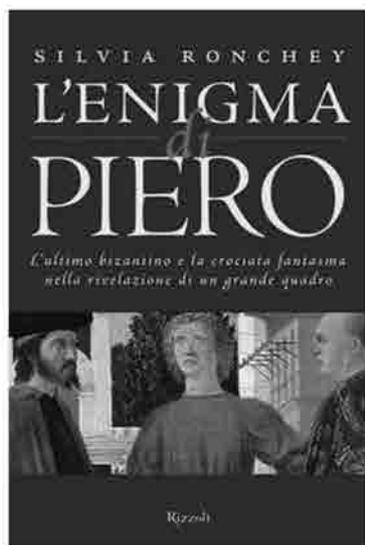
La Flagellazione di Piero della Francesca, ai confini tra storia, letteratura e iconologia

Recensione a: Silvia Ronchey, *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano 2006

Monica Centanni, Fabrizio Lollini

Si potrebbe dire, provocatoriamente, che il primo merito di questo libro sta nel suo successo editoriale. Il tema della ricerca di Silvia Ronchey è la decrittazione dell'«enigma» della tavola di Urbino, alla luce del contesto storico della metà del Quattrocento. Non si tratta, certo, di un tema «facile», ma l'autrice riesce nell'operazione di conferire *appeal* a una materia come la bizantistica che si porta addosso, più o meno a ragione, un alone di erudizione, muffa e polverosità, e che comunque non è un ambito di studi che goda di visibilità e di ampia divulgazione.

Il libro di Ronchey, uscito nell'aprile 2006 in una collana non specialistica della Rizzoli, ha goduto invece di un pronto riscontro di critica, ben al di fuori del ristretto ambito delle riviste di settore e, relativamente alle cifre di vendita della saggistica in Italia, ha riscosso un riconoscimento di pubblico ampio e caloroso. Che un saggio di un filologo e



storico bizantino, su un tema che si colloca all'incrocio tra le competenze dell'iconologo, dello storico dell'arte e dello storico *tout court*, sia apprezzato da un pubblico di lettori non specialisti, è quindi un vero conforto per chi crede che la divulgazione degli esiti della ricerca non debba essere relegata in accademia, non debba circolare solo tra gli addetti ai lavori, riservata ai colleghi afferenti allo stesso gruppo disciplinare, ma che la comunicazione culturale debba, anzitutto, rivolgersi a un pubblico di persone colte, mirando a un *target* di lettori intellettualmente vivaci e interessati all'aggiornamento degli studi di scienze umane.

Il pregio del saggio di Ronchey sta però, soprattutto, nella strutturazione formale che la studiosa impone al suo lavoro: il sommario del volume articola in ricercata giustapposizione capitoli di ricostruzione storica e letteraria, capitoli di storia culturale e delle idee, ma anche di metodologia di storia dell'arte, di iconologia. Nella gamma variegata dei registri retorici che il saggio offre, trovano spazio anche pagine del diario dello studioso che si concede al racconto condividendo la sua esperienza di ricercatore, e così restituisce al suo lettore, in toni simpateticamente 'ingenui', il pathos dell'esplorazione tra le carte d'archivio, l'emozione del rovistare in scatole e faldoni, mettendo le mani sui documenti e materiali preziosi, spesso (come nel caso dei disegni di Pisanello) anche di grande valore artistico. Nella architettura del volume trova spazio anche la 'confessione' dei dubbi, della parzialità del sapere dello studioso che si cimenta non tanto a trovare in altri approcci disciplinari riscontri al supporto delle ricerche nel suo campo, ma mette alla prova il suo sapere a fini coraggiosamente impropri: inframmezzati nella struttura del volume si trovano sezioni narrative, in forma di dialogo, che riproducono lo scontro/incontro disciplinare tra la parola (e le tecniche) dell'Antichista' e l'occhio (e le tecniche) dello 'Storico dell'arte'.

L'abile e studiata struttura espositiva è sostenuta dalla cifra vincente della qualità di una scrittura gradevole e accattivante, e che pur tuttavia mai cede alle semplificazioni divulgative.

La diversità di registri retorici dei vari capitoli del saggio corrisponde dunque, felicemente, alla diversità delle prospettive e delle metodologie di indagine: al centro sta la carica 'enigmatica' dell'opera – il quadro di Piero, oggetto primo e insieme pretesto della ricerca – e l'immagine dà prova ancora una volta della sua potenza: proietta e riflette luci di intelligenza, attrae suggestioni e significati. *Zum Bild das Wort*: tutto ruota intorno all'immagine che cattura l'attenzione del ricercatore e del lettore (necessario spetta-

tore 'a distanza' della performance interpretativa dello studioso) e nell'agone disciplinare la potenza dell'immagine pare avere, ancora una volta, la meglio sulla potenza della parola sia nella scelta del tema di indagine, sia per l'armamentario metodologico che sostiene lo snodarsi della ricerca.

Dal punto di vista dei contenuti, delle ragioni argomentative, e in generale della tesi interpretativa Ronchey guadagna dunque al suo lavoro l'attenzione critica puntuale sia dello 'Storico dell'arte' sia dell'Antichista' (per richiamare in scena le stesse maschere e stare al gioco che la studiosa evoca drammaturgicamente nei suoi dialoghetti): sulla metodologia generale, sulla tesi interpretativa perseguita, ma anche sul dettaglio delle singole argomentazioni, entrambi, Storico dell'arte e Antichista, sono provocati, quasi ad ogni passo, a interloquire con l'autrice. Alcuni appunti in ordine sparso a conferma dell'interesse che questa lettura suscita.

Si chiede lo Storico dell'arte: le opere d'arte, specie le opere d'arte del Rinascimento italiano, stimolano positivamente l'esercitazione interpretativa di competenze e saperi diversi: ma siamo sicuri che nella temperie della *nouvelle vague* iconologica alcuni dati visivi non siano sottoposti a una sorta di iperinterpretazione? Sarà congruo considerare come segnali di specifiche intenzioni dell'artista alcuni elementi iconografici (l'idolo sulla colonna; il cappello da Paleologo; la scala) o stilistici (la doppia fonte di luce; la regolarità albertiana del muro di fondo)? non sarà che il non-Storico dell'arte che si cimenta nell'indagine iconologica prende per eccezionali elementi compositivi che in realtà sono più che frequenti e 'normali' nelle convenzioni pittoriche del tempo? (sul punto, si vedi anche, in questo stesso numero di *Engramma*, Note a margine di *Indagini su Piero* di Carlo Ginzburg). Si chiede a sua volta l'Antichista: una volta riconosciuta l'importanza del Concilio del 1439 di (Venezia)-Ferrara-Firenze-(Roma) e una volta accertata l'indubbia influenza che quell'evento ebbe su alcuni episodi artistici (ad esempio sulla rinascita del genere della medaglia all'antica), siamo sicuri che la suggestione di quell'evento storico sia apprezzabile, a distanza di anni e decenni, in tante e tanto disparate opere d'arte? (Sulla questione, vedi già il monito alla cautela di Anna Pontani, Firenze nelle fonti greche del Concilio, in Firenze e il Concilio del 1439, Atti del convegno di studi, a cura di Paolo Viti, Firenze 29 novembre-2 dicembre 1989, Firenze 1994).

E si chiede ancora lo Storico dell'arte: secondo Ronchey la Flagellazione raffigura sinteticamente il Concilio di Ferrara-Firenze del 1438-39 e i tre personaggi in primo piano rappresentano, nell'ordine, Bessarione, Tom-

maso Paleologo, Niccolò III d'Este. Ma l'opera è datata agli anni cinquanta del Quattrocento, quindi Piero nell'opera si collocherebbe anche nell'"orizzonte di speranze" dell'imminente Concilio di Mantova del 1459. Ma si dà il caso di un dipinto in cui sia proposta una sfasatura spazio-temporale come quella, di vent'anni, proposta da Ronchey (ma già da Ginzburg)? In altre parole: è ipotizzabile, in base ai parametri cronologici e percettivi propri del Quattrocento, che un'opera datata agli anni cinquanta fotografi un episodio del 1439, oltre tutto con l'acribia filologica di restituire ai protagonisti l'età e l'aspetto che avevano all'epoca?

E ancora: al termine del percorso che dovrebbe portare alla soluzione dell'"enigma", restano sospese alcune domande che lo Storico dell'arte giudica fondamentali e pregiudiziali rispetto a qualsivoglia lettura interpretativa del soggetto: chi avrebbe commissionato l'opera? chi l'ha concretamente pagata? per quale sede o per quale destinatario? Non più a quanto pare Giovanni Bacci, già chiamato in causa come committente da Ginzburg. Secondo Ronchey l'ideatore e committente dell'opera è con tutta probabilità (anche se una probabilità tutta indiziaria) il Bessarione: ma Bessarione aveva avuto modo di essere committente di Piero per molti decenni e in varie città (ad esempio a Bologna, mentre Piero era in città, o a Ferrara; o a Roma) e, nel corso di trent'anni, non è attestata alcuna documentazione che provi un rapporto diretto di committenza tra Bessarione e Piero: in base a quale fondamento è lecito supporre che il committente possa essere stato il prelado greco? Secondo Ronchey l'abito da dignitario bizantino della figura in primo piano raffigurerebbe Bessarione giovane, all'epoca del Concilio di Ferrara. Ma Bessarione aveva un look ben identificabile e più che noto ai suoi contemporanei, caratterizzato dalla veste nera da monaco basiliano, dalla barba (non a doppia punta come quella del 'dignitario bizantino') e in seguito dalle insegne cardinalizie: era insomma ben diverso dalla figura inserita nel gruppo delle figure in primo piano della Flagellazione. Che senso può esserci nel farsi raffigurare in modo da non essere riconosciuti?

I tre personaggi raffigurati in primo piano sarebbero, dunque, da sinistra a destra: Bessarione stesso, Tommaso Paleologo, Niccolò III d'Este: ma quale sarebbe il rapporto tra il committente e gli altri personaggi identificati nel dipinto? Bessarione aveva avuto occasione di incontrare Niccolò III d'Este a Ferrara durante il Concilio, ma Niccolò era morto già dal 1441: quale interesse potevano avere committente e artista a inserire nell'opera il ritratto dell'antico signore di Ferrara (a cui nel frattempo erano succeduti prima Lionello, e poi Borso)? Una delle sezioni più sug-

gestive del volume è quella in cui viene ricostruito il peregrinare di corte in corte dell'“ultimo bizantino” Tommaso Paleologo, dopo la caduta di Costantinopoli e la conquista della Morea, nel disperato tentativo di convincere i signori e i papi del tempo a indire un Concilio (che viene organizzato a Mantova nel 1459) e quindi una Crociata (la “crociata fantasma” evocata nel titolo del volume) per riscattare l'onore dell'impero bizantino e liberare i territori occupati dal Turco: sia il Concilio che la Crociata falliranno, ma la missione di Tommaso si compirà con la *translatio imperii* di Bisanzio nella terza Roma dell'impero russo, mediante il sangue di Zoe Paleologina (futura Sofija “raina de Rossia”), sposa del “nuovo Costantino” lo zar Ivan III; secondo Ronchey l'ideazione del dipinto, raffigurante il Concilio del 1439, si colloca nella temperie di attese e di speranze che agitavano le corti italiane alla fine degli anni cinquanta sulla questione della riconquista del trono imperiale di Bisanzio. Anche in questo caso, comunque ammesso di accettare per plausibile la rappresentazione nel quadro di Piero di un Tommaso Paleologo giovane, sarà pur da notare che i tratti della fisionomia, i colori e le vesti dell'angelicata figura al centro del trittico di personaggi della Flagellazione non corrispondono affatto a quelli di Tommaso Paleologo. Si può dunque credere che anche in questo caso (come per il ‘giovane Bessarione’) sia stato inserito nell'opera il cripto-ritratto giovanile di un personaggio vivente, ma rappresentato in modo irriconoscibile per i contemporanei?

E ancora: la retrodatazione della scena rappresentata al Concilio di Ferrara del 1438-39 sarebbe comprovata dalla presenza di Giovanni VIII Paleologo assiso sul trono, in secondo piano nel dipinto, come spettatore eccellente della flagellazione di Cristo. Com'è noto, il personaggio viene identificato con l'imperatore bizantino che era al potere ai tempi del Concilio grazie al confronto con la medaglia pisanelliana: questa presenza viene molto valorizzata da Ronchey, ma già Ginzburg e altri prima di lui citavano la presenza della figura come prova significativa dell'ambientazione cronologica della scena in un passato più o meno lontano rispetto all'effettiva esecuzione dell'opera. Ma siamo sicuri che la figura in trono, a uno spettatore degli anni cinquanta del Quattrocento, evochi proprio ed esclusivamente Giovanni VIII Paleologo?

Come è stato provato, a partire dai primi anni quaranta si moltiplicano le occorrenze di ritratti esemplati, per via di derivazione diretta o poligenetica, sul modello della medaglia pisanelliana e/o sui disegni preparatori della stessa. Di fatto però i tratti della fisionomia (quella barba a punta, quel profilo) e gli accessori che caratterizzano l'abito dell'imperatore bizantino

(il colletto rialzato della veste, il copricapo-skiadion) nel repertorio iconografico del tempo non identificano esclusivamente Giovanni VIII, ma molto precocemente si prestano alla raffigurazione di altre figure di potenti, storiche o contemporanee: Erode, Pilato, Costantino il Grande (ma si veda, in questo stesso numero di *Engramma*, il contributo Centanni, Pedersoli Nota sulla cronologia della Battaglia di Costantino e Massenzio), Carlo Magno, fino a Maometto II; o alla rappresentazione del ‘greco’ (si veda la Galleria dei ritratti di Giovanni VIII Paleologo, a cura di Alessandra Pedersoli). Il ritratto dell’unico basileus bizantino che fosse stato in Occidente (nel soggiorno in Italia durante il Concilio del 1438-39) era dunque ben noto grazie alla (relativamente) ampia circolazione della medaglia, ma quel ritratto aveva assunto molto presto la funzione di convenzione iconografica di rappresentazione del potente orientale: il basileus bizantino, ma anche il re ellenistico, il legato di Cesare, infine il Sultano. Non sarà incauto fondare sul Pilato in trono della Flagellazione l’identificazione specifica del penultimo imperatore di Bisanzio? Non sarà improprio trattare quella presenza come elemento decisivo per la cronologia della scena evocata nel dipinto? E del resto: nella scena della flagellazione di Cristo è sostenibile che una figura nettamente ‘positiva’ come quella del basileus di Bisanzio sia sovrapponibile alla figura, quanto meno ambigua, di Pilato?

Un ruolo di spicco tra i molti personaggi storici che Silvia Ronchey convoca come coprotagonisti della sua ricostruzione, è affidato alla principessa di Mistrà, Cleopa Malatesta, morta nel 1433. Intorno alla “sposa occidentale” di Teodoro II Paleologo, signore di Morea, sulle vicende della sua vita e della sua morte precoce, la studiosa imbastisce una sorta di romanzo di intrighi: tra gli ingredienti non manca neppure una misteriosa e affascinante mummia femminile, rinvenuta a Mistrà in abiti principeschi, intorno alla quale si svolge una vera e propria indagine, in omaggio al genere giallo storico-archeologico. Secondo Ronchey, Cleopa sarebbe stata un personaggio di riferimento nella setta politico-religiosa di Mistrà ispirata ai ‘misteri pagani’ del filosofo Gemisto Pletone, ma anche la vittima di una congiura dinastica sorta in seno all’aristocrazia bizantina. Interviene qui l’Antichista a domandarsi: siamo sicuri che dai documenti epistolari e letterari noti, e in particolare dalle lettere della stessa Cleopa e dall’orazione scritta da Gemisto Pletone per la morte della giovane sposa di Teodoro, si possano evincere le prove di una ‘conversione’ al paganesimo della nobile Malatesta? Non si tratta invece, come par di leggere chiaramente nei testi, di una ‘conversione’ della principessa italiana all’ortodossia della Chiesa orientale? E quanto agli esami scientifici che la studiosa invoca per provare l’ipotesi del delitto, siamo sicuri che

un test del DNA sulla mummia potrebbe essere utile a dimostrare “se la giovane aristocratica occidentale fosse effettivamente incinta al momento della morte e se fosse stata effettivamente assassinata?” (p. 202).

E ancora: sarà possibile definire Gemisto Pletone come l’“unico vero pagano del Rinascimento” (p. 26) o dire che la dottrina da lui predicata, e condivisa anche dal Cardinal Bessarione, sia anacronisticamente definibile come “dottrina dell’Eterno Ritorno”? (p. 165).

Infine, sulla tavola di Urbino (o sulla cornice) risultava fosse un tempo apposta la scritta CONVENERUNT IN UNUM, con ogni probabilità originale. Si tratta di una citazione biblica tratto dal Salmo II, poi ripresa negli Atti – “Adstiterunt reges terrae et principes convenerunt in unum adversus Dominum et adversus Christum eius” – che riferita propriamente alla Passione di Cristo fa parte del servizio del Venerdì Santo. Il passo biblico (ripreso anche in Dante, *Monarchia* II, 1) è inequivocabilmente riferito ai re e principi della terra uniti “contro il Signore e contro Cristo suo figlio”. L’Antichista potrebbe obiettare: com’è possibile legare il senso della citazione ai “convegni” conciliari (del 1439 e del 1459) e alle tre figure che “si ritrovano” in primo piano? La scena rappresentata è indubbiamente un episodio della Passione di Cristo, a cui il brano del salmo è direttamente collegato nella liturgia: sarà mai possibile ipotizzare un significato diverso della citazione, e anzi opposto rispetto alla lettera precisa e puntuale del passaggio biblico? È possibile che il committente, chiunque fosse, avesse dato l’incarico dell’opera a uno dei pittori più cari sul mercato per essere poi parificato visivamente, grazie alla citazione biblica ben nota anche per il suo uso liturgico, ai convenuti a torturare Cristo? E, anche dal punto di vista grammaticale: è possibile nel contesto intendere “in unum” come moto a un luogo fisico e non come intende l’esegesi già antica “id est: unam pravam voluntatem”?

Tutti appunti e osservazioni che dimostrano come grazie alla ricchezza documentaria ed ermeneutica offerta nel saggio venga stimolato anche il dibattito tra studiosi sui singole argomentazioni interpretative.

Il libro di Ronchey è dunque non solo un test importante e riuscito per il lancio di un formato di alta divulgazione ‘all’anglosassone’ dei prodotti scientifici: è anche un lavoro che non accende soltanto l’interesse del pubblico, ma in via più generale solleva questioni importanti sotto il profilo metodologico, teorico ed epistemologico (sul punto si vedano, in questo stesso numero di *Engramma*, i due contributi su *Il filo e le tracce* di

Carlo Ginzburg di Giuseppe Cengiarotti e di Daniele Pisani), ovvero sullo statuto tutto da ridefinire del metodo delle scienze storiche e sul genere della loro scrittura.

“Non è necessaria una vita eroica per produrre opere eccelse”

Recensione a: Henri Focillon, *Piero della Francesca*, Milano 2004

Alessandra Pedersoli

Storico dell'arte, medievista e teorico, Henri Focillon nasce e si forma nell'ultimo ventennio del XIX secolo. Dopo aver insegnato a Lione e avervi diretto il museo cittadino, è a Parigi alla Sorbonne e al Collège de France. Lo studioso, che estende i suoi campi di ricerca anche alla preistoria e all'arte giapponese, diviene nel secondo quarto del Novecento figura di riferimento nel campo delle discipline artistiche. Alla sua scuola si formano, solo per citare due tra i nomi più noti, André Chastel e Jurgis Baltrušaitis.

Nelle sue opere è forte il riflesso dell'esperienza didattica dove si riscontra – come afferma Andrea Emiliani nella postfazione al volume dedicato a Piero – l'uso di “una conoscenza per nulla accademica, ma anzi sempre infervorata dal clima di laboratorio e d'atelier guidato anche sui territori dell'espressione moderna o contemporanea” (p. 145). E questo emerge anche nella sua opera più nota – *Vita delle forme*, edita nel 1934 – dove circoscrive nuove linee metodologiche.



Il volume dedicato all'artista toscano si inserisce in questa linea d'intenti: la pubblicazione, curata dagli allievi di Focillon, è postuma ed è stata edita a Parigi nel 1952 (la morte del maestro era avvenuta nel 1943, esule negli States) sulla base del materiale raccolto per le lezioni tenute su Piero negli anni Trenta. La prima edizione italiana si avrà solo agli inizi degli anni novanta (Pratiche, Parma 1992).

Focillon ricostruisce l'intera opera di Piero della Francesca come un ideale seminario di analisi e studio. Nella premessa dedicata alle vicende biografiche, dove dichiara che "non è necessaria una vita eroica per produrre opere eccelse" (p. 11), racconta in breve dell'apprendistato, del soggiorno formativo fiorentino, dei rapporti con le corti di Urbino, Ferrara e Rimini, del viaggio a Roma, ma soprattutto si sofferma a descrivere l'opera aretina con le Storie della Vera Croce. Affidandosi alla coeva lettura di Roberto Longhi, accoglie la datazione tra il 1452 e il 1459 e affronta ogni singolo episodio come un racconto alla luce delle fonti letterarie, che correda di annotazioni e spunti.

L'intera opera di Piero è quindi indagata attraverso nuclei tematici: l'esperienza prospettica, il rapporto con Leon Battista Alberti, lo studio sulle proporzioni del corpo umano, il movimento, l'architettura e il paesaggio, l'uso magistrale della luce, il confronto con Jean Fouquet.

La lettura scorre veloce e piacevole. Il testo, che ovviamente non può tenere conto delle successive interpretazioni di Clark (1969), Battisti (1971) e Ginzburg (1981), non è assolutamente da considerarsi vecchio o superato. Gli spunti interpretativi e il metodo di approccio all'opera di Piero restano freschi e innovativi, e ne è prova questa riedizione.

Progettare per figure

Recensione a: Maurizio Bergamo, Carlo Zanin, *Le tre età della vita. Architettura per la residenza anziani*, Padova 2006

Redazione di Engramma

La progettazione di una residenza per anziani diviene lo spunto per un'interessante sperimentazione metodologica tra architettura e figurazione, bellezza e malattia, arte e suo pubblico.

Il *Progetto Nonos*, una ricerca sulla assistenza agli anziani promossa dalla ASL n. 5 della Regione Friuli Venezia Giulia, ha promosso come uno dei suoi punti fondamentali la domiciliarità delle persone da curare: non solo come assistenza domestica, ma come creazione di strutture sanitarie diverse da ospedali e ospizi, luoghi confortevoli e umani.

Si pone quindi l'architettura moderna, ormai da troppo tempo persa nell'afasica esibizione di se stessa, di fronte alla necessità di una progettazione di spazi che sappiano comunicare e interagire con chi li vive: un'architettura riconoscibile, appropriata al suo contesto e alla sua funzione, che parli di bellezza e armonia, che addirittura, e in questo caso limite particolarmente, contribuisca al risanamento e al benessere.



Resta tuttavia necessario stabilire come si possano rendere in un progetto tali istanze, ovvero come si possano rappresentare, che immagine debbano avere e che immagini si possano ritrovare in questi luoghi.

Dal 2003 Maurizio Bergamo conduce questa ricerca in sede didattica, facendo interagire il lavoro degli studenti con interventi di specialisti, e collaborazioni con altri laboratori di ricerca tra cui “enagramma”, creando così un articolato lavoro corale: alla prima parte che introduce e detta le coordinate metodologiche e di lavoro seguono le tavole di progettazione degli studenti, che tuttavia non sono solo progetti.

Un tema legato a un progetto, due immagini di pittura e architettura intorno cui ragionare, tre tavole su cui creare: una tavola tematica che *per figure* permettesse di ritrovare il sistema rappresentativo e l'immaginario legato al luogo del progetto, una tavola *per architetture* che creasse un panorama tra gli esempi delle più grandi costruzioni e scegliesse le più idonee, una tavola con *patterns* tipologici per l'architettura degli interni di Alexander che stabilisce un codice nel sistema creativo, e infine il progetto vero e proprio.

Il sistema di ragionamento ‘per tavola’ – se pur lontano nei suoi risultati dalla complessità warburghiana – diviene ancora una volta un valido strumento di pensiero sulle immagini e sul loro valore propedeutico alla progettazione: non solo una riattivazione di codici archetipici o ricerca di valori simbolici della figurazione, ma soprattutto si determina un panorama, un immaginario visivo in cui iniziare a riconoscersi.



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

www.engramma.org

53

dicembre 2006

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 53

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, 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, marina 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, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 53 | dicembre 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

ISBN pdf 978-88-94840-47-6

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.

Banfi | Bonoldi | Bordignon | Daniotti | Guerrieri | Mazzucco | Pellati
Pisani

La Rivista di Engramma n. 53

SOMMARIO

- 1 | La ninfa svelata (1485-1525)
GIULIA BORDIGNON
- 17 | Sofonisba o Artemisia? Osservazioni su un monocromo di Andrea Mantegna
LORENZO BONOLDI
- 21 | “AB OLYMPO”: Mercurio e Amymone, dai modelli mantegneschi alla mondanizzazione del mito
A CURA DEL SEMINARIO DEL CENTRO STUDI CLASSICA
- 29 | P&M | Mettere in moto i classici
GIULIA BORDIGNON, KATIA MAZZUCCO, FEDERICA PELLATI
- 33 | P&M | Modella anoressica o santa tormentata?
KATIA MAZZUCCO E FEDERICA PELLATI
- 35 | Andrea Mantegna: un artista, tre città. Recensioni alla mostre di Padova, Verona, Mantova (16 settembre 2006-14 gennaio 2007)
GIULIA BORDIGNON, CLAUDIA DANIOTTI, LORENZO BONOLDI
- 45 | Dall’ira di Achille alla morte di Ettore: l’Iliade per figure
MARGHERITA GUERRIERI
- 49 | Il dramma di diventare adulti: il grido della poesia antica e l’afasia dei moderni
ANNA BANFI
- 55 | La storia dell’arte libera la testa?
DANIELE PISANI
- 59 | La veglia della ragione genera mostri
DANIELE PISANI

La ninfa svelata (1485-1525)

Giulia Bordignon

Verso la metà degli anni '80 del Quattrocento, a Firenze, emerge un tema iconografico prima inedito che entrerà, per qualche decennio, nel repertorio degli artisti del Rinascimento italiano: una fanciulla distesa, spesso abbandonata al sonno, che viene scoperta, osservata o risvegliata, da una figura maschile. Il soggetto – che qui di seguito proponiamo sinotticamente in un montaggio di immagini – ha una prima, evidente, valenza simbolico-didascalica come raffigurazione dell'iniziazione all'amore della *nymphé*, ovvero della giovane sposa; per questo primo significato compare soprattutto sul supporto ligneo e nel formato allungato, che ben si adatta ai cassoni e alle testiere nuziali (figg. 3, 4, 5; ma anche fig. 2, con "sofistica" variazione sul tema).

Il tema della ninfa dormiente che viene risvegliata al piacere ha con tutta probabilità anche una, altrettanto forte, valenza allegorico-filosofica, in evidente consonanza con la ricercata armonia della *coincidentia oppositorum* cara al neoplatonismo fiorentino e in particolare in riferimento



al connubio tra *Virtus* e *Voluptas*, a Virtù riconciliata con Amore [Wind (1958) 1999]. Una prima versione del tema – nell'*inventio* dei dipinti botticelliani (figg. 2, 1) – risente della temperie estetico-filosofica dell'Accademia fiorentina, e con tutta probabilità si ispira direttamente al nuovo platonismo di Marsilio Ficino e si alimenta delle immagini e delle *fabulae* antiche che Angelo Poliziano andava riscoprendo proprio in quegli anni (figg. 1, 2, 3, 4, 5): nei testi letterari greci e latini, compulsati con avidità dagli intellettuali del tempo, il desiderio amoroso è descritto con estrema vividezza e la rivalutazione di *eros* acquista, in chiave neoplatonica, una significativa funzione ermeneutica e teoretica.

Il montaggio di immagini si apre con la *Calunnia* di Botticelli (fig. 1), in cui il fondale architettonico mostra, in tre diversi riquadri, figure di fanciulle semidistese di fronte a un personaggio maschile che le osserva con attenzione (figg. 1.a, 1.b, 1.c; su questo tema iconografico nel fondale della *Calunnia*, v. in "Engramma": Viero 2005a, Viero 2005b): si tratta di episodi di 'risveglio amoroso', tratti da fonti antiche (Bacco e Arianna) ma anche moderne (la novella di Cimone e Efigenia della quinta giornata del *Decameron* di Boccaccio).



Fig. 1 | Allegoria e ecfraisi: la *Calunnia di Apelle*
Sandro Botticelli, *La Calunnia di Apelle*, tempera su tavola, Firenze, Uffizi 1495 ca



Fig. 1.a | 'Conversioni amorose' nel fondale della *Calunnia 1*: Teseo contempla Arianna dormiente? (oppure: Cimone contempla Efigenia dormiente?) Sandro Botticelli, *Teseo e Arianna?* (*Cimone e Efigenia?*), "Quadro 47": part. da *La Calunnia di Apelle*, tempera su tavola, Firenze, Uffizi 1495 ca.

Fig. 1.b | 'Conversioni amorose' nel fondale della *Calunnia 2*: Cimone contempla Efigenia dormiente Sandro Botticelli, *Cimone e Efigenia?*, "Quadro 14": part. da *La Calunnia di Apelle*, tempera su tavola, Firenze, Uffizi 1495 ca.

Fig. 1.c | 'Conversioni amorose' nel fondale della *Calunnia 3*: Bacco scopre Arianna svelata dai satiri Sandro Botticelli, *Bacco e Arianna?*, "Quadro 8": part. da *La Calunnia di Apelle*, tempera su tavola, Firenze, Uffizi 1495 ca.

Il gusto per la riconversione ecfraistica dai testi antichi, e la lettura dei miti classici in chiave allegorica, caratterizza anche gli altri dipinti fiorentini della tavola, in cui troviamo Venere, Arianna e Procri – ma anche lo stesso Marte – atteggiati nella postura già antica della figura *recubans* (figg. 2, 3, 4, 5).

In questo primo gruppo di rappresentazioni compaiono spesso figure di satiri o satiretti (figg. 1.a, 1.c, 2, 4, 5), ma l'accento non cade sulla naturale lussuria che caratterizza, già nella mitologia antica, l'*ethos* di questi es-



Fig. 2 | Allegoresi nuziale 1: il riposo del guerriero (risvegliato dal gioco dei satiri)
Sandro Botticelli, *Marte e Venere*, tempera su tavola, Londra, National Gallery, 1483 ca.

Fig. 3 | Allegoresi nuziale 2: la veglia di Venere, il riposo di Marte e il lusus 'erotico'
Piero di Cosimo, *Marte e Venere*, olio su tavola, Berlino, Gemäldegalerie, 1486-1510 ca.

Fig. 4 | Allegoresi nuziale 3: il fauno 'risveglia' la ninfa
Piero di Cosimo, *Morte di Procri*, olio su tavola, Londra, National Gallery, 1510 ca.

seri semiferini, quanto piuttosto sulla potenza della *voluptas* che i satiri sono chiamati a manifestare con la loro presenza e ad attivare con il loro intervento nella scena. Si tratta di una *voluptas* interpretata in chiave tutta positiva, come tramite per lo 'svelamento' o il 'risveglio' erotico, che, in prospettiva neoplatonica, corrisponde alla rivelazione divina in grazia



Fig. 5 | Allegoresi nuziale 4: Bacco e Arianna (svelata) invitati a nozze
Bartolomeo di Giovanni, *Nozze di Peleo e Teti*, tempera su tavola, Parigi, Louvre, 1490-1500

della potenza d'amore (Arianna si desta per Dioniso: figg. 1.c, 5; Marte si desta per Afrodite: figg. 2, 3).

Da Firenze presto il tema migra alle corti del nord – in particolare nell'area veneta, mantovana (figg. 6, 7, 8, 9, 10) e ferrarese (11, 12, 13, 14).

Nelle corti del nord Italia (soprattutto Mantova e Ferrara) il tema varia per forma e per contenuto. In un disegno mantegnesco (fig. 6), per esempio, Marte e Venere – entrambi dormienti, come il piccolo Eros accanto a loro – sono sì 'scoperti', ma non 'risvegliati': i satiri, figure degli istinti primari e bestiali (non più della potenza anagogica di voluptas) ora insidiano Afrodite – e per lei anche la casta ninfa delle fonti (figg. 7, 8). Da notare che questa chiave di lettura del tema, fortemente moralizzata, ha fortuna anche grazie alla diffusione dei modelli formali che escono proprio dalla bottega di Mantegna (fig. 7.a, 7.b), che in quegli anni lavora al ciclo di dipinti mitologico-allegorici per Isabella d'Este.

La 'Madre di tutto' dell'*Hypneromachia Polyphili* rappresenta invece l'acme della versione allegorico-sapienziale del tema. L'illustrazione dell'edizione aldina del 1499 (fig. 9) è dedicata alla ninfa svelata come 'genitrice di tutte le cose', ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ. E proprio in quanto *alma Venus*, in questo gruppo di immagini la fanciulla scoperta (fig. 10) o risvegliata dai satiri (fig. 11) allatta o trae a sè i piccoli nel sonno: secondo l'iscrizione che compare in un'immagine della serie (fig. 10.a) la figura femminile è altresì identificabile come *Virtus*, e quindi l'azione dei satiri, che svelano/rivelano la Virtù 'madre di tutto', pare conservare ancora una connotazione allegorica positiva.

Accanto al *trend* allegorico (filosofico o morale), la fortuna del tema si alimenta anche dell'esercizio di riconversione pittorica dalle *fabulae* antiche – in particolare degli episodi mitici tratti dalle fonti di più recente scoper-

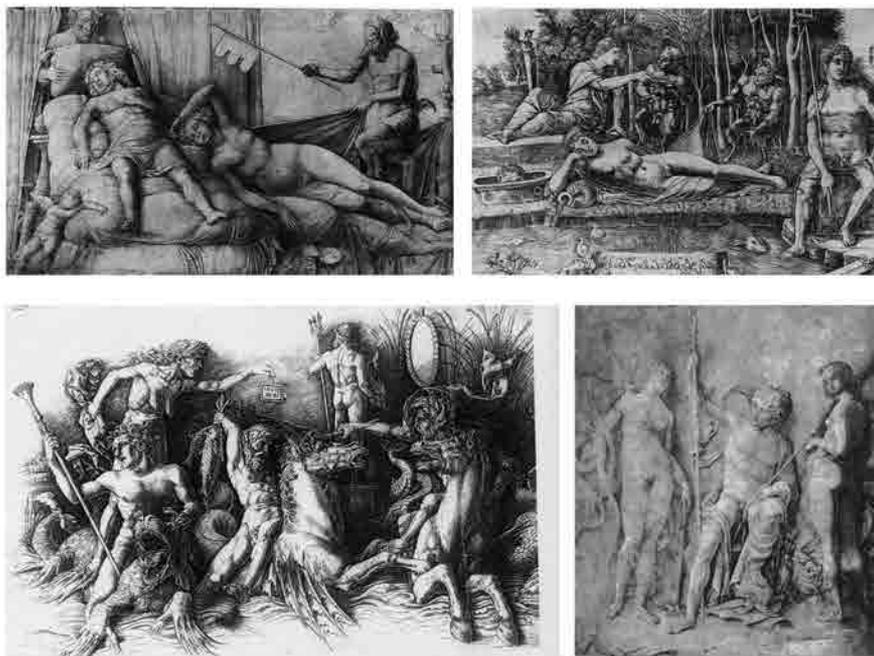


Fig. 6 | Voyeurismo mitologico: i satiri spiano gli dei amanti addormentati
Andrea Mantegna, *Coppia addormentata*, disegno, Londra, British Museum, 1497 ca.

Fig. 7 | La purezza della ninfa e le insidie dei vitia: Mantova *amymos*
Lorenzo Leonbruno, *Amymone*, collezione privata, 1495-1505 ca.

Fig. 7a | Diffusione dei modelli mantegneschi 1: *Invidia/Ignorantia* cavalca Vitium
Andrea Mantegna, *Zuffa di dei marini*, incisione, Roma, Gabinetto delle stampe, ante 1494

Fig. 7b | Diffusione dei modelli mantegneschi 2: *Marte tra Voluptas e Castitas*
Andrea Mantegna, *Marte tra Venere e Diana*, disegno (penna e acquerello), Londra, British Museum, 1490-150

ta, come Filostrato e Nonno di Panopoli – soprattutto tra Venezia e Ferrara, dove lavorano gli artisti al servizio di Alfonso d’Este, fratello della marchesa di Mantova: ecco che la ninfa è di nuovo Arianna abbandonata nell’estasi dionisiaca (fig. 13, dalle *Immagini* di Filostrato), ma anche Lotis/Vesta scoperta da Priapo (fig. 12, dai *Fasti* di Ovidio), o Nicea violentata durante un sonno ebbro dallo stesso Dioniso (fig.14, dalle *Dionisiache* di Nonno). Comunque l’iniziale connotazione filosofico-sapienziale evapora e, alla corte di Alfonso d’Este, il tema diventa con Bellini (fig. 12), ma soprattutto con Tiziano (figg. 12, 13) e poi con Dosso (fig. 14), un *topos* iconografico in cui il mito è destinato a diventare poco più che un pretesto, e via via a dissiparsi nel genere dei ‘baccanali’ e nella totale deriva di senso del repertorio ludico-erotico dei giochi di ninfe e satiri *en plein air*.



Fig. 8 | La purezza della ninfa e le insidie dei vitia: diffusione nelle incisioni
Girolamo Mocetto, *Amymone*, incisione, Londra, British Museum, 1504-1506 ca.

La tavola si chiude con l'opera di Giorgione (fig. 15): un precoce passo in avanti per la assoluta emancipazione del soggetto dalle fonti e dai modelli mitici, un prototipo delle tante 'maje desnude' che popoleranno, di là in avanti, il repertorio della pittura occidentale. Nella straordinaria invenzione giorgionesca va persa anche la marcatura, se non la cifra, mitologica: 'Venere' ora è una fanciulla sola, bellissima e languidamente addormentata. È una ninfa assoluta, e offre la sua nudità allo sguardo di un 'satiro' che il pittore, con mossa di genio, confina fuori del dipinto, chiamando lo spettatore a interagire con la scena, a mettere in gioco la sua propria *voluptas*.

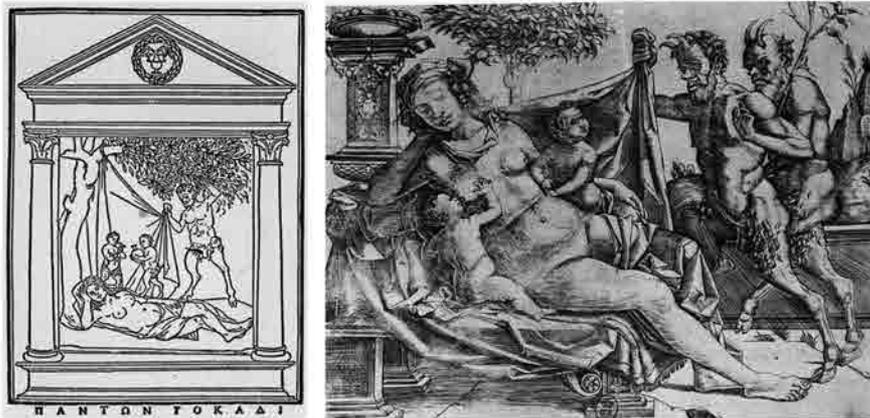


Fig. 9 | *Alma nympha*: la 'fonte' di tutte le cose svelata dal satiro
Satiro svela una donna dormiente, incisione dall'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, Venezia 1499.

Fig. 10 | *Alma nympha*: diffusione del tema nelle incisioni
Benedetto Montagna, *Satiri che svelano una donna dormiente*, incisione, Parigi, Bibliotheque Nationale, 1510 ca.



Fig. 10a | *Alma nympfa*: diffusione del tema nelle placchette decorative (pseudo) Fra Antonio da Brescia, *Satiri che svelano una donna dormiente*, placchetta dall'incisione di Benedetto Montagna, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, post 1510

Fig. 11 | *Alma nympfa*: la sveglia del satiro, Maestro del 1515, *Ninfa e satiro che suona un organetto*, incisione, New York, Metropolitan Museum, 1515 ca.

Fig. 12 | *Nympha absoluta* Giorgione, *Venere*, olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie, 1505-1510 ca.

La bella ninfa addormentata di Giorgione, però, pare già in attesa di quello che, nella riemersione del mitema a distanza di secoli nell'arte e nella letteratura folklorica e romantica, sarà il suo Principe Azzurro (figg. fuori tavola A, B, C).



Fig. 13 | Ecfraresi bacchica 1: Lotis/Vesta svelata da Priapo Giovanni Bellini (e Tiziano), *Il festino degli dei*, olio su tela, Washington, National Gallery, 1513 ca.

Fig. 14 | Ecfraresi bacchica 2: 'Arianna' in estasi Tiziano, *Bacchanale degli Andri*, olio su tela, Madrid, Museo del Prado, 1520 ca.

Fig. A. Edward Burne-Jones, *Sleeping Beauty*, acquerello, Manchester City Art Gallery, 1871

Fig. B. Henry Meynell Rheam, *Sleeping Beauty*, matita e acquerello, collezione privata, 1899

Fig. C. Walt Disney, *Sleeping Beauty*, film di animazione, USA 1959

Fig. 15 | Ecfraresi bacchica 3: Nicea ebra Dosso Dossi, *Allegoria con Pan*, olio su tela, Los Angeles, Getty Museum, 1524 ca.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bober 1977

P. Bober, The Coryciana and the Nymph Corycia, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 40 (1977), pp. 223-239

Brummer 1970

H. Brummer, The Statue Court in the Vatican Belvedere, Stockholm, 1970

Chastel [1964] 1959

A. Chastel, Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico, Torino 1964, trad. it di A. Chastel, Art et humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique: etudes sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien, Paris 1959

Ciammitti 1998

L. Ciammitti, *Dosso as a Storyteller: Reflections on His Mythological Paintings*, in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S. F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 83-111

Gerola 1930

G. Gerola, *Un'impresa ed un motto di casa Gonzaga*, "Rivista d'arte", XII, 1930, pp. 399-400

Kaufmann 1984

L. F. Kaufmann, *The Noble Savage. Satyr and the Satyr Families in Renaissance Art*, Ann Arbor (Mich.) 1984

Kurz 1953

O. Kurz, *Huius Nympha Loci: A Pseudo-Classical Inscription and a Drawing by Dürer*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 16, 3/4 (1953), pp. 171-177

Liebmann 1968

M. Liebmann, *On the Iconography of the Nymph of the Fountain by Lucas Cranach the Elder*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 31, 1968, pp. 434-437

MacDougall 1975

E. B. MacDougall, *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, "Art Bulletin", 57, 3, (1975), pp. 357-365

Meiss [1966] 1976

M. Meiss, *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, "Proceedings of the American Philosophical Society", 110, 5 (1966), pp. 348-382; ora in M. Meiss, *The Painters Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, pp. 212-239

Pontani 1983

F. M. Pontani, *Nonniana*, "Museum Patavinum", 1, 1983, pp. 353-78

Pozzi, Ciapponi 1964

G. Pozzi, L. A. Ciapponi, *La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta*, in *Umanesimo europeo e Umanesimo veneto*, a cura di V. Branca, Firenze 1964, pp. 317-336

Viero 2005a

M. Viero, *Donne abbandonate sul fondale della Calunnia di Botticelli*, "Engramma" 42, luglio/agosto 2005

M. Viero, *La quinta giornata del Decameron di Boccaccio: un ipertesto del fondale della Calunnia*, "Engramma" 42, luglio/agosto 2005

Wind [1999] 1958

E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano 1986, trad. it di E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958

Sofonisba o Artemisia?

Osservazioni su un monocromo di Andrea Mantegna

Lorenzo Bonoldi

La mostra dedicata ad Andrea Mantegna allestita presso le Fruttiere di Palazzo Te (Mantova 16 settembre 2006-14 gennaio 2007, vedi anche recensione in questo numero di *engramma*) riunisce ed espone una accanto all'altra quattro opere a monocromo, raffiguranti quattro illustri donne dell'antichità. Il gruppo di opere, pur risultando omogeneo dal punto di vista del soggetto, è evidentemente diviso in due metà per quanto concerne tecnica, supporto e dimensioni: le due opere provenienti dal Fine Art Museum di Montreal (Canada) sono dipinte a tempera a colla su tela di lino; le due opere della National Gallery di Londra sono invece realizzate a tempera all'uovo su tavola di pioppo. Nonostante queste differenze, parte della critica (da ultimo Giovanni Agosti) ha ritenuto di ravvisare nelle quattro opere un ciclo unitario, dedicato a illustri donne dell'antichità. Se così fosse le opere potrebbero essere avvicinate a un'opera in "finto bronzo di mano di Messer Andrea Mantegna con quattro figure dentro", messa a decorazione del sovrapporta dello studiolo di Isabella d'Este, che Oddoantonio Stivini vide nel 1542.

Indipendentemente dalla possibilità di ravvisare nelle quattro opere oggi divise fra Montreal e Londra le figure di finto bronzo elencate nell'inventario Stivini, Isabella d'Este resta comunque la committente più probabile per i monocromi in questione: il noto amore della marchesa per l'antichità (da lei stesso definito "insaziabile desiderio nostro de cose antique") potrebbe giustificare la richiesta al pittore ufficiale della corte gonzaghesca – Mantegna, per l'appunto – di un ciclo dedicato a importanti eroine del mondo antico. Le quattro opere avrebbero poi potuto essere inserite in un'unica cornice (come in un piccolo polittico profano) e montate a decorazione del sovrapporta dello studiolo isabelliano.

Quel che è certo è la comune provenienza di tutte e quattro le opere dalle collezioni gonzaghesche: esse risultano infatti inventariate insieme come "quattro quadri, rappresenta chiari e scuri, la bella Judith et altre figure di mano del Mantegna" nell'elenco dei beni appartenuti a Ferdinando Carlo Gonzaga, ultimo duca di Mantova, steso nel 1709. Nel 1738 i dipinti sono

invece – ancora tutti insieme – nella collezione Schulenburg, ove figurano come “quadri num. 4 con cornici dorati, bislunghi dipinto a chiaro scuro di oro, due in tela finissimi e due in tavola, uno rappresentante Giuditta con la testa d’Oloferne e gli altri 3 rapresentano le virtù”.

Già da queste fonti d’archivio si evince come solamente la figura di Giuditta sia stata da sempre identificata (peraltro correttamente), mentre le altre tre figure femminili – eroine di storie forse meno note – abbiano subito nel corso dei secoli identificazioni di varia natura. Il ciclo è stato così interpretato come allegoria delle quattro stagioni o di quattro virtù. La critica recente – per primo il Kristeller (1901) – ha fatto chiarezza, proponendo i nomi che sono stati accolti anche dagli allestitori della mostra su Andrea Mantegna a Mantova. Le due tele provenienti da Montreal sono state identificate come Didone e Giuditta, mentre nelle due tavole della National Gallery di Londra sono state ravvisate le rappresentazioni della vestale Tuccia e di Sofonisba. Quest’ultima identificazione è la più dibattuta fra tutte: buona parte della critica, infatti, ha sostenuto varie volte l’ipotesi secondo la quale la donna effigiata nel quadro potrebbe, invece, essere Artemisia, regina di Caria. La convenzione artistica rappresenta infatti in modo assai simile le due donne: entrambe sono spesso raffigurate nell’atto di bere da un calice.

Il contesto del ciclo non aiuta a dissipare i dubbi. Tanto Artemisia quanto Sofonisba figurano – insieme a Giuditta, Didone e Tuccia – nei Trionfi di Petrarca, testo peraltro assai caro a Isabella d’Este, che torna quindi a essere la principale indiziata come committente delle opere in questione. Per cercare di fare chiarezza sull’identificazione del soggetto della tavola proveniente dalla National Gallery di Londra converrà ricordare la lezione warburghiana: il buon dio si nasconde nei dettagli.

Per meglio leggere l’opera converrà però prima ripercorrere brevemente la storia della due donne in questione. Sofonisba, nobildonna cartaginese figlia del generale Asdrubale di Gisgo, sposò in prime nozze Siface di Numidia, come lei acerrimo nemico di Roma. Rimasta vedova, Sofonisba si unì, in seconde nozze, con Massinissa, re africano alleato di Roma. Quando, a seguito di alterne vicende, Roma chiese a Massinissa che la moglie venisse inviata nell’Urbe in qualità di ostaggio, la donna preferì bere un calice di veleno per sottrarsi alla prigionia impostale dagli antichi nemici.

Artemisia, invece, fu regina di Caria, sulla quale regnava congiuntamente al fratello-marito Mausolo. Dopo la morte del consorte, Artemisia fece

costruire in sua memoria un'enorme tomba – il Mausoleo di Alicarnasso – ma poi, vedova inconsolabile, prese a bere giorno dopo giorno le ceneri del marito disciolte nel vino, per diventarne una sorta di tomba vivente.

La presenza del calice quindi non dissipa i dubbi, essendo un attributo iconografico proprio di entrambe le figure (il calice del veleno nel caso di Sofonisba, quello delle ceneri del marito nel caso di Artemisia).

Osservando le altre opere del ciclo – ma il discorso resta valido considerando anche la sola Tuccia – appare evidente come le eroine rappresentate siano sempre ben caratterizzate dalla presenza di più di un attributo iconografico: la tela con Didone mostra la regina davanti alla propria pira funebre, con in mano la spada di Enea e l'urna cineraria contenente le ceneri di Sicheo; nella tela con Giuditta, la cacciatrice di teste è raffigurata con la spada in mano, nell'atto di infilare la testa mozzata di Oloferne in un sacco retto dalla serva Abra; la vestale Tuccia è infine colta nell'atto della propria ordalia – che consistette nel trasportare con un setaccio l'acqua del Tevere – mentre sul suo capo pende un vaso colmo di gigli, a testimonianza della sua purezza. Nulla in questi finti bassorilievi è lasciato al caso: ogni elemento è un dettaglio significativo, utile alla comprensione dell'opera.

Appare quindi chiaro che anche l'albero dietro le spalle della donna che



Fig. 1 | Giuditta, Didione, Tuccia, Sofonisba/Artemisia (?)

beve da un calice, nella tavola della National Gallery, ha buone probabilità di non essere un semplice dettaglio di sfondo, ma di far parte della storia dell'eroina effigiata nell'opera.

Nessuna pianta, nessun albero rientra nella storia di Sofonisba. Al contrario, il nome di Artemisia è legato alla storia di una specie botanica. Come afferma Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia* (XV, 36), infatti, la regina rientra nel novero delle donne che ebbero l'onore di dare il proprio nome a una pianta. L'albero dietro le spalle della donna potrebbe quindi essere l'elemento in grado di sciogliere il dubbio suggerendone il comune nome: Artemisia.

È doveroso notare che la pianta raffigurata non è un'artemisia, ma va comunque considerato che Mantegna probabilmente non poteva conoscere la forma della specie vegetale diffusa in Asia Minore. È quindi probabile che il maestro, raffigurando un generico albero dietro le spalle della donna che beve da un calice, abbia voluto evocare il nome e la storia di Artemisia di Caria.



“AB OLYMPO”: Mercurio e Amymone, dai modelli mantegneschi alla mondanizzazione del mito

a cura del Seminario del Centro studi classicA

In una tavoletta proveniente dal Gabinetto disegni e stampe delle Gallerie degli Uffizi, è possibile ravvisare un'importante testimonianza del diffondersi nell'arte del primo Cinquecento delle forme inventate o re-inventate da Andrea Mantegna. L'opera è stata datata tra il 1515 e il 1520 ed è nota con i titoli di *Scena allegorica*, o *Ninfa dormiente*, o *Mercurio e Amymone*.

L'attribuzione del quadro, tradizionalmente assegnata al Leonbruno, resta ancora dibattuta, soprattutto negli ultimi tempi: recentemente essa è stata infatti spostata nell'ambito del giovane Antonio Allegri, detto il Correggio. Tanto Leonbruno quanto Correggio sono pittori che operano in stretto rapporto (anche fisico, non solo culturale) con le opere di Mantegna, ed è quindi riconoscibile in entrambi la presenza di 'prelievi' dal thesaurus delle forme mantegnesche.

Nell'opera, di piccole dimensioni, sono protagoniste due figure: una donna nuda sdraiata a occhi chiusi, solo parzialmente coperta da un panno giallo (in realtà il velo 'mostra' quanto dovrebbe coprire, come il velo della Venere-Isabella nel Parnaso di Mantegna); dormendo, la donna poggia il braccio che le sorregge la testa su una sfera; dietro di lei e in ginocchio, è un uomo rivestito di lorica, con un elmo alato sul capo; l'uomo tiene fra le mani un 'pastorale' e una foglia di palma. La critica non è ancora concorde nella lettura di questa scena allegorica, già interpretata come raffigurazione dei rapporti diplomatici fra Mantova e Stato della Chiesa (Chiara Perina, 1961) o allegoria di *Virtus e Voluptas* (Leandro Ventura, 1994).

Indipendentemente dalle questioni dell'interpretazione e attribuzione dell'opera, ciò che è certo, e da tempo noto, è la fortissima dipendenza di quest'opera da fonti mantegnesche. Fu Carlo Gamba, nel 1909, a riconoscere nella donna sdraiata un'eco di una composizione del Mantegna nota attraverso altre derivazioni: un'opera a monocromo in collezione privata

milanese (oggi divisa in tre frammenti), attribuita allo stesso Leonbruno, e un'incisione di Girolamo Mocetto nota come *Metamorfosi di Amymone*.

È peraltro interessante notare che molto probabilmente l'incisione del Mocetto venne incisa sull'altro lato della lastra realizzata dallo stesso autore sulla base del disegno di Mantegna sulla *Calunnia di Apelle* (sul tema iconografico della *Calunnia di Apelle* vedi la galleria pubblicata in *engramma*, numero 42).

Lo stesso Leonbruno - traendo da diverse opere del Maestro deduzioni iconografiche precise, veri e propri 'prelievi' - realizza un quadro in cui il soggetto principale è quello della *Calunnia di Apelle*, che diventa però pretesto 'narrativo' per illustrare il tema del Governo della Fortuna.

Ancora, anche nel monocromo con la ninfa 'Amymone', le diverse figure sembrano tolte di peso da lavori di Mantegna: Poseidone dalla lunetta con Arione della 'Camera picta' del Palazzo Ducale di Mantova; la vecchia dietro la ninfa dall'analoga figura nell'incisione della *Zuffa degli dei marini*; Marte da un disegno che presenta il dio della guerra 'al bivio' tra Venere e Diana.

A queste due epifanie della 'ninfa dormiente' nel contesto mantovano, va aggiunta quella recentemente rinvenuta da Giovanni Agosti (1992) in un disegno conservato agli Uffizi, assai simile all'incisione del Mocetto nell'impostazione generale, ma di inferiori dimensioni e differente nei dettagli dello sfondo. La ricorrenza del soggetto in dipinti, disegni e incisioni lascia presupporre quindi l'esistenza di un prototipo mantegnesco, oggi perduto, alla base di questa prolifica genealogia di



Fig. 1 | Lorenzo Leonbruno o Antonio Allegri detto il Correggio, *Ninfa dormiente* (part.), olio su tavola, 1515-1520 circa, Firenze

Fig. 2 | Lorenzo Leonbruno o Antonio Allegri detto il Correggio, *Mercurio*, particolare da *Ninfa dormiente*, olio su tavola, 1515-1520 circa, Firenze

immagini, che costituiscono un vero e proprio “enigma mantovano”, come lo ha recentemente definito Giovanni Agosti.

Anche il personaggio virile della tavola degli Uffizi attribuita a Leonbruno o al Correggio deriva da una fonte mantegnesca. Dobbiamo a Paul Kristeller (1909) l’identificazione di tale fonte nel Mercurio presente nell’incisione nota come *Virtus Deserta*. È questa un’incisione attribuita dalla critica a Giovanni Antonio da Brescia, facente parte, insieme alla cosiddetta *Virtus Combusta*, di una coppia di fogli entro i quali è divisa un’unica scena verticale, ideata con ogni probabilità dal Mantegna stesso.

Nell’opera si riconoscono molti personaggi già presenti in altre opere del maestro e della sua cerchia. Molte delle figure presenti nella ‘doppia’ incisione sono infatti riconducibili ai personaggi che animano il dipinto dello Studiolo di Isabella d’Este *Pallade che scaccia i Vizi dal giardino di Virtù*, e alle personificazioni del disegno di Mantegna della *Calunnia di Apelle*, come per esempio Ignoranza. Nella parte superiore dell’incisione Ignoranza incoronata è effigiata seduta su una sfera tenuta stabile da sfingi alate, mentre tiene fra le mani il timone. Ignoranza ha usurpato gli attributi di Fortuna, che sta dietro a lei bendata e affiancata da Invidia. in fianco a queste tre figure si consumano fra le fiamme gli ultimi rimasugli di



Fig. 3 | Andrea Mantegna, *Marte con Venere Celeste*, particolare da *Il Parnaso*, tempera su tela, 1497, Parigi, Louvre

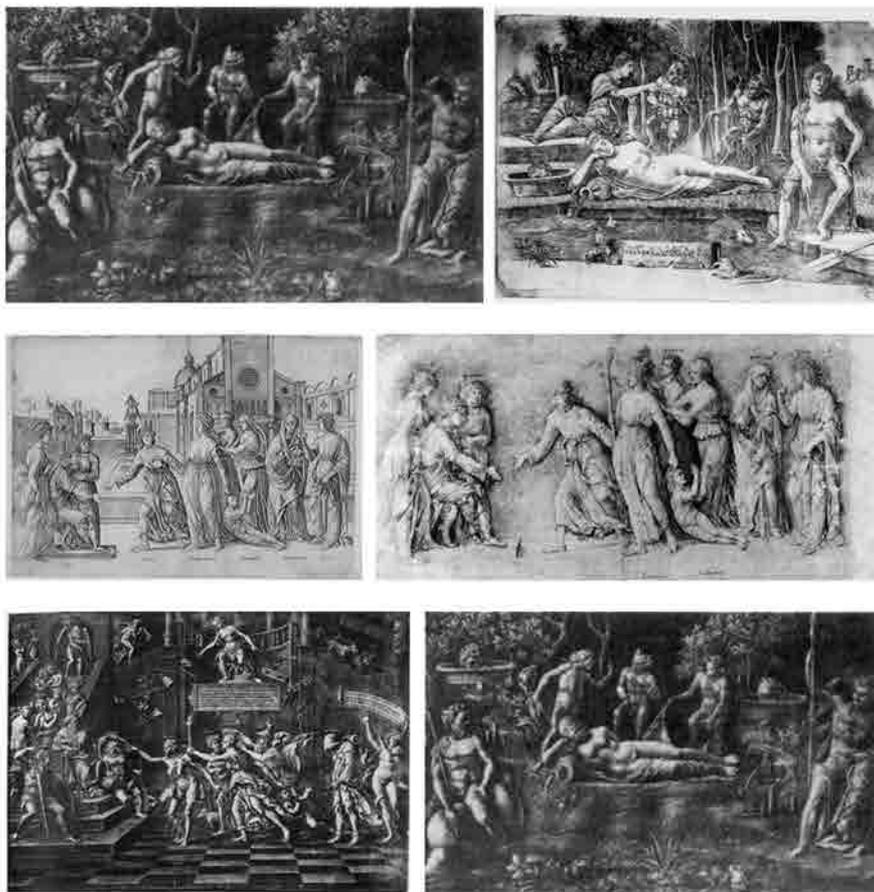


Fig. 4 | Lorenzo Leonbruno, Amymonne, olio su tavola, 1495-1505 ca., collezione privata

Fig. 5 | Girolamo Mocetto, Amymonne, incisione, 1504-1506 ca.

Fig. 6 | Girolamo Mocetto, *Calunnia di Apelle*, incisione, 1504-1506 ca.

Fig. 7 | Andrea Mantegna, *Calunnia di Apelle*, disegno, 1504-1506 ca., Londra, British Museum

Fig. 8 | Girolamo Mocetto, *Calunnia di Apelle*, incisione, 1504-1506 ca.

Fig. 9 | Andrea Mantegna, *Calunnia di Apelle*, disegno, 1504-1506 ca., Londra, British Museum

un albero, sotto il quale è la scritta 'VIRTUS COMBUSTA'. Nel frattempo un uomo con le orecchie d'asino e un satiro demoniaco accompagnano un uomo bendato e una donna verso un baratro.

Il racconto prosegue nella seconda incisione, che costituisce la scena inferiore: al centro si vede il fondo del baratro nel quale si affollano corpi umani ammassati uno sull'altro. In fianco a loro, fra rovine, rovi e macerie, cresce una pianta dalle fattezze femminili - forse Dafne - al collo della quale pende una tabula ansata con l'iscrizione 'VIRTUS DESERTA'. Sulla destra della composizione, si riconosce inginocchiato Mercurio, con ali

ai piedi e caduceo, mentre aiuta gli uomini a rialzarsi e salvarsi dall'abisso. Un'ultima iscrizione compare nell'incisione, chiarendone il significato: 'VIRTUTI S.A.I.', interpretata come abbreviazione del motto latino 'VIRTUTI SEMPER ADVERSATUR IGNORANTIA', che ricorre nella corrispondenza fra Mantegna e Francesco Gonzaga, e che è forse leggibile anche nel cartiglio retto dalla vecchia che cavalca il tritone nella *Zuffa degli dei marini*.

Modificando i suoi attributi, la figura di Mercurio presente in questa complessa scena allegorica è stata ripresa dall'autore della tavola degli Uffizi. Il 'Mercurio' del dipinto attribuito a Leonbruno pare quasi ulteriormente 'moralizzato': rivestito di lorica, di elmo alato, di un caduceo divenuto 'pastorale', resta però perfettamente sovrapponibile nella postura al dio 'classicamente' nudo che aiuta gli uomini a sollevarsi dal baratro dell'ignoranza. Lo stesso è accaduto anche per la ninfa dormiente - spesso identificata come Amymone - presente, come s'è detto, in diverse opere legate allo stesso ambito culturale e alla medesima cerchia di maestranze: la casta ninfa della fonte è ora una 'malinconica' figura con sfera.

Nel creare una scena di nuovo significato, l'autore del dipinto degli Uffizi ha quindi estrapolato dal loro contesto due diversi elementi di due composizioni evidentemente assai diffuse e note in quegli anni e in quegli ambienti, unendole per creare una nuova scena allegorica.

Lasciando il loro habitat, le due immagini si sono spogliate dei vecchi significati, dei vecchi contesti e dei vecchi attributi, assumendo identità nuove.

Mercurio e Amymone sono così diventati un uomo e una donna, come si



Fig. 10 | Andrea Mantegna, *Arione sul delfino*, affresco, 1465-74, particolare dalla volta della Camera degli Sposi, Palazzo Ducale, Mantova

Fig. 11 | Andrea Mantegna, *Zuffa degli dei marini* (part.), incisione, ante 1494, Roma, Gabinetto delle stampe

Fig. 12 | Andrea Mantegna, *Marte tra Venere e Diana*, disegno (penna e acquerello), 1490-1500, Londra, British Museum



Fig. 13 | Bottega di Andrea Mantegna, Scena Mitologica (Metamorfosi di Amymon), 1495-1500 circa, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi

Fig. 14 | Giovanni Antonio da Brescia (attr.), da Andrea Mantegna, *Virtus combusta*, incisione, 1500-1505 circa

Fig. 15 | Giovanni Antonio da Brescia (attr.), da Andrea Mantegna, *Virtus deserta*, incisione, 1500-1505 ca.

evince da un inventario del 1680 della Collezione Farnese dove il quadro è descritto in questo modo: “Donna ignuda che dorme distesa sul suolo con panno giallo, viene adorata da un uomo armato, tiene il ginocchio diritto in terra, tiene nella destra una palma e nella sinistra un pastorale, in capo la berretta rossa con le ali di Mercurio, et pennacchio”.

Nell'ecfrasi contenuta nell'inventario secentesco è andata oramai perduta la connotazione mitologica che improntava le figure mantegnesche, e pare sfumato anche il significato allegorico: la ninfa è divenuta, genericamente, una “donna ignuda che dorme”, adorata da un “uomo armato”

che veste, come in una mascherata, il copricapo di Mercurio con pennacchio. Proprio mediante le manipolazioni subite dai ‘repertori’ di forme dei grandi maestri, come notava Aby Warburg nella Tavola 55 di *Mnemosyne*, è venuto il tempo in cui gli dei sono caduti sulla terra a prestare le loro forme al narcisismo tutto mondano degli umani, e l’ambientazione en plein air è oramai il paesaggio sostitutivo dello scenario mitico. Come recita il motto che troviamo ripetuto più volte nella dimora mantovana di Andrea Mantegna: ‘AB OLYMPO’.



Fig. 16 | Andrea Mantegna, *Minerva scaccia i Vizi dal giardino della Virtù*, tempera su tela, 1502, Parigi, Louvre

Fig. 17 | Andrea Mantegna, *Calunnia di Apelle*, disegno, 1504-1506 ca., Londra, British Museum

Fig. 18 | Peducchio pensile in terracotta proveniente dalla Casa di Andrea Mantegna, fine del XV sec

P&M | Mettere in moto i classici

Un'operazione dada-warburghiana su due 'icone' del made in Italy

Giulia Bordignon, Katia Mazzucco, Federica Pellati

Due immagini-simbolo (rispettivamente del Rinascimento e della musica operistica: la Gioconda di Leonardo e Giuseppe Verdi di Boldini) universalmente riconosciute come 'classici' del made in Italy sono animate dal vento che ne agita i capelli. La 'trovata' pubblicitaria da un lato richiama il dinamismo dell'automobile (il prodotto reclamizzato), dall'altro propone una rinnovata energia espressiva per queste 'icone': l'irriverente intervento, di ascendenza dadaista (la Gioconda con i baffi di Duchamp), su immagini ritenute intoccabili per la loro aura (anche mediatica) conferisce nuova vita ai due ritratti mediante l'evocazione del movimento.

Il concept pubblicitario agganciato alla moderna 'provocazione' artistica trova però un'inaspettata conferma nella trattatistica rinascimentale: fin dal 1893 le ricerche di Aby Warburg sui dipinti di Botticelli hanno messo in luce come, negli scritti di Leon Battista Alberti e dello stesso Leonardo (e dunque nella pratica artistica del primo Rinascimento: si veda La nascita di Venere), i capelli mossi dal vento fossero un espediente 'retorico', il mezzo espressivo più idoneo a recuperare una 'cifra' della classicità, che dimostrava la capacità dell'artista di conferire alle sue figure una vita "intensificata" (senza che allora ci fossero chiome scompigliate per le corse in automobile).



Fig. 1 | Agenzia Armando Testa, *Bella Scoperta*, immagine pubblicitaria per una fiera automobilistica, 2006

Fig. 2 | Agenzia D'Adda, Lorenzini, Vigorelli, BBDO, *La grande musica viaggia con BMW*, immagine pubblicitaria per la *partnership* tra una casa automobilistica e la stagione lirica del Teatro alla Scala, 2006

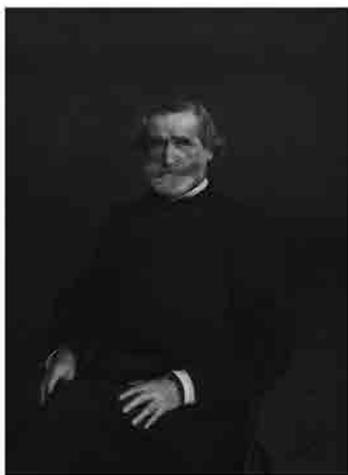


Fig. 3 | Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 1503-1506, olio su tavola, Parigi, Louvre

Fig. 4 | Giovanni Boldini, *Ritratto di Giuseppe Verdi*, 1886, olio su tela, Fondazione Giuseppe Verdi, Milano



Fig. 5 | Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, ready made, collezione privata

Fig. 6 | Banca italiana da 1000 Lire con l'effigie di Giuseppe Verdi, 1971

“La tendenza [...] a fissare i movimenti transitori nei capelli e nelle vesti, corrisponde a una corrente dominante nei circoli artistici dell’Italia settentrionale a partire dai primi tre decenni del Quattrocento, la quale trova nel Liber de pictura dell’Alberti la sua espressione più pregnante. [Il] passo dell’Alberti suona: “Dilettano nei capelli, nei crini, ne’ rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo a me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi ed ondeggin in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescano qua et parte in là [...]. A medesimo ancora le pieghe faccino; et nascano le pieghe come al troncho dell’albero i suo’ rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati et dolci, più tosto quali porgano gratia ad chi miri, che meraviglia di fatica alcuna”.

(Aby Warburg, Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Frühling”. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance, Hamburg-Leipzig 1893; trad. it. La “Nascita di Venere” e la “Primavera” di Sandro Botticelli. Ricerche sull’immagine dell’antichità nel primo Rinascimento italiano, in Aby Warburg, La rinascita del paganesimo antico, a cura di G. Bing, Firenze [1966] 1996, pp. 1-58)

“Non usare le affettate acconciature o capellature di teste, dove appresso de’ goffi cervelli un sol capello posto più da un lato che dall’altro, colui che lo tiene se ne promette grande infamia credendo che i circostanti abbandonino ogni lor primo pensiero, e solo di quel parlino e solo quello riprendano; e questi tali hanno sempre per lor consigliere lo specchio ed il pettine, ed il vento è loro capital nemico sconciatore degli azzimati capelli. Fa tu adunque alle tue teste i capelli scherzare insieme col finto vento intorno ai giovanili volti, e con diverso rivoltare graziosamente ornarli. E non far come quelli che li impiastrano con colle, e fanno parere i visi come se fossero invetriati; umane pazzie in aumentazione, delle quali non bastano i naviganti a condurre dalle orientali parti le gomme arabiche, per riparare che il vento non varii l’egualità delle loro chiome, che di più vanno ancora investigando”.

(Leonardo da Vinci, Trattato della pittura, a cura di A. Borzelli, Lanciano 1947)



Fig. 7 | Sandro Botticelli, La nascita di Venere (part.), 1483-1485, tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi

P&M | Modella anoressica o santa tormentata?

Katia Mazzucco e Federica Pellati

“Fashion claims another victim” è il claim della nuova campagna di sensibilizzazione sul problema dell’anoressia realizzata da JWT per Forum Crisalide, associazione no-profit che opera in Italia nel campo dei disturbi alimentari. La campagna è stata ideata da Alex Brunori (direttore creativo associato e copywriter) e da Fabio Anzani (art director), con la direzione creativa esecutiva di Pietro Maestri.

I soggetti sono scatti del fotografo spagnolo Joan Garrigosa che ha ceduto a titolo gratuito tre immagini della collezione del Fondo Artistico Garrigosa Studio (per visualizzare la serie completa si veda <http://www.garrigosastudio.com/> sezione News).

I manichini ripresi nelle fotografie rimandano alla tradizione dei cosiddetti “simulacri da vestire”¹, ossia sculture di santi con funzione devozionale oggi molto presenti nel mercato antiquario, al di fuori del contesto rituale e letteralmente spogliate dei loro attributi sacri (stoffe e gioielli di valore).

NOTE

[1] Il ‘manichino vestito’ o ‘simulacro da vestire’ è una scultura lignea che riproduce l’effigie di un santo, della Vergine o, meno frequentemente, di Cristo. Realizzato in legno, in alcuni casi con parti in gesso (volto, mani, piedi o altri dettagli) e materiali organici (capelli), il manichino ha funzione devozionale e generalmente trova collocazione nelle cappelle votive delle chiese. Parti della scultura, come braccia o, quando presenti, gambe (di frequente ridotte a un perno di sostegno del busto) sono realizzate con cerniere che le rendono semovibili.

Il rito della ‘vestizione’ con abiti e gioielli pregiati è legato alle processioni e alle feste patronali ed è ancora oggi molto diffuso particolarmente nel centro e sud Italia. Il ‘simulacro da vestire’ nasce proprio in funzione della rappresentazione sacra e del teatro devozionale (presepi, passioni, natività): legato alla tradizione di scultura lignea medievale – soprattutto di ambito votivo-funerario – nell’Italia del Cinquecento è già molto diffuso nella forma del gruppo scultoreo tematico. Attraverso lo snodo cruciale del Concilio Tridentino e poi soprattutto a partire dal Seicento, singole statue acquistano indipendenza e si emancipano dalla scena fissa per divenire ‘oggetto’ centrale del rito processionale o anche della devozione privata.

Diversa – anche se per ragioni di fattura materiale parzialmente accostabile a questa – è la storia dell’automa settecentesco: il modello tutto umano della macchina ‘intelligente’ che indossa abiti e può danzare piuttosto che suonare uno strumento, scrivere, disegnare.

Per una bibliografia generale su questo argomento (dalle prospettive della conservazione, storico-artistica, antropologica) si rimanda ai riferimenti e ai contributi compresi in due pubblicazioni recenti:

C. Galassi, *Sculture da "vestire". Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*, catalogo della mostra (Umbertide, Museo di Santa Croce), Perugia 2005
Virgo gloriosa: percorsi di conoscenza, restauro e tutela delle Madonne vestite, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005. Salone dell'arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, a cura di Lidia Bortolotti (<http://www.ibr.regione.emilia-romagna.it/virgo/>)



Andrea Mantegna: un artista, tre città. Recensioni alla mostre di Padova, Verona, Mantova (16 settembre 2006-14 gennaio 2007)

Mantegna a Padova e il restauro dell'aura

Recensione alla mostra: "Mantegna e Padova 1445-1460", Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 / 14 gennaio 2007; catalogo della mostra a cura di Davide Banzato, Alberta De Nicolò Salmazo, Anna Maria Spiazzi, Skira, Milano 2006

Giulia Bordignon

L'organizzazione della mostra su Andrea Mantegna, in occasione del cinquecentenario della morte dell'artista, si colloca nell'ottica del 'museo diffuso' oggi in voga: l'esposizione è concepita come un itinerario nelle tre città in cui operò l'artista, Padova, Verona e Mantova. A Padova i primi lavori del maestro sono preziosi pezzi 'incastonati' in differenti sedi espositive, dal Museo Civico a Palazzo Zuckermann: si tratta di un numero limitato di opere, contornate da sculture, dipinti, stampe e manoscritti che evocano, accanto alla figura del grande artista, il clima culturale nel Veneto di metà Quattrocento, un 'laboratorio sperimentale' per la rinascita dell'antico in cui si trovarono a scambiare esperienze e scelte stilistiche alcuni fra i nomi più noti dell'avanguardia artistica dell'epoca.

Nelle 'finestre' ideate da Mario Botta in cui si collocano le opere esposte al Museo degli Eremitani, i dipinti – così come i pezzi 'di contorno' quali libri d'ore e miniature – permettono di apprezzare il passaggio da una cultura già umanistica, ma non ancora pienamente rinascimentale, all'acquisizione – anche mediante le 'novità' importate a Padova da Donatello, presente con i rilievi del Santo all'inizio del percorso espositivo – di una maggiore consapevolezza rispetto all'uso e alle forme dell'antico. Protagonisti di questo momento di transizione nell'arte veneta sono Squarcione, Vivarini, Zoppo, Schiavone, i Bellini (che a Mantegna sono legati anche da legami familiari: com'è noto, Andrea sposa Nicolosia, figlia di Jacopo Bellini).

Le opere di questi artisti prestano, gradatamente e a tratti con 'eccesso di zelo', gli stilemi rinascimentali di recente acquisizione (prospettiva, volumetria, dettagli 'all'antica' come rovine architettoniche ed encarpi)

a tipologie di ‘manufatti’ pienamente tradizionali, ovvero a polittici, pale d’altare e quadri devozionali. Inizialmente a questo incrocio fra tradizione artistica e stile ‘moderno’ nemmeno l’opera giovanile patavina di Mantegna si sottrae. Ma in mostra accanto alle opere di soggetto religioso si trovano anche le incisioni con le *Battaglie di nudi* di Pollaiuolo e *La morte di Orfeo*: a testimoniare come la ‘migrazione’ delle immagini tra Nord e Sud metteva a disposizione anche degli artisti veneti quella “vita pateticamente intensificata”, per usare parole di Warburg, che costituisce uno dei segni più eloquenti della rinascita dell’antico, e che Mantegna seppe padroneggiare limitandone gli eccessi ‘espressionisti’.

La precoce maturità di Mantegna – un artista che pare nascere già ‘grande’ anche nelle sue prime opere – si comprende dunque anche a partire da questo *milieu* in cui il rapporto degli artisti con l’antico, anche se ancora non si nutre delle *fabulae* del mito classico – la ‘pratica’ della pittura profana e mitologica sarà un input che viene a Mantegna dalla committenza mantovana – in nuce si basa già su studi storico-archeologici: Padova non è solo la città del Santo, ma anche la città di Tito Livio e dello Studium aristotelico.

E in effetti, ciò che inescandibilmente lega Mantegna alla città della sua formazione non sono tanto i dipinti su tela o tavola, oggi dispersi in vari musei del mondo e riuniti in occasione della mostra: Mantegna a Padova ‘è’ la Cappella Ovetari con i suoi affreschi, o almeno ciò che ne resta dopo le distruzioni della seconda guerra mondiale.

Nel 1897 Bernard Berenson individuava l’importanza di Mantegna non tanto nel pregio estetico dei suoi dipinti, né nella sua accuratezza ‘archeologica’, quanto nel suo “romanticismo”, ovvero il peculiare approccio dell’artista all’Antichità perduta, che si realizza in nome di un desiderio, di una “nostalgia di uno stato di cose che in realtà non è”. A questo “romanticismo” possiamo ascrivere anche gli affreschi della cappella Ovetari con i suoi personaggi, ‘lapidari’ quanto l’arco antico di fronte al quale si svolge il ‘trionfo’ del martire cristiano.

È forse un’analogia, romantica, nostalgia – quella per un Rinascimento perduto – a motivare oggi la proposta di ricomposizione degli affreschi padovani con una tecnica innovativa, resa possibile a partire dalla campagna fotografica realizzata da Alinari e Anderson, che ha preservato l’aspetto dei dipinti mantegneschi prima che le bombe americane li riducessero in una miriade di frammenti. Ma si tratta anche, nelle parole

dei curatori della mostra, di un “risarcimento doveroso [...] dopo la barbarie della guerra”.

A causa dello stato di disgregazione degli affreschi e del fatto che parte dei frammenti furono trafugati e dispersi nei giorni immediatamente successivi la distruzione della chiesa, il restauro postbellico realizzato da Brandi con la nuova tecnica del ‘rigatino’ si era fermato infatti alla ricomposizione della scena del *Martirio di S. Giacomo*. La ricomposizione degli affreschi degli Eremitani continua oggi, di nuovo come banco di prova per inedite tecniche di restituzione: il resto del ‘puzzle’ viene ricomposto per “anastilosi informatica” sugli ingrandimenti fotografici, utilizzando un software che ritrova la giusta collocazione dei frammenti; le giunture vengono stuccate e integrate ancora a rigatino, in modo da rendere leggibili le zone restaurate rispetto a quelle dell’affresco originale.

Là dove la totale disintegrazione dei frammenti non permette nemmeno un’evocazione dell’originale, la restituzione avviene oggi mediante una proiezione video che riaccende a intermittenza, sull’intonaco neutro della chiesa dove un tempo si trovavano i dipinti, l’antico splendore dei colori: fantasmi della memoria che, quando scompaiono, lasciano spazio ad altri spettri, quelli dei vuoti lasciati nel nostro patrimonio artistico dalle distruzioni belliche. E ci deve bastare l’*hic et nunc* dei frammenti per alimentare la nostalgia dell’intero perduto – come per Mantegna ‘romantico’ di fronte agli *spolia* dell’antichità.

Mantegna a Verona: *presentia in absentia*

Recensione alla mostra: “Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500”, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006 / 14 gennaio 2007; catalogo a cura di Sergio Marinelli e Paola Marini, Marsilio, Venezia 2006

Claudia Daniotti

“The visit of Mantegna, in the flush of his early maturity, was a visit of conquest, and the altarpiece which he left behind at San Zeno remained, like a triumphal arch, a constant witness to his genius”. Bernard Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, London-New York 1907, p. 71

Niente più che un rapido soggiorno, pensato solo per mettere in opera, sul grande altare della rinnovata basilica di San Zeno, la Pala con Madonna in trono e Santi, realizzata a Padova e voluta dal nobile veneziano e abate commendatario, Gregorio Correr: questo è il tempo, questi i pochi mesi a cavallo tra 1459 e 1460, che Andrea Mantegna trascorre a Verona.

Tra i prolifici e tumultuosi anni della formazione e prima affermazione padovana, e l'approdo a Mantova in veste di contesissimo e ricercatissimo pittore di corte, si colloca quella 'battuta notturna' in terra veronese che Berenson suggestivamente definisce "visita di conquista"; dell'incursione al di fuori dell'accampamento, per far uso ancora una volta di una metafora militare, il soggiorno di Mantegna sulle rive dell'Adige presenta indubbiamente le caratteristiche della fulmineità e della sorpresa. Portatrice di un linguaggio tanto nuovo e diverso da sembrare immediatamente ai contemporanei opera venuta letteralmente da un altro mondo, la *Pala di San Zeno* costituisce – come per primo ha pienamente riconosciuto Giovanni Battista Cavalcaselle – il punto di snodo e il riferimento cardine dello sviluppo artistico a Verona nella seconda metà del Quattrocento.

Eppure una tale centralità – di linguaggio, di perizia tecnica, di consapevolezza individuale e professionale, di tensione morale, di rigore intellettuale – si consuma e quasi strida con la pressoché totale assenza, dalla città, dell'artista. Quarant'anni dopo la grande pala, nel 1497, Mantegna realizzerà per il ricchissimo convento olivetano di Santa Maria in Organo un'altra pala per l'altar maggiore, oggi al Castello Sforzesco di Milano: ma anche questa volta il rapporto con la città di Verona si gioca sulla distanza e, come aveva via via spedito a Verona da Padova le tavole che vanno a comporre, nel loro insieme, la grande 'macchina d'altare' per San Zeno, così ora Mantegna spedisce la *Pala Trivulzio* a Verona da Mantova.

È intorno a questi due capolavori del maestro, posti quasi ai limiti cronologici estremi entro i quali si articola la mostra ospitata nelle imponenti sale del Palazzo della Gran Guardia, che si dispiega quella che, delle tre tappe del viaggio celebrativo sulle tracce di Andrea Mantegna, è la sede indubbiamente più vasta e ricca: non solo perché di Mantegna raccoglie per intero il *corpus* grafico a lui oggi attribuito, ma anche perché il racconto della presenza *in absentia* di Mantegna in città diventa il pretesto per illustrare (e recuperare alla conoscenza critica, diffusa e specialistica) attraverso opere e personaggi esemplari la produzione artistica veronese nella seconda metà del Quattrocento. La varietà e la ricchezza dei pezzi

esposti risulta a prima vista sorprendente e, certamente, piacevolmente inattesa. Oltre 200 sono le opere raccolte, che spaziano dalle grandi pale d'altare ai cassoni nuziali, dalle miniature alle tarsie, dagli incunaboli alle medaglie, dai sarcofagi antichi alle sculture lignee.

Cuore e fulcro del percorso espositivo, nonostante le polemiche che hanno accompagnato la sua temporanea rimozione dall'abside per cui fu pensata e realizzata, è naturalmente la *Pala di San Zeno*, qui affiancata dallo scomparto centrale della predella con la *Crocifissione* (oggi al Louvre ed eccezionalmente prestata per l'occasione; ma una segnalazione merita anche la copia realizzata da Edgar Degas, presente in mostra), dalle riflettografie appositamente realizzate e da diversi disegni tra i quali alcuni studi preparatori. Non potrebbe risultare più evidente, anche da un punto di vista strettamente espositivo, che la pala sanzenate si impone, appena collocata, come l'orizzonte e la misura rispetto alla quale si decide, a Verona, il corso dell'età nuova, la nuova strada della modernità che, nelle mani di Mantegna, è tanto più moderna quanto più si fa (e si rifà, si inventa e si reinventa) antica. Ed è rispetto a questa misura che si presentano allora agli occhi del visitatore le opere di un gran numero di artisti, quasi esclusivamente veronesi e spesso poco o mal noti al grande pubblico – Francesco Benaglio, Domenico e Francesco Morone, Francesco Dai Libri,



Francesco Bonsignori, fino a Bartolomeo Montagna – che con Mantegna intessono un inevitabile dialogo, ora più lieve ora più stringente.

A seguito di una sezione che bene illustra forme e natura dell'arte veronese prima della lezione mantegnesca – arte che si esprime di preferenza e con grande sapienza tecnica e artigianale nella scultura lignea: si veda lo splendido gruppo a grandezza naturale di Giovanni Zebellana rappresentante il *Compianto intorno al corpo di Cristo deposto* – un'apposita sala è dedicata alla riscoperta dell'antichità classica che ha in Verona un centro di elaborazione e irradiazione tutt'altro che secondario.

Su tutti valga l'esempio di Giovanni Maria Falconetto: dopo il viaggio a Roma e prima dell'esperienza padovana, egli realizza in città alcuni progetti e disegni che bene esprimono l'estrema libertà, di sapore pisanelliano potremmo dire, che – ancora al di qua di qualunque irrigidita e 'filologica' replica – segna il rapporto con l'antico riscoperto. Sono qui presenti non solo schizzi, successivamente rielaborati, dalla Colonna Traiana e da altri monumenti romani, ma il progetto per un monumento funerario mai realizzato, che dispiega l'intero repertorio decorativo all'antica (festoni e *nikai* alate, aquile e grifoni, candelabre e trofei) e lo arricchisce con bassorilievi in finto bronzo copiati, e rilette, da sarcofagi romani.

Ben rappresentata, e significativamente, all'interno della mostra è poi l'attività – pittorica, decorativa e miniatoria – di Liberale Bonfanti da Verona: amante dei preziosismi cromatici, delle dorature fastose, del gusto narrativo fine a se stesso e capace di indugiare al di là di qualunque stringente necessità iconografica o compositiva, Liberale è il perfetto sigillo (meglio: uno dei perfetti sigilli, tra le diverse chiavi di lettura possibili) di un tessuto veronese custode di una tradizione necessariamente e autorevolmente altra rispetto alla nuova temperie annunciata da Mantegna: una tradizione che in modi diversi, non sempre lineari e univoci, cerca una relazione con ciò che, ai nostri occhi di oggi, appare il Rinascimento 'vincente'.

Quando Mantegna arriva in città, sulla strada che da Padova lo porterà alla corte dei Gonzaga, si è spento da pochi anni – forse in quella stessa Mantova che lo aspetta trepidante – Antonio Pisanello, che di Verona aveva fatto la capitale di ciò che oggi chiamiamo Gotico internazionale. La doppia anima di Pisanello – che è insieme eleganza decorativa e studio naturalistico, indugio nel dettaglio 'esornativo' e invenzione



della medaglia rinascimentale – si riflette sul lungo corso nelle opere di Liberale, che ancora nel 1485 – mentre a Firenze Sandro Botticelli ha già realizzato il ‘ciclo’ *Primavera, Venere e Pallade* – può ancora proporre un’Adorazione dei Magi che ai nostri occhi parla il linguaggio di Pisanello e, più ancora, di Gentile da Fabriano. Siamo agli antipodi, quindi, delle ricerche mantegnesche; ma siamo anche di fronte, più che a diverse ‘velocità storiche’, a diverse strade, conviventi più che concorrenti, per intendere e tentare il rinascimento – i rinascimenti – dell’antichità.

Mantegnesco *sparagmos*

Recensione alla mostra: “Andrea Mantegna a Mantova 1460-1560”, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006 / 14 gennaio 2007; catalogo a cura di Mauro Lucco, Skira, Milano 2006

Lorenzo Bonoldi

“Andrea Mantegna pittor mantoano”. Così, con un errore, Giorgio Vasari apre il capitolo delle sue Vite dedicato al Mantegna. Un errore frequen-

te, eloquente e significativo: anche per assonanza onomastica, Mantova rivendica a sé la cittadinanza del pittore che trascorse nella città dei Gonzaga più di metà della sua vita, dal 1460 al 1506. E lo fa soprattutto in occasione del quinto centenario dalla morte del pittore, con un fiorire di mostre, convegni e attività a carattere mantegnesco.

Fra queste è anche e soprattutto la grande esposizione allestita presso le Fruttiere di Palazzo Te: diciannove opere di mano del maestro radunate una di fianco all'altra. Certo: la mostra è altra cosa rispetto alla grandiosa e irripetibile esposizione mantovana del 1961, in occasione della quale i capolavori del maestro, oggi considerati inamovibili, lasciarono i musei che li custodivano allora come oggi, per giungere a Mantova, a riportare l'arte del Mantegna nelle mura della reggia gonzaghesca. All'epoca, le norme che regolano i prestiti museali e che vigilano sulla conservazione delle opere d'arte erano assai diverse da quelle ora in vigore: si pensi, ad esempio, alla *Morte della Vergine* del Prado (assente nella mostra attuale) che in quell'occasione arrivò a Mantova in treno. Oggi tali arditezze non sono nemmeno più immaginabili: le diciannove opere giunte a Palazzo Te rappresentano comunque un campione cospicuo della produzione mantegnesca, soprattutto se si considera che le opere che la critica attribuisce concordemente a Mantegna sono circa sessantacinque.

È quindi procedendo per frammenti che la mostra mantovana restituisce l'immagine di quella che fu la stagione mantovana della pittura del Mantegna. L'equilibrio di questa campionatura è però, purtroppo, poco rispondente alla effettiva portata dell'arte del Mantegna: tre ritratti evocano la sua funzione di ritrattista ufficiale della corte gonzaghesca, ben undici opere ci parlano invece di un Mantegna devozionale. Solo cinque opere, infine, restituiscono l'immagine di un protagonista di prim'ordine nel processo di rinascita dell'antico: quattro opere a monocromo dedicate a quattro illustri donne dell'antichità (su cui si veda il contributo pubblicato in questo numero di 'engramma') e la grande tela proveniente dal Louvre, un tempo nello studiolo di Isabella d'Este, con *Minerva che caccia i vizi dal giardino della Virtù*.

È soprattutto in queste opere che si avverte e si legge lo spirito di un Mantegna perfettamente inserito nella temperie culturale del tempo: un clima che prevede e permette la felice convivenza di figure del mito antico (Minerva, Diana, Dafne...) e dell'allegoria cristiana (Giustizia, Fortezza, Temperanza), fintanto all'elezione a exempla di figure bibliche (Giuditta), accanto a immagini della storia (Artemisia/Sofonisba) e del mito (Didone e Tuccia).

Accanto alle opere di mano del maestro, la mostra mantovana prevede anche la presenza di due sezioni dedicate ai rapporti fra i pittori mantovani e Mantegna e al cosiddetto interregno (il torno d'anni, tra 1506 e 1524, che va dalla morte dell'artista fino all'arrivo in città di Giulio Romano). Le due sezioni presentano interessanti spunti sui processi di tradizione/tradimento dei modelli mantegneschi e sulla loro mediazione dell'antico: le derivazioni dalla *Pala di San Zeno* (in mostra a Verona) nelle opere di Nicola Solimani, le citazioni del San Sebastiano del Louvre (non concesso dal museo) nelle opere di Bernardino da Parenzo, il riutilizzo da parte di Fermo Ghisoni di modelli calcografici mantegheschi (l'incisione con la Madonna della Tenerezza pure esposta a Verona), le dipendenze dalla *Madonna della Vittoria* (rimasta a Parigi) nell'opera di Francesco Verla.

All'esposizione allestita a Palazzo Te si affiancano altre mostre: a Palazzo San Sebastiano una serie di placchette e rilievi in bronzo legati ai temi sviluppati da Mantegna in dipinti e incisioni – e qui sì che si respira la rinascita del paganesimo antico – mentre, nel Castello di San Giorgio, attorno alla Camera Picta, sono raccolti codici miniati e sculture che risentono delle innovazioni – artistiche, tematiche, tecniche e concettuali – portate a Mantova da Andrea Mantegna. Si segnala, nella sezione della mostra dedicata ai codici miniati, la presenza dell'Iliade bilingue



appartenuta al cardinale Francesco Gonzaga, sulla quale si rimanda al contributo di Monica Centanni, *Tradurre l'oro*. La mostra *La scultura nell'età di Andrea Mantegna* propone infine un'interessante lettura del doppio binario su cui si muove il gusto del tempo: da un lato l'algida compostezza dei modelli classici, dall'altra, invece, l'irruenza delle *pathosformeln* del dolore. Fra serene madonne-matrone romane e concitate menadi sotto la Croce, la mostra ripercorre la produzione scultorea dell'Italia settentrionale dalla stagione padovana di Donatello fino agli anni immediatamente a ridosso del 1506, data della morte del Mantegna e della riscoperta, a Roma, del *Laocoonte*: un modello classico e patetico al contempo, finalmente in grado quindi di assumere il ruolo di *auctoritas* per entrambe le scuole di pensiero.



Dall'ira di Achille alla morte di Ettore: l'Iliade per figure

Recensione alla mostra: "Iliade", a cura di Angelo Bottini e Mario Torelli, Roma, Colosseo, 9 settembre 2006-18 febbraio 2007; catalogo a cura di Angelo Bottini e Mario Torelli, Mondadori Electa, Milano 2006

Margherita Guerrieri

"Abbi coraggio in cuore, Dardanide Priamo, non spaventarti!
Io non vengo davvero per annunciarti un dolore,
ma volendoti bene: ti son messaggera di Zeus,
che pur lontano, ha molta cura e compassione di te.
Comanda l'Olimpio che tu riscatti Ettore luminoso".
Omero, *Iliade* XXIV, vv. 171-175

Con questi versi inizia la mostra romana sull'*Iliade* omerica. Con un episodio centrale del poema, le cui parole furono incise sul muro di un edificio annesso alla dimora imperiale degli Horti Sallustiani, con tutta probabilità da un ragazzo che si esercitava nella scrittura agli inizi del III secolo d.C.

Il frammento di intonaco che reca questi versi è stato volutamente posto come incipit del percorso espositivo, a significare la fama imperitura e universale che da sempre circonda il più famoso poema dell'antichità, e il suo valore formativo, capace da solo di delineare un'identità culturale: il primo verso del poema "Cantami, o diva, del Pelide Achille l'ira funesta" nella versione montiana, è ancor oggi la formula, l'icona verbale dell'apprendimento del 'classico', che evoca, per automatismo mnemonico e per incantamento poetico, un mondo di dei, eroi e miti che costituiscono contemporaneamente il punto di inizio e il patrimonio di base della cultura occidentale.

La mostra del Colosseo ha come chiaro intento quello di tradurre in immagini i versi omerici, accompagnando il visitatore lungo un percorso prettamente iconografico, che si snoda sinuoso attraverso gli ambulacri, del monumento alla scoperta dei protagonisti del poema e dei più famosi episodi, libro dopo libro, in cui sono coinvolti.

Se la mostra ha scelto un taglio iconografico, che alludesse e fosse di stimolo alla conoscenza dei problemi storici e letterari che stanno dietro i versi del poema, il catalogo dell'esposizione cerca, con i suoi saggi redatti da storici, archeologi e filologi, di rispondere a quei problemi o, comunque, di porli in modo più esaustivo: la questione 'omerica' in tutti i suoi aspetti è infatti tanto vasta quanto la fama stessa dei suoi poemi.

Prima di tutto infatti, anche nel percorso espositivo a testimoniare la fama dell'*Iliade* è proprio il suo creatore, Omero, raffigurato in opere molto diverse tra loro ma nelle quali emergono tutti i tratti tramandatici dalla tradizione sul primo poeta della civiltà occidentale: innanzitutto la cecità e l'anzianità, simboli entrambi di sapienza e ispirazione divina. Del "cieco di Chio" in realtà non sappiamo niente di storicamente provato, nemmeno se la sua esistenza fu reale o leggendaria, e dunque il suo è un ritratto tutto 'letterario', quanto le sue stesse creature poetiche. Ma quel che importa qui è il suo ruolo di iniziatore e di riferimento costante: con i suoi versi Omero ha infatti dato voce a un mondo di valori eroici e religiosi in cui i Greci – e i Romani, seppur in modo diverso – si riconobbero per secoli, e che anche per noi, oggi, rappresentano la più 'nobile' grecità.

Il *kleos*, la gloria postuma – l'unica cosa che resta dei mortali, una volta divenuti inconsistenti spettri, eidola nell'Ade – è ciò che auspica Achille: e sono esattamente ta *klea andron*, le gesta degli eroi, che Omero ci consegna nei suoi versi. I protagonisti del poema sono infatti gli eroi greci e troiani con le loro virtù e i loro difetti, accanto ai quali combattono, litigano, amano gli dèi, anch'essi in forma pienamente antropomorfa: gli uni e gli altri hanno ricevuto la loro prima e più duratura fisionomia proprio dai versi di Omero.

Più di tutti proprio Achille, il più perfetto tra gli eroi, è presente in mostra in una delle opere più famose che lo ritrae, l'anfora del Pittore di Achille dei Musei Vaticani, e anche, stando alle ipotesi critiche più recenti, nel *Doriforo* di Policlete, rappresentato dalla testa del Museo Barracco. Come si sa, la sua figura è il cardine attorno a cui ruotano tutte le storie del poema, e la mostra rende conto di questa centralità presentando, tra le altre, l'immagine della madre Teti nella statua della Stazione Termini, simbolo dell'amore materno ma anche allusione alla tragica e ineluttabile fine del figlio, l'addio alla schiava Briseide e l'inizio della *menis* "che infiniti addusse lutti agli Achei", la morte del prediletto Patroclo e lo scatenarsi della vendetta contro Ettore, fino alla sua brutale uccisione che conduce, con i riti funebri per l'eroe, alla chiusa del poema.

Nonostante la sua fama, stranamente, l'*Iliade* non ha però prodotto la quantità di immagini che ci saremmo aspettati, e dunque non facile è stato il reperimento – nella prospettiva dell'oraziano *ut pictura poesis* che informa la mostra – delle raffigurazioni di tutti gli episodi ritenuti poeticamente più importanti. In età antica infatti gli episodi che ricorrono nelle figurazioni vascolari e di altro genere sono quasi sempre gli stessi, *topoi* iconografici caricati poi di diversi valori e interpretazioni, a seconda dell'epoca cui queste si riferiscono.

La forza evocativa e fantastica dell'*Iliade*, comunque, non ha mai cessato di influenzare la cultura occidentale, forse proprio perché nel poema di Omero, a ben vedere, si possono trovare le più vive rappresentazioni di quei valori che continuano a parlare anche al cuore dell'uomo moderno: non solo l'esaltazione della virtù eroica, la vicinanza di mondo umano e mondo divino, l'ineluttabilità del fato e della morte, ma anche tutta la potenza delle passioni umane, dall'ira, all'amicizia, alla pietà.



Il dramma di diventare adulti: il grido della poesia antica e l'afasia dei moderni

Recensione a: *Swallow Song*, Oxford, Playhouse 17-18 novembre 2006;
London, Cochrane Theatre 21-22 novembre 2006

Anna Banfi

“Every family sends out
its living men to war:
every family gets back
their ashes in a jar.

War is a changer of pure gold
reducing living men
into dry lamented dust
sent back from Troy again”

(Da *Swallow Song*: Eschilo, *Agamennone*, vv. 433-444
versi adattati da Oliver Taplin)

Questi versi non potrebbero suonare più attuali. In questo periodo storico caratterizzato da guerre, follia e presunzione di “esportare la democrazia” in sistemi politici considerati una minaccia alla sicurezza internazionale, le parole di Eschilo suonano come un monito rivolto a ogni cittadino che, oggi come ieri, non può tirarsi fuori dal gioco politico. Eschilo sottolinea la violenza della guerra – di ogni guerra – che trascina gli uomini fuori dalle loro case e li obbliga a lasciare mogli e figli. Donne e bambini osservano i propri cari allontanarsi e a far loro compagnia rimane solo il terrore, che è quasi certezza, di non vederli più tornare.

Il teatro greco non risolve, ma contiene e rappresenta i conflitti e le contraddizioni della *polis*: poeta e pubblico si ritrovano a teatro a discutere del presente, rivestendolo di storie mitiche.

Swallow Song viene per la prima volta rappresentato al J. Paul Getty Centre di Los Angeles nell'ottobre 2004. L'Onassis Programme for the Performance of Greek Drama dell'Università di Oxford, inaugurato nella primavera del 2006 con lo spettacolo *The Seven Pomegranate Seeds*, mette in

scena *Swallow Song* a Oxford, presso la Oxford Playhouse (17-18 novembre 2006) e a Londra, presso il Cochrane Theatre (21-22 novembre 2006). Insieme, sullo stesso palco, alcuni tra i più grandi attori greci e un coro di otto giovani attori inglesi.

La rappresentazione include versi tradotti dallo *Ione*, dalle *Troiane*, dall'*Ifigenia in Tauride* e dall'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, dall'*Agamennone* e dalle *Coefore* di Eschilo, dall'*Edipo Re* di Sofocle, dalla poesia di Saffo, Simonide, Pindaro e Teognide, e frammenti dall'*Iliade* di Omero. Questi versi sono stati tradotti da Oliver Taplin, Professore di lingua e letteratura greca presso l'Università di Oxford: la sua traduzione è precisa, chiara e, come ha dichiarato la stessa Lydia Koniordou nel dibattito che è seguito alla rappresentazione del 17 novembre a Oxford, è scorrevole e adatta alla recitazione in teatro.

Attraverso la rilettura dei frammenti della tragedia, dell'epica e della lirica greca, Lydia Koniordou, considerata la più grande attrice greca della sua generazione, ripercorre insieme al pubblico il difficile cammino che porta il bambino dall'infanzia all'età adulta. I bambini sono spesso coinvolti in giochi tragici più grandi di loro. Senza comprendere cosa sta loro accadendo, vengono travolti dagli eventi, di cui diventano vittime inconsapevoli.

Questa è la storia di Astianatte, raccontata da Euripide nelle *Troiane* e rappresentata in *Swallow Song*. Il figlio di Ettore e Andromaca è una vittima della guerra: è troppo piccolo per aver commesso errori, ma sfortunatamente è l'ultimo simbolo di una casa reale che i Greci vogliono sterminare. L'assurdità della morte di Astianatte è senza dubbio l'icona dell'inutilità della guerra. I conflitti capovolgono l'ordine che la natura ha disegnato per l'uomo: i più anziani – genitori, nonni – si ritrovano a dare sepoltura ai giovani – figli, nipoti – a cui la violenza della guerra ha strappato futuro e speranza. Ecuba, prostrata dal dolore di una madre che ha visto uccidere quasi tutti i suoi figli e che presagisce il proprio destino di deportata in terra straniera, grida di fronte alla realtà orrenda che la vede costretta a seppellire anche suo nipote: "Sweet mouth, your claims all silenced, / unfulfilled. Snuggling in my bed / you'd say, 'old granny, one fine day / when you have died, I'll cut a big / lock from my hair to lay upon / your grave, and cry farewell to you'. / Instead, the old bury the young – / I bury you. / No home, no children / left me, I tend your broken corpse". (*Trojan Women*, vv. 1180-88, versi adattati da Oliver Taplin).

Raccontando questo episodio, Euripide sembra voler affermare che gli uomini, accecati dalla sete di potere, perdono la capacità di rispettare i limiti



loro imposti dal vivere civile. Quando infrangono queste regole, ritornano allo stato ferino.

All'inizio e alla fine della rappresentazione, il Coro intona "Swallow Song", un canto che, dall'antichità fino ai giorni nostri, giovani di Rodi, Egina e Corfù intonano in primavera quando si recano casa per casa chiedendo doni per l'arrivo delle rondini.

"Swallow Song", per Lydia Koniordou e i suoi collaboratori, rappresenta anche la saggezza interiore e l'armonia proprie dei bambini, caratteristiche che un individuo, crescendo, è destinato a perdere, strappato con violenza al gioco e travolto da una realtà che richiede coraggio per essere affrontata.

La scelta del colore bianco per tutti gli elementi sul palcoscenico, inclusi i costumi, è perfetta. Il bianco è il colore dell'infanzia, dell'innocenza e della leggerezza. La coscienza di un bambino è bianca, ma gli eventi la possono macchiare. Le mani imbrattate di sangue sul lenzuolo bianco, esposto sul palcoscenico, sono metafora del bambino che è costretto a diventare adulto.

La musica, elemento portante della rappresentazione, è suonata dal vivo da tre musicisti. Essi seguono con precisione il ritmo degli eventi rappresentati sulla scena e cercano di creare una assoluta armonia tra i suoni e le storie narrate dagli attori, che recitano splendidamente con il corpo e la parola. Il risultato è una perfetta sinfonia tra poesia, canti, musica e danza. La scelta del greco come lingua per alcuni canti è ideale e si rivela adatta a coinvolgere il pubblico, che spesso appare stregato da quelle note antiche. I suoni sono a volte delicati, gentili, come un pennello che vuole soltanto delineare i contorni di un paesaggio e lasciare all'immaginazione dello spettatore la libertà di visualizzare forme e colori; a volte, invece, diventano d'improvviso forti, pressanti, per sottolineare la disperazione che portano con sé guerra e morte.

Affascinante l'idea di far costruire agli attori, all'inizio della rappresentazione, delle barchette di carta utilizzate nel corso dello spettacolo. Le navi sono il simbolo dei Greci che, dopo aver sacrificato Ifigenia, possono salpare per Troia. Ifigenia, vittima e giovane moglie di Ade, si avvia, lentamente, verso l'uscita del palcoscenico: un velo bianco le copre il capo e cade fino a terra. Alcuni coreuti tengono un'estremità del velo, agitandolo e creando così l'immagine delle onde del mare; altri coreuti vi appoggiano delicatamente le barchette di carta e le conducono nella direzione opposta ai passi della giovane fanciulla sacrificata. Ifigenia si avvia verso il Regno dei morti, i Greci verso Troia.

La navigazione è anche metafora dell'esistenza: un bambino viene alla luce e comincia il suo percorso di vita, proprio come un marinaio che salpa con la sua nave. Entrambi non conoscono la destinazione del loro viaggio, né come sarà la traversata, ma sanno che il viaggio sarà lungo e che ci saranno sicuramente tempeste. Intelligenza e capacità verranno misurate nelle situazioni critiche: un uomo, di fronte ai pericoli e alle difficoltà, impara a conoscere se stesso e i propri limiti e si riscopre più forte.

Durante la rappresentazione vengono proiettate alcune fotografie su un lenzuolo bianco: esse documentano le tragedie in cui sono trascinati donne e bambini della Grecia moderna. Guardando queste immagini, gli spettatori rivedono inevitabilmente le sequenze che ogni giorno trasmette la televisione. Gli occhi tristi e lucidi di un bambino greco ricordano lo sguardo disperato di un bambino arabo o africano, o di qualunque altro bambino che vive in un paese in guerra. Il pianto e il lamento di una madre e di una moglie greca suscitano la stessa rabbia che si prova di fronte all'angoscia letta negli occhi di una donna afghana o irachena.

La crudeltà della guerra è sottolineata anche dall'esposizione di fotografie di uomini, donne e bambini scomparsi durante la guerra – ogni guerra. Il Coro appende le foto dei congiunti scomparsi su pannelli bianchi e trasforma il proprio grido disperato in nere parole scritte sul muro. Sono frasi che vogliono essere un appello, un ultimo disperato grido di chi cerca ancora un lampo di luce nell'oscurità che porta con sé la scomparsa di una persona cara. Le parole e i lamenti dei parenti rimangono così l'unico modo per denunciare la violenza e la distruzione che producono la guerra.

Per concludere, la poesia greca – e in particolare la tragedia – offre la possibilità di riflettere sulla situazione politica contemporanea, sulla guerra e sulla sofferenza che essa comporta. La letteratura greca ha un potere im-

mortale, come immortale è la tendenza dell'uomo a interrogare se stesso. Le risposte alle grandi domande possono essere differenti, in base all'epoca in cui vengono formulate e alle condizioni politiche e sociali in cui vivono coloro che cercano risposte. Ad ogni modo, interrogarsi, dibattere sono segnali che il mondo non è ancora del tutto impazzito.

Nel teatro greco si possono trovare parole adatte a esprimere il proprio dissenso e il proprio profondo malessere di fronte a una realtà che sembra rimasta orfana di una vera dimensione politica e priva quindi di uno spazio adeguato all'azione.

Eschilo, Sofocle ed Euripide erano cittadini ateniesi e, come tali, discutevano di fronte alla polis della situazione politica contemporanea greca. Essi avevano proprie opinioni e le esponevano al pubblico attraverso il racconto di storie mitiche, patrimonio comune dei Greci, ma la vera forza del loro teatro era la capacità di spingere gli spettatori a meditare sulla situazione contemporanea, qualunque opinione personale essi avessero.

Swallow Song è un esempio eccezionale di un teatro che spinge a riflettere sulle tragedie quotidiane che da sempre distruggono la vita di popoli e paesi. A causa delle azioni scellerate degli adulti, i bambini sono spesso vittime innocenti e senza voce. Sul palcoscenico, come nella vita reale, il silenzio carico di interrogativi di un bambino o di un intero popolo travolto dalla devastazione della guerra ha il disperato bisogno di trovare un pubblico attento e impegnato che sappia dargli voce. Gli occhi di un bambino, pieni di lacrime e di smarrimento, fissano intensamente gli occhi di un adulto che, se non agisce e abbassa lo sguardo, diventa colpevole.

La storia dell'arte libera la testa?

Recensione a: Giovanni Agosti, *Su Mantegna I*, Feltrinelli, Milano 2006

Daniele Pisani

La temperie di *Su Mantegna I* è una palpabile insofferenza nei confronti dell'attuale stato della storia dell'arte, e in particolare dell'abdicare della disciplina al ruolo nodale che aveva avuto nella cultura italiana per ridursi a uno specialismo tra i tanti, a un andito angusto, ammuffito e claustrofobico. Convinzione di Giovanni Agosti, come dichiarano la quarta di copertina e il sottotitolo, è invece che "la storia dell'arte libera la testa".

Affrontando un tema come l'opera di Mantegna, lo storico dell'arte avvertito non può permettersi di volgere sull'oggetto indagato uno sguardo libero e 'innocente': "purtroppo – afferma Agosti – lo sguardo vergine su Mantegna non è più possibile: è lui stesso a richiedere un metodo di studio, fatto di strati e di svincoli, di su e giù tra le scale mobili del gusto e dei tempi, di cronologie parallele, di incontri a non finire con gli scrittori di ogni epoca, al crocevia delle arti... Ogni reazione innocente, allora, non può che essere volontaria, un accecamento da adulti"; ogni attuale analisi su Mantegna non può pertanto trattenersi dal fare "adeguatamente i conti con la sua secolare fortuna storica". Un libro su Mantegna si trasforma così in un libro sulla fortuna storiografica dell'artista, in cui le considerazioni sull'opera pittorica sono sommerse sotto a montagne di erudizione; del resto, come osserva l'autore, "dell'erudizione non si può fare a meno, oggi più che mai, perché 'fuori del limbo non c'è eliso'".

Su Mantegna – prima delle due parti previste di un'opera che raccoglie una serie di articoli già apparsi su "Prospettiva" – assume così quasi la forma di una continua digressione. Dopo una breve "Storia di Mantegna", in cui viene ripercorsa la carriera del pittore, i sette capitoli che compongono il libro ne affrontano la fortuna critica (per arrestarsi, al momento, a metà Seicento) con il supporto di un'enorme massa di note ("cascate erudite") traboccanti di indicazioni bibliografiche: "i testi – osserva Agosti – sono bardati da un corredo esorbitante di note: a tratti possono sembrare quasi dei cassetti rovesciati, con un po' di violenza, come da chi ha fretta di traslocare e non vuole perdere tempo; in altri momenti invece ci si sofferma anche sulle vecchie cartoline, cercando di identificarne i



mittenti e le date dei bolli. Da qui emergono indicazioni di provenienze, rettifiche iconografiche, attribuzioni, spogli di repertori e di inventari e di carteggi...: qualche volta le cose più importanti stanno lì giù, rischiando di generare sconcerto nel lettore accademico. Le note sono in ogni modo la sala macchine che fa funzionare il lavoro; se non ci si vuole sporcare, si può rimanere sul ponte a passeggiare o fare un giro al bar”.

Quel che più caratterizza *Su Mantegna* è però il tono di Agosti, in cui sono mescolati e si susseguono a breve distanza erudizione e ricordi personali, acribia e mere predilezioni individuali – talvolta al limite del solipsismo –, il ricorso alla terminologia tecnica e un’accentuata propensione per il linguaggio ‘basso’. “Accanto alle linee di fuga, che diventano i motivi conduttori intrecciati, c’è spazio – come in aree di servizio – per cortometraggi, bordate polemiche e qualche ricordo personale”.

Nel suo complesso, pertanto, *Su Mantegna* tende a presentarsi come un monstrum, una costruzione bislacca nonostante l’innegabile rigore dei singoli passaggi. Non si tratta, sia ben chiaro, di un esito indesiderato, tanto è vero che è Agosti stesso a parlare del “carattere episodico e fluviale della forma immaginata”. Rigore e infrazione costituiscono anzi i poli entro cui oscilla l’intero lavoro. L’infrazione è portata a un genere letterario, il saggio di storia dell’arte, nei cui confronti Agosti manifesta una palese insofferenza, pari a quella mostrata nei confronti della disciplina tutta; il

rigore è quello di uno storico dell'arte che, nonostante tutto, si sente di derogare alle convenzioni disciplinari per principio, forse nella forma, ma non certo nella sostanza. Da un lato, così, la storia dell'arte sta stretta ad Agosti, terribilmente stretta anzi, ed egli cede volentieri alla tentazione di irridarla e di corroderne l'ingessata seriosità; dall'altro, forte dell'assunto che la storia dell'arte libera la testa, egli si limita a compiere infrazioni tali da non mettere sino in fondo in discussione l'oggetto criticato. Per rinnovare quel decrepito dinosauro che è, a suo giudizio, la storia dell'arte, Agosti lo irroro di ironia come di più o meno criptici riferimenti letterari; ma tale rinnovamento rimane di superficie, quasi si trattasse di ostentare le puntuali scalfitture inferte a una costruzione che resta, ancora, tutta accademica e anzi, visto l'esuberante apparato di note, addirittura iper-academica. L'infrazione, come spesso accade, sembra rivelare soprattutto la preoccupazione di mettere alla prova, ma alla fine pure di mantenere in vita, l'oggetto che prende di mira.

Del resto, se la storia dell'arte è oggi marginale, lo è per ragioni profonde; l'insofferenza dello specialista, da sola, non basta certo a mutare le cose. Tanto meno se essa produce monstra indigesti – intenzionalmente indigesti, beninteso – come *Su Mantegna*. Al fatto che il mondo della storia dell'arte sia “troppo piccolo” l'ultima fatica di Agosti si ribella, incapace però di rifondare la grandezza della disciplina di riferimento. In questa tensione consistono i meriti e, al contempo, i limiti di *Su Mantegna*.

La veglia della ragione genera mostri

Recensione a: Jurgis Baltrušaitis, *Arte sumera, arte romanica*, Adelphi, Milano 2006

Daniele Pisani

Nel contesto della pubblicazione dell'opera di Jurgis Baltrušaitis, intrapresa da oltre un trentennio, Adelphi pubblica ora *Arte sumera, arte romanica*; come già nella ristampa francese, edita da Flammarion, il libro è seguito dal notevole Ritratto di Jurgis Baltrušaitis di Jean-François Chevrier che, sull'opera dello studioso lituano, costituisce a tutt'oggi la fonte critica principale.

Arte sumera, arte romanica è opera giovanile di Baltrušaitis. Pubblicato per la prima volta in francese nel 1934, appartiene alla fase di studi sull'arte medievale e in particolare romanica che Baltrušaitis era intento a compiere sulla scia e nel quadro delle ricerche compiute dal maestro Henry Focillon.

Figlio di un importante poeta, sin dalla giovane età Jurgis cresce a contatto con intellettuali come Gordon Craig, Boris Pasternak, Aleksandr Scriabin. L'incontro con Focillon, destinato a segnare l'intera vita intellettuale del giovane studioso, avviene nel 1924 a Parigi, dove Baltrušaitis si è recato – secondo le sue stesse parole – “per studiare la storia del teatro”, ma già impregnato degli studi di storia dell'arte di lingua tedesca (Fiedler, Hildebrandt, Riegl, Wölfflin). “Focillon – dirà più tardi Baltrušaitis – mi ha preso per mano e mi ha detto: ‘Lei farà questo e quest'altro’”.

Il 1934, anno di pubblicazione di *Arte sumera, arte romanica*, vede anche la prima edizione di *Vita delle forme*. In un quadro metodologico e tematico che è quello definito da Focillon, Baltrušaitis svolge però una ricerca imperniata intorno a nodi, o meglio sviluppata secondo fili, già tutti suoi. *Arte sumera, arte romanica* nasce dalla constatazione, puntuale e quasi ossessiva, delle forti analogie sussistenti tra due universi formali distanti nello spazio e nel tempo, quello sumero – appunto – e quello romanico. Che non possa trattarsi di affinità superficiali risulta evidente, agli occhi di Baltrušaitis, dalla ricorrenza e dalla puntualità delle affinità: dal riproporsi in contesti diversi non solo dei medesimi motivi, identici sin nel dettaglio, ma dei medesimi motivi coniugati secondo i medesimi principi.

Secondo Baltrušaitis, quello romanico “è un tutto, e forse un sistema”, e in quanto tale “obbedisce a una propria legge”. Per il giovane studioso si tratta, in primo luogo, di definire la legge di quel tutto che è la scultura romanica. Per Baltrušaitis, essa consiste in una “dialettica ornamentale” che procede attraverso la combinazione, sempre più complessa, di pochi, semplici motivi tramite poche, semplici operazioni. La complessità e l’apparente arbitrarietà dell’arte romanica sono, in altri termini, riconducibili alla rigorosa combinazione di alcuni motivi che informano non soltanto i partiti decorativi ma anche le figure della scultura romanica. “Nati dai labirinti dell’ornamentazione, la fauna e l’umanità fantastiche continuano a moltiplicarsi liberamente. I sistemi si riproducono e si ripetono quasi automaticamente, come in virtù della velocità acquisita su un terreno sempre propizio”. Quel che ne emerge “è un autentico universo per metà reale e per metà immaginario”, un universo in cui il rispetto di pochi principi ordinatori costituisce l’apparentemente paradossale premessa per il dispiegarsi del fantastico: “Palmette, viticci, volute, meandri divengono esseri per metà immaginari e per metà reali, appartenenti a un mondo doppio ed espressione di un concetto e di una visione della vita. Coniugando il rigore al capriccio nasce e si diffonde un universo fantastico”.

Una volta appurato che l’arte romanica è un sistema – e, all’epoca in cui scrive Baltrušaitis, la cosa è tutt’altro che scontata – diventa lecito confrontare il ‘sistema romanico’ con un altro sistema, quello dell’arte sumera. Tra di essi – tale la constatazione a partire da cui si muove la ricerca condotta da Baltrušaitis – occorre individuare le analogie, puntuali quanto strutturali; si tratta però ancor più di sviscerare la natura di queste stesse analogie. Esiste, tra l’arte sumera e quella romanica, una semplice affinità, oppure una filiazione diretta? O, ancora, nell’arte sumera si possono “riconoscere gli inizi di una stilistica che, resuscitata varie volte in epoche e ambienti diversi, fiorisce infine nella scultura romanica”? L’ipotesi per cui propende Baltrušaitis è, come noto, quest’ultima. “Gli elementi di un’arte non si trasmettono in modo meccanico da un gruppo di monumenti all’altro, bensì mediante scelta, interpretazione, adattamento. Introdotti in un altro mondo, i motivi non rimangono immutati: si arricchiscono, spesso si trasformano, si aggregano a un altro ciclo. I contatti esterni fra due universi sono preceduti da legami più stretti, più segreti e profondi, che preparano e condizionano la penetrazione delle forme. Non basta quindi constatare la semplice trasmissione di immagini isolate [...] ma anche l’analogia e la filiazione dei procedimenti che le hanno generate”.



Nel caso specifico, i motivi orientali, “frammenti di un mondo lontano”, giungono fino al Medioevo romanico per ondate successive. L’“esperienza preliminare” dell’arte romanica è, secondo Baltrušaitis, quella costituita dall’arte transcaucasica, la cui principale testa di ponte per l’Occidente è Bisanzio. Se l’arte ‘incubata’ in Armenia e in Georgia può esercitare un così capillare influsso su quella europea è, però, perché il “terreno” era già stato reso fertile da precedenti contatti, da quelli, antichi, ad opera degli Etruschi agli innesti, assai più recenti, dell’arte araba e copta, ai “trapiant” consentiti dai viaggi di Europei in Oriente o dal commercio di oggetti di provenienza orientale (“stoffe, vasi e gioielli barbarici e sassanidi e avori musulmani”) o, infine, alle periodiche “rinascite” dei motivi dell’arte orientale nelle cosiddette “arti intermediarie” (e soprattutto nella miniatura dell’Alto Medioevo). Per dirla con Baltrušaitis, “a partire dall’epoca protostorica, se non prima, si forma in Europa un intero repertorio di immagini e di motivi provenienti dall’antico Oriente, che si rinnova e si arricchisce progressivamente [...]. L’arte romanica, elaborata su un terreno in cui i costanti apporti orientali hanno depositato strati già sedimentati, e a contatto con arti in cui lo stile asiatico rinasce in tutto il suo fulgore, dispone quindi di una vasta materia dove rivivono con maggiore o minore intensità gli elementi delle secolari arti d’Oriente”, a cui poi l’arte romanica si ispira, senza copiarla, attraverso un processo di “scelta, adattamento, interpretazione”.

Tra l’arte sumera e l’arte romanica esistono, pertanto, numerose “vie di trasmissione”; queste, come però osserva Baltrušaitis, “non spiegano ancora completamente tutti gli aspetti del problema”. Alcuni dei motivi che ricompaiono nell’arte romanica, ad esempio, erano scomparsi nei passaggi intermedi. La loro riemersione non può, pertanto, essere ricondotta ad alcuna diretta filiazione o trasmissione. Il fatto è che quello che dell’antico Oriente rinasce nel romanico non è soltanto una sommatoria di frammen-

ti isolati, ma “un insieme organico”; in altri termini, l’artista romanico è stato in grado, a partire dai frammenti noti, di reinventare un intero sistema: “Ha compreso il meccanismo delle loro metamorfosi figurate e lo ha applicato al proprio mondo formale”, in cui esso assume “un nuovo significato e un nuovo accento”.

Questo punto merita di essere approfondito. In primo luogo, come si è visto, Baltrušaitis segnala le convergenze tra due diversi universi formali; quindi stabilisce tra di essi una serie di possibili contatti; infine si premura di sottolineare come l’individuazione di tali contatti risulti di aiuto soltanto sino a un certo punto per comprendere a fondo le modalità dell’avvenuto trapianto di un universo formale in un altro; e, questo, non tanto perché una serie di contatti sporadici e fortuiti non consenta di spiegare il trapianto di un sistema coerente, quanto perché l’analogia tra i due sistemi è, si potrebbe dire, ‘strutturale’ – ossia a tal punto profonda da consentire all’arte romanica, così prossima a quella sumera, di svilupparsi in tutta autonomia riproducendo però del ‘sistema’ antico stili e motivi.

Lo spunto a partire da cui tutta l’opera di Baltrušaitis procede proviene da Focillon; della vita delle forme, tuttavia, l’intellettuale lituano offre una versione personale. Nel 1935, in un saggio intitolato *Gilgamesh (Notes sur l’histoire d’une forme)* che riprende – ampliandoli – alcuni motivi già sviluppati l’anno precedente in *Arte sumera, arte romanica*, Baltrušaitis sottopone ad analisi la migrazione di un singolo motivo iconografico, quello dell’eroe tra due leoni. Ciò che si diffonde lungo un arco temporale vastissimo e in un ambito geografico altrettanto vasto è una forma: uno schema formale ossessivamente ripreso in svariati contesti, e spesso anche assai minuziosamente, per raffigurare però personaggi che con Gilgamesh nulla hanno a che fare. Quello che qui a Baltrušaitis interessa osservare è la migrazione di uno schema formale disponibile a venire risignificato a seconda del contesto: a venire, cioè, prima recepito e, quindi, fatto proprio da una determinata cultura, in cui viene reimpiegato per la veicolazione di un nuovo significato. Lo schema formale, chiaramente riconoscibile addirittura in alcuni dettagli che di volta in volta ritornano, viene al tempo stesso modificato per entrare in un altro universo. Esso è, così, disponibile ad assumere svariati significati; della leggenda di Gilgamesh, per dirla con le parole di Chevrier, lo schema “conserva lo spirito (la carica emotiva) ma non la lettera”.

Già in *Arte sumera, arte romanica*, d’altro canto, a interessare Baltrušaitis è la vita – il permanere, il migrare, il rinascere: “permanenze” e “risvegli”

– dello schema formale, il quale deve, a suo giudizio, la propria efficacia alla capacità di veicolare significati diversi, orbitanti però intorno a una medesima “carica emotiva”. Se non si tratta di vere e proprie Pathos-Formeln, certo è lecito stabilire con il concetto warburghiano un confronto tutt’altro che superficiale; infatti anche Baltrušaitis, a modo suo, si confronta con la “vitalità delle antiche forze”. Sarà anche di questi temi, probabilmente, che nel corso degli anni quaranta lo studioso lituano avrà discusso, il mercoledì sera nella propria abitazione, nelle riunioni a cui di volta in volta partecipavano Krautheimer, Saxl o Wind. Per Baltrušaitis la “vitalità delle antiche forze” si annida tutta nelle forme, o ancor meglio in alcuni motivi formali o in alcune strutture: seguire la vita, lo sviluppo di una logica capace di condurre alle più aberranti e apparentemente arbitrarie soluzioni è il sentiero di una ricerca (il percorso di una ossessione) da cui Baltrušaitis – si pensi a *Risvegli e prodigi*, *Aberrazioni*, *Anamorfosi*, *Specchio*, *La ricerca di Iside* – non devierà mai.



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

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2006**
numeri **50-53**

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.