## la rivista di **engramma 2008**

61-64

### La Rivista di Engramma **61-64**

## La Rivista di Engramma Raccolta

## numeri 61-64 anno 2008

direttore monica centanni

#### La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal www.engramma.it

Raccolta numeri **61-64** anno **2008 61 gennaio 2008 62 febbraio 2008 63 marzo/aprile 2008 64 maggio 2008** finito di stampare dicembre 2019

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

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

©2019 edizioni**engramma** 

ISBN carta 978-88-98260-83-6 ISBN digitale 978-88-98260-88-1

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 | 61 gennaio 2008
- 110 | *62 febbraio 2008*
- 172 | *63 marzo/aprile 2008*
- 192 | 64 maggio 2008

# gennaio **2008**

La Rivista di Engramma n. 61

#### ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901 X • ISBN 978-88-98260-06-5

DIRETTORE monica centanni

#### REDAZIONE

sara agnoletto, anna banfi, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, giacomo dalla pietà, claudia daniotti, simona dolari, nadia mazzon, katia mazzucco, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, federica pellati, daniele pisani, valentina rachiele, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin, elisabeth thomson, laura zanchetta

#### COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

#### ENGRAMMA 61 • GENNAIO 2008

La Rivista di Engramma • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-06-5

#### HOSTIUM RABIES DIRUIT

DISTRUZIONI DI MONUMENTI ARTISTICI IN ITALIA 1942-1945 E POETICHE DEL RESTAURO POSTBELLICO

#### **S**OMMARIO

- 6 Presentazione del progetto di ricerca 'Hostium Rabies Diruit' a cura di Giulia Bordignon, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandra Pedersoli
- 7 ALESSANDRA PEDERSOLI
  La serie dei francobolli 'Hostium Rabies Diruit' (tavola iconografica)
- 9 ANNA BANFI, GIULIA BORDIGNON, MONICA CENTANNI The Age of Mars. Presentazione di Works of Art in Italy. Losses and Survival in the War, London 1945
- 12 LUCA CIANCABILLA
  La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati
  dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia
- 26 MARCO PARONUZZI

La guerra aerea in Italia: la distruzione rimossa

Recensione a: Marco Gioannini, Giulio Massobrio, Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945, Rizzoli, Milano 2007, con un regesto on line delle città italiane bombardate

28 GIULIA CERIANI SEBREGONDI
La ricostruzione del Tempio. Il restauro post-bellico del Tempio Malatestiano di Rimini

#### MONUMENTA. Il Tempio Malatestiano di Rimini

- 47 Presentazione delle ricerche in corso sul Tempio Malatestiano a cura di Giulia Bordignon, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandra Pedersoli
- 48 GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
  Il Tempio Malatestiano di Rimini come 'invenzione' dell'antico nella medaglia di Matteo de' Pasti
- Un Tempio Malatestiano 'romano' e 'bizantino' in un disegno rinascimentale della Soane Collection
- 59 FABRIZIO LOLLINI Su Giovanni da Fano e l'Hesperis di Basinio
- 65 CLAUDIA DANIOTTI
  Eroi e santi come custodi esemplari: il tema iconografico dei portali delle celle del Tempio
  Malatestiano
- 75 | MONICA CENTANNI Hercules gradivus nel Tempio Malatestiano
- 83 DANIELE PISANI "Un mondo nuovo a partire dal mondo com'è". Leon Battista Alberti attraverso Giorgio Grassi Recensione a: Giorgio Grassi, Leon Battista Alberti e l'architettura romana, Franco Angeli Editori, Milano 2007

#### Tavole iconografiche sul Tempio Malatestiano

- 86 LORENZO BONOLDI, GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
  Monete imperiali romane come modelli della moneta di Matteo de' Pasti (tavola iconografica)
- 88 ALBERTO ANSELMI
  I modelli archeologici del Tempio Malatestiano (tavola iconografica)
- 90 DANIELE PISANI, VITTORIO PIZZIGONI L'arco di trionfo nel Quattrocento (tavola iconografica)
- 92 GIUSEPPE CENGIAROTTI
  Devant le temps. Etica della responsabilità e scrittura della storia
  RECENSIONE A: GEORGES DIDI-HUBERMAN, STORIA DELL'ARTE E ANACRONISMO DELLE IMMAGINI,
  TR. IT., BOLLATI BORINGHIERI, TORINO 2007

#### GIULIA BORDIGNON, GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO, ALESSANDRA PEDERSOLI

#### HOSTIUM RABIES DIRUIT

Distruzioni del patrimonio artistico italiano durante la Seconda Guerra Mondiale e poetiche della ricostruzione post-bellica.

Presentazione del progetto di ricerca 'Hostium Rabies Diruit'

Il tema di ricerca 'Hostium Rabies Diruit' nasce come progetto di studio seminariale e collettivo, nel 2005, presso il Centro studi Architettura Civiltà Tradizione del Classico dello IUAV. Oggetto della ricerca sono le distruzioni dei beni artistici italiani durante la Seconda Guerra Mondiale; l'identificazione e la quantificazione dei danni subiti dal patrimonio architettonico e artistico; le risonanze che le distruzioni produssero nella memoria sociale; il dibattito sugli interventi di protezione, di restauro e di restituzione dei monumenti; le poetiche delle ricostruzioni postbelliche; le conseguenze architettoniche e urbanistiche delle ricostruzioni.

Si tratta di questioni ancora oggi poco indagate, da riconsiderare in un quadro complessivo che metta in connessione i singoli 'casi' all'interno di una mappatura sistematica dei monumenti sul territorio italiano.

Da questo numero *engramma* presenta saggi, materiali fotografici e contributi critici relativi alla distruzione e alla ricostruzione del patrimonio storico-artistico italiano del dopoguerra, iniziando dal caso-Rimini.

La sezione si apre con la pubblicazione di una tavola iconografica – scaricabile anche nel formato di presentazione dinamica – relativa alla serie dei francobolli "Hostium Rabies Diruit" (da cui lo stesso progetto di ricerca prende il nome), emessa a partire dal 1944, che rappresenta i monumenti italiani distrutti dai bombardamenti nel secondo conflitto mondiale.



#### ALESSANDRA PEDERSOLI

#### La serie dei francobolli "Hostium Rabies Diruit"

'Hostium Rabies Diruit' è il motto che contraddistingue due serie di francobolli emessi dalla RSI tra il giugno 1944 e gli inizi del 1945. La serie, nota anche come 'Monumenti distrutti', accanto ai simboli della propaganda fascista – fascio, tamburino, Italia turrita – raffigura alcuni degli edifici distrutti dai bombardamenti alleati.

Francobolli italiani sulle distruzioni e ricostruzioni di monumenti



- 1. Palermo Duomo, francobollo espresso della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, I emissione, 5 giugno 1944
- 2. Bologna Loggia dei mercanti, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, I emissione, 5 giugno 1944
- 3. Roma S. Lorenzo, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, I emissione, 5 giugno 1944
- 4. Tamburino, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, I emissione, 5 giugno 1944
- 5. Tamburino, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, I emissione, 5 giugno 1944
- 6. Ancona S. Ciriaco, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, II emissione, inverno 1944-1945
- 7. Abbazia di Montecassino, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, II emissione, inverno 1944-1945
- 8. Abbazia di Montecassino, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, II emissione, inverno 1944-1945
- 9. Bologna Loggia dei mercanti, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, II emissione, inverno 1944-1945
- 10. Roma S. Lorenzo, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, II emissione, inverno 1944-1945

#### Engramma ISSN 1826 901X 61 • gennaio 2008

- 11. Milano S. Maria delle Grazie, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, II emissione, inverno 1944-1945
- 12. Milano S. Maria delle Grazie, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, II emissione, inverno 1944-1945
- 13. Tamburino, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, II emissione, inverno 1944-1945
- 14. Tamburino, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, II emissione, inverno 1944-1945
- 15. Italia turrita, francobollo della serie "Hostium Rabies Diruit", RSI, II emissione, inverno 1944-1945
- 16. Fratelli Bandiera, francobollo celebrativo, RSI, inverno 1944-1945
- 17. P. Paschetto, *Italia turrita*, francobollo, Poste Italiane, maggio 1945
- 18. P. Paschetto, *Italia turrita*, francobollo, Poste Italiane, maggio 1945
- 19. G. Cisari, Giulio Cesare, francobollo, Poste Italiane, maggio 1945
- 20. Francobolli sovrastampati, CNL, maggio 1945
- 21. Francobolli sovrastampati, Poste Italiane, 1945
- 22. Francobolli sovrastampati, Poste Italiane, 1945
- 23. A. Sezanne, *Venezia MCMII-MCMXII*, francobollo celebrativo per la ricostruzione del campanile di San Marco, Poste Italiane, 25 aprile 1912
- 24. A. Sezanne, *Venezia MCMII-MCMXII*, francobollo celebrativo per la ricostruzione del campanile di San Marco, Poste Italiane, 25 aprile 1912
- 25. E. Pizzi, *Firenze Santa Trinita*, francobollo celebrativo per la ricostruzione del ponte di Santa Trinita, Poste Italiane, 19 settembre 1949
- 26. Mura-Mancini, *Montecassino 'Succisa Virescit'*, francobollo celebrativo per la ricostruzione dell'Abbazia di Montecassino, Poste Italiane, 18 giugno 1951
- 27. Mura-Mancini, *Montecassino 'Succisa Virescit'*, francobollo celebrativo per la ricostruzione dell'Abbazia di Montecassino, Poste Italiane, 18 giugno 1951
- 28. E. Fischer, Distruzione Abbazia Montecassino, Poste Italiane, 18 maggio 1994
- 29. Natale 1973, busta primo giorno, Poste Italiane, 27 novembre 1973
- 30. Sagra Musicale Malatestiana, busta primo giorno, Poste Italiane, 15 giugno 1990
- 31. M. Dolcini, Sagra Musicale Malatestiana, francobollo, Poste Italiane, 15 giugno 1990
- 32. Celebrazioni Malatestiane, serie di francobolli, Repubblica di San Marino, 19 febbraio 2001

#### Anna Banfi, Giulia Bordignon, Monica Centanni

"The Age of Mars". Presentazione di Works of Art in Italy. Losses and Survivals in the War, London 1945.

Works of Art in Italy è una compilazione dettagliata dello stato in cui versano città, monumenti, chiese, biblioteche e opere d'arte italiane alla fine della II Guerra Mondiale. Il documento, voluto dal Primo Ministro Britannico Winston Churchill, viene redatto da una commissione militare inglese (British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands) il cui preciso compito è quello di valutare i danni arrecati al patrimonio culturale italiano durante gli anni della guerra. Si tratta di una iniziativa editoriale che fa parte del lavoro della Allied Commission for Monuments, Fine Arts and Archives (MFAA), una commissione creata dal Governo americano e da quello inglese nella primavera del 1943, poco prima dello sbarco degli Alleati in Sicilia, per la protezione delle opere d'arte e degli archivi nell'Europa in guerra.

La pubblicazione *Works of Art in Italy* è divisa in due parti: la prima, compilata nel 1945, descrive lo stato in cui versano le città dell'Italia centro-meridionale; la seconda, datata 1946, riguarda le città settentrionali, con un'appendice su alcune città a sud di Bologna, al fine di completare il quadro che nel 1945 non era ancora definitivo.

Quando viene redatta la prima parte, gli Alleati hanno già conquistato Roma (4 giugno 1944) e si muovono verso le città del nord Italia, contrastati dai Tedeschi che sono via via costretti ad arretrare la propria linea difensiva. I *Monuments Officers*, gli ufficiali inglesi e americani che hanno il compito di comunicare dal fronte quali danni subiscono nel corso delle operazioni di guerra i monumenti e le città italiane, forniscono informazioni dettagliate alla Commissione incaricata di compilare il documento richiesto dal Governo inglese. I danni maggiori alle regioni centro-meridionali vengono individuati nella regione della Campania, dove è distrutta la Cattedrale di Benevento e gran parte della città di Napoli; nel Lazio, che subisce ingenti danni con il bombardamento dell'Abbazia di Monte Cassino e di alcuni paesi nei dintorni di Roma; in Toscana, con il camposanto di Pisa e la distruzione dei ponti e degli edifici sull'Arno a Firenze; in Emilia Romagna, con il grave danneggiamento del Tempio Malatestiano a Rimini, per il quale sono precocemente indicati i progetti di restauro finanziati dagli stessi Alleati (sui quali vedi il saggio di Giulia Sebregondi in questo stesso numero di "Engramma").

Oltre a denunciare l'entità dei danni bellici, tuttavia, *Works of Art in Italy* pare voler costituire anche una risposta alla propaganda fascista che fin dagli inizi del conflitto presentava i bombardamenti alleati come una manifestazione della "barbarie nemica" contro l'arte, la cultura, la civiltà: significativa è ad esempio nell'*Introduzione (Foreward)* al volume il riferimento alla Cattedrale di Palermo come monumento "intatto", non colpito dai bombardamenti, laddove nella propaganda della Repubblica Sociale l'edificio siciliano diviene uno degli *exempla* architettonici dell'accanimento dei *Liberators* contro i monumenti.

La seconda parte di *Works of Art in Italy* descrive i danni subìti dalle città settentrionali. Nella lista dei centri storici più gravemente danneggiati si trovano, tra gli altri, Bolzano, Brescia, Ferrara, Genova, Mantova, Milano, Padova, Torino, Trento e Treviso. Di particolare interesse è la descrizione dell'assedio di Verona: Alleati e Tedeschi sembrano concordi nel voler salvare i due ponti della città veneta, famosi per il loro valore artistico. Nel racconto, la furia della guerra sembra quasi essersi fermata e passare in secondo piano, lasciando invece spazio alla cura del patrimonio architettonico: si tratta tuttavia di una tregua precaria e apparente, perché i Tedeschi decidono di non rispettare i patti e distruggono i ponti senza che questo gesto abbia, a giudizio degli Inglesi, alcuna giustificazione militare. Nel corso di tutto il volume, d'altra parte, ovviamente gli estensori del testo non perdono occasione di sottolineare le responsabilità dei Tedeschi relativamente alle distruzioni e alle spoliazioni in territorio italiano.

Nel complesso, la raccolta dei dati è dunque molto dettagliata, sia nell'analisi delle singole località, che nella descrizione del tipo di danneggiamento subìto dai singoli monumenti o opere d'arte. In alcuni casi, i compilatori indugiano anche nella descrizione – con toni quasi romantici – dei tentativi di salvare le grandi opere d'arte italiane (soprattutto dipinti e statue) dalle bombe, sottraendoli alle zone dove sono più duri gli scontri bellici, per preservarle in luoghi più sicuri, eletti a veri e propri depositi di opere d'arte. Nel testo vengono spesso indicati i civili italiani come principali responsabili di queste azioni volte al salvataggio del patrimonio artistico; laddove non è specificato il soggetto, invece, rimane aperto l'interrogativo su chi abbia avuto l'accortezza di mettere al riparo opere d'arte che altrimenti sarebbero andate distrutte.

Dal documento emerge in particolare la piena soddisfazione per il tentativo, riuscito, di salvaguardare monumenti e città di particolare valore artistico tra cui Roma (ad eccezione della Chiesa di S. Lorenzo che viene distrutta dalle bombe indirizzate a colpire la stazione ferroviaria), molte città toscane e umbre, Ravenna e Urbino. Il testo intende in effetti fornire – come esplicitamente dichiarano le parole dell'*Introduzione* (*Foreward*) al volume – un resoconto di "ciò che è stato perduto" ma anche di "ciò che è salvo" del patrimonio culturale italiano: un compendio "in una certa misura rassicurante", redatto nella forma di un elenco estremamente minuzioso di tutte le città e i paesi italiani – grandi e piccoli – in cui si trovano edifici, monumenti storici e opere del passato. Rispetto alla grande quantità di *reports* elencati nella pubblicazione, l'equiparazione tra grandi capolavori e opere di minore importanza, così come il resoconto bilanciato tra monumenti distrutti e monumenti conservati, sortisce l'effetto di giocare a favore del lavoro della MFAA, e permette di poter far pesare dal "lato del credito" (citiamo sempre dall'*Introduzione*) le città e gli edifici non danneggiati.

Dalla lettura del documento, emerge chiaramente il tentativo da parte dell'esercito alleato di evitare la distruzione di città e monumenti italiani, se non si tratta di obiettivi strategici. Questa attenzione trova conferma nelle *Istruzioni* del Comandante del Quartier Generale della MAAF (*Mediterranean Allied Air Force*) del 7 aprile 1944 (cit. in M. Gioannini, G. Massobrio, *Bombardate l'Italia*, Milano 2007, p. 528; si vedano la recensione del volume a cura di Marco Paronuzzi in questo numero di "Engramma" e il regesto on line delle città italiane bombardate, curato dai due autori). Scrive il Comando militare MAAF: "Obiettivo di questa istruzione è di assicurare che edifici storici e religiosi di sempiterno valore per la Civiltà nel nome della quale stiamo lottando, non siano distrutti, a meno che la loro distruzione non sia essenziale al successo delle operazioni. Le principali città sono, come segue, divise in tre categorie:

I categoria: ROMA, FIESOLE, FIRENZE, VENEZIA, TORCELLO Queste città non vanno in alcuna circostanza bombardate senza l'autorizzazione di questo Quartier Generale.

II categoria: RAVENNA, ASSISI, SAN GEMEGNANO [sic!], PAVIA, URBINO, MONTEPULCIANO, PARMA, AOSTA, TIVOLI, UDINE, GUBBIO, VOLTERRA, SPOLETO, BORGO [sic!], SAN SPOLONE [sic!], ASCOLI PICENO, COMO, PESARO, AQIA [sic!], le città della costa dalmata: SPALATO, RAGUSA: Il bombardamento non è al presente di alcuna importanza militare, dovrebbe, se possibile, essere evitato [...]. Nel caso fosse ritenuto essenziale per ragioni operative [...] non esitate a farlo e me ne assumerò piena responsabilità.

III categoria: PISTOIA, MODENA, BRESCIA, CREMONA, ZARA, SIENA, PISA, PADUA, VERONA, BOLOGNA, AREZZO, ORVIETO, FERRARA, VICENZA, PRATO, VITERBO, CORTONA, PIACENZA, LUCCA, RIMINI, FRASCATI, BRACCIANO, PERUGIA, ANCONA. Vi sono importanti obiettivi militari all'interno o nelle vicinanze di queste città. Questi devono essere bombardati e ogni danno che ne derivi è accettato".

Il criterio che presiede alla stessa scelta dei centri storici italiani, all'inserimento in una categoria rispetto ad un'altra, e quindi alla graduatoria delle *chanches* di salvezza, è espressamente dichiarato ed è collegato alla presenza di "obiettivi militari all'interno o nelle vicinanze di queste città". Ma si tratta di una lista che, nelle inclusioni, nelle esclusioni e nella stessa classificazione dei centri storici di pregio da preservare, in molti casi pare ispirata a criteri

di valore vaghi e imprecisi, le cui ragioni oggettive per lo più sfuggono. Tragica lista, che seleziona per la salvezza Roma, Venezia e Firenze (ma anche Fiesole e Torcello!), contro Assisi, Urbino, Parma e Tivoli; che derubrica alla III categoria ("non esitate a bombardare!") obiettivi come Pisa, Siena, Padova, Ferrara, Rimini; che 'dimentica', tra l'altro, Milano, Torino, Napoli e Mantova, e quindi implicitamente esclude queste, ed altre importantissime città italiane, dalle classi dei centri storici cui riservare un certo riguardo. La stessa imprecisione nella grafia dei toponimi denuncia la leggerezza e l'approssimazione della compilazione, tanto più grave dato che si tratta di 'Istruzioni' che, per la delicatezza del soggetto, avrebbe meritato ben altra attenzione. Si veda per tutti il nonsense "Borgo, San Spolone": evidentemente l'inserimento nella II categoria di quello che, evidentemente, è da intendere come "Borgo San Sepolcro" è motivato da una particolare predilezione di qualche membro del Consiglio alleato per i capolavori di Piero della Francesca conservati nel piccolo borgo toscano. Ma proprio l'errore marchiano e la duplicazione del toponimo con l'indicazione degli inesistenti "Borgo" e "San Spolone", in una comunicazione che – ricordiamo – era destinata ai bombardieri, avrebbe potuto mettere costituire un serio rischio per la stessa Madonna del Parto e per la Ressurrezione di Piero. L'impressione è che la scelta che decide della salvezza o della rovina di un centro storico italiano rispetto ad un altro sia in più di un caso affidata, non solo e non tanto a precise necessità strategiche, quanto piuttosto ad attribuzioni di valore arbitrarie e assolute, e forse anche a suggestioni e gusti soggettivi, probabilmente derivati dai ricordi personali di un 'Viaggio in Italia' di goethiana memoria.

Di fatto, comunque, anche questa tragica lista contribuì a legittimare la distruzione di opere "di sempiterno valore per la Civiltà", quali, fra tutte, il Tempio Malatestiano di Rimini, il Camposanto di Pisa e gli affreschi di Andrea Mantegna di Padova: distruzioni che troviamo diligentemente registrate in *Works of Art in Italy*, come ineluttabile, quasi oggettivo, risultato di quella "età di Marte" ("the Age of Mars" così, nell'*Introduzione*) che fu il secondo conflitto mondiale.

#### Appendice.pdf

testo integrale di *Works of Art In Italy. Losses and Survivals in the War*, compiled from War Office Reports of the British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, London 1945

#### Luca Ciancabilla

La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia

22 ottobre 1942 il Palazzo di San Giorgio a Genova. 19 luglio 1943 San Paolo fuori le mura a Roma. Agosto 1943 Santa Chiara a Napoli. 13 Agosto 1943 Santa Maria delle Grazie e il Castello Sforzesco a Milano. 15 febbraio 1944 l'Abbazia di Montecassino. 11 marzo 1944 la Chiesa degli Eremitani a Padova. Marzo 1944 il Tempio Malatestiano a Rimini. 13 maggio 1944 il Teatro Farnese a Parma. 29 maggio 1944 il Palazzo dell'Archiginnasio a Bologna. 22 giugno 1944 il Tempio di Augusto a Pola. Questi sono alcuni, e l'elenco è assai parziale, dei più importanti monumenti italiani distrutti o gravemente mutilati dalle bombe anglo-americane durante la seconda guerra mondiale.

Erano passati molti secoli da quando Belisario si era rivolto al re dei Goti Totila, prossimo alla conquista di Roma, scrivendogli:

Come fornir una città di nuovi ornamenti è pensamento da uomini assennati e istruiti del viver civile, così distruggere gli ornamenti che vi sono è cosa da stolti che non si vergognano di lasciare al tempo avvenire un tal documento d'esser loro; e Roma fra tutte le città quante ve n'ha sotto il sole è riconosciuta la più grande e la più magnifica; ond'è che l'inveire contro di questa dovrà parere grande ingiuria agli uomini di ogni tempo, poiché così ai trapassati verrebbe a togliersi il ricordo della loro virtù, alle generazioni a venire lo spettacolo dell'opera loro. Stando così le cose, tu devi riflettere che uno dei due casi dovrà necessariamente avvenire: può darsi che tu in questa impresa sia vinto dall'imperatore.

#### Chiosava il generale bizantino:

E può anche darsi che tu lo vinca. Nel caso tu sia il vincitore, se tu distruggi Roma, non la città di un altro avrai tu rovinato, ma la città tua; conservandola invece, sarai ricco del più bello fra tutti i possedimenti. (Procopio, La guerra gotica, III, 22; trad. it. D. Comparetti - E. Bertolini, Milano 1994)

"Hostium Rabies Diruit" avrebbe recitato implacabile un motto comparso, durante gli anni della Repubblica Sociale, su diversi francobolli raffiguranti fra gli altri il palazzo della Mercanzia di Bologna e l'Abbazia benedettina di Montecassino.



Come manifesti, volantini e locandine apparsi in quegli stessi anni sui muri e per le strade di tutte le città del Nord Italia, i bolli andavano a collocarsi in una più vasta operazione propagandistica antialleata che vedeva nelle devastazioni patite in tutta la penisola dal nostro patrimonio artistico e culturale, uno strumento assai efficace per sensibilizzare la popolazione contro l'avanzata, oramai inarrestabile, del 'nemico'.



Al medesimo slancio emotivo e psicologico deve necessariamente essere ricondotto un interessante volumetto, stampato a Milano nel settembre 1944 presso la casa editrice Domus, dal titolo inequivocabile: *La guerra contro l'arte*.



Dato alle stampe quando ormai le truppe alleate avevano oltrepassato la Linea Gotica e si apprestavano a liberare le città oltre l'Appennino tosco-emiliano, il libro, un vero e proprio

atlante fotografico segnato da un rigoroso e impressionante alternarsi di immagini in bianco e nero, catturate prima e dopo i bombardamenti, a cui si accompagnavano retoriche didascalie in corsivo, reca un'introduzione, purtroppo anonima, in cui si può leggere:

Della dura vicenda che il nostro paese sta sopportando, non possiamo offrire se non quei dati che si sono potuti raccogliere fra le varie difficoltà del grave momento che attraversiamo: dati sempre però sufficienti a mostrare quali offese e quali lutti l'arte italiana deve ovunque segnare in ogni suo campo a disonore di chi ha voluto colpirci nel più intimo dei nostri beni, cioè nel retaggio più prezioso del nostro grande passato e della stessa nostra coscienza nazionale.

#### E ancora, lo sconosciuto redattore scrive:

Perché, se è vero che il concetto di guerra porta con sé quello di distruzione e di lutto, non è meno vero che anche la bestialità umana deve avere certi limiti, imposti, non tanto dal dolore di chi ne patisce i danni, quanto dalla stessa coscienza di chi crede suo diritto di farli sopportare. Ci domandiamo come il turista anglo-americano, abituato a trovare tra le cose nostre conforto per il proprio spirito ed alimento per la propria cultura, potrà in un giorno non lontano giustificare tanto abbandono d'un pubblico patrimonio d'arte e bellezza, alla più feroce ignoranza degli aviatori del suo paese lanciati sul nostro cielo in nome della libertà e della giustizia.

"Martirio", "devastazione", "offesa", "mutilazione", "dolore": queste le parole utilizzate nelle didascalie delle immagini che alcune volte sono enfatizzate da una 'triste' croce bianca che metaforicamente vuole cancellare sulle pagine del libro i monumenti o le opere d'arte che le bombe avevano completamente distrutto, o gravemente danneggiato: la Cattedrale di Catania, il Museo archeologico di Napoli, gli affreschi del Mantegna nella cappella degli Ovetari a Padova, la Cappella Palatina a Palermo.







Dopo aver ricordato solo in minima parte tale scempio, ci si chiede se non esistevano degli accordi e delle convenzioni internazionali che tutelavano i monumenti contro eventuali azioni belliche. Quali, prima di quei tragici eventi, i tentativi e i risultati raggiunti in materia di tutela del patrimonio storico ed artistico contro gli attacchi aerei?

Se il primo moderno concetto di protezione dei monumenti storici e delle opere d'arte era stato delineato positivamente in tre diverse convenzioni concluse all'Aja nel 1899 e nel 1907, fu solo nella Conferenza di Washington con risoluzione del 4 febbraio 1922 che venne istituita, anche in conseguenza dei gravi danni subiti dal patrimonio artistico di alcune importanti città europee nel corso della prima guerra mondiale (fra le quali si devono ricordare Venezia e Ravenna), una Commissione internazionale di giuristi allo scopo di fissare regole sulla condotta della guerra aerea. Radunatasi all'Aja nello stesso 1922 e nel 1923, sotto la presidenza del delegato degli Stati Uniti d'America, essa adottò un codice per avviare ai più notevoli problemi suscitati dalla questione dell'applicazione del diritto internazionale alle condizioni della guerra aerea (Vedovato 1944, pp. 14-35).

Il rapporto, conosciuto con la denominazione di 'Regole dell'Aja', richiamava, anzitutto, l'impressione di orrore lasciata nell'opinione pubblica mondiale dalle distruzioni indiscriminate

causate dalla guerra, imponendo di conseguenza delle limitazioni, in caso di eventi bellici, relative alla tutela dei monumenti di grande valore storico ed artistico. E questo soprattutto per merito della delegazione italiana, la quale, per prima, si sforzò di ottenere in loro favore una completa garanzia di incolumità. Leggiamo in Vedovato:

La proposta italiana, accolta nel rapporto della Commissione, partiva da una valutazione obiettiva della realtà. Questa aveva dimostrato, da una parte che uno Stato belligerante poteva far bombardare i monumenti insigni del nemico col pretesto che esso era utilizzato per scopi bellici o col proposito di sfruttare la depressione provocata nello spirito pubblico della loro rovina; dall'altra che, in un attacco contro un legittimo obiettivo di bombardamento, i monumenti situati nelle vicinanze potevano anche involontariamente essere danneggiati o distrutti. Per ovviare a questi possibili inconvenienti il progetto italiano formulava due punti nuovi: primo, la creazione d'una zona intorno a ciascun monumento storico nella quale lo Stato s'impegnava di astenersi da tutto ciò che comunque potesse implicare l'utilizzazione della zona stessa a fini militari; secondo, l'istituzione di un sistema di ispezione, sotto gli auspici degli Stati neutrali, per sorvegliare sull'esecuzione degli impegni presi relativamente al monumento stesso e alla zona circostante. (Vedovato 1944, pp. 33-34)

Tutto questo però non era facilmente applicabile in concreto. A quella commissione ne seguirono altre a breve e ancora nel corso degli anni Trenta, con una sempre maggiore insistenza dei diversi Stati sull'organizzazione della difesa e della protezione, principalmente delegata sul piano nazionale ai singoli governi. Si andava sempre più a voler conciliare le 'giuste' esigenze della guerra, oramai alle porte, con un minimo di sicurezza per i monumenti che questa minacciava. "Piuttosto che formulare regole e misure destinate – dopo l'esperienza del passato e dinanzi all'ampiezza crescente dei mezzi di distruzione – a rimanere inoperanti ed inapplicabili al momento decisivo, si preferiva attenersi a quanto appariva realizzabile" (Vedovato 1944). Veramente molto poco.

In caso di guerra toccava ai singoli paesi belligeranti, attingendo da quelle convenzioni internazionali, organizzare l'attacco e la difesa aerea in funzione della tutela degli altrui come dei propri monumenti. A questo proposito l'Italia adottò, con la legge di guerra approvata con Regio Decreto dell'8 luglio 1938, dunque contemporaneamente alle devastazioni che dal 1936 la propria aviazione procurava alle città spagnole, alcune norme atte a disciplinare l'eventuale attacco aereo nei confronti di altre nazioni; fra gli altri, l'articolo 42 recitava: "il bombardamento che abbia il solo scopo di distruggere o danneggiare i beni non aventi interesse militare è in ogni caso proibito"; mentre l'articolo 44 affermava che "durante il bombardamento deve essere presa ogni misura per evitare, in quanto è possibile, danni agli edifici consacrati, alle arti, alle scienze, nonché ai monumenti storici". Misure che, ovviamente, sarebbero cessate qualora "gli edifici e i luoghi ivi indicati vengano usati per scopi diversi da quelli, cui sono destinati" (cit. in Vedovato 1944, pp. 33-34).

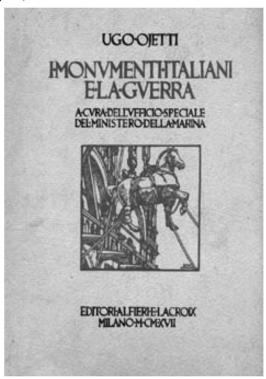
E per la difesa dei propri monumenti dalle offese della guerra aerea, come si era mosso il regime? Erano state prese le giuste misure per scongiurare quanto poi realmente accadde? Quale la politica condotta riguardo alla tutela e alla salvaguardia del nostro patrimonio artistico negli anni del conflitto? Se fu l'UNPA, l'Unione Nazionale Protezione Antiaerea ad occuparsi dei civili a partire dal 1936, è noto che fin dal 1940, per volontà del Ministro Giuseppe Bottai, fu predisposto un accurato piano di difesa e protezione antiaerea dei monumenti e degli edifici storici così come delle più importanti opere d'arte che, per collocazione, disposizione spaziale o misura, era impossibile trasportare nei rifugi o comunque lontano dai centri abitati (Bottai 1938). Si trattava della cosiddetta 'blindatura', operazione già adottata durante la Grande Guerra soprattutto nelle città d'arte più prossime al confine austriaco che consisteva in un accuratissimo 'imballaggio' di complessi scultorei e architettonici o dipinti murali siti all'interno o all'esterno di chiese, così come nelle piazze o nelle facciate dei palazzi pubblici.

Si era perciò convinti, ma quanto veramente e non per semplice bugiarda retorica, che fossero state prese "tutte le misure umanamente possibili per impedire che le bombe nemiche", come

affermava il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Marino Lazzari, "abbiano a mietere vittime innocenti tra i documenti storici della civiltà artistica italiana". "Posso dire che", continuava il Lazzari, "poche ore dopo lo scoppio delle ostilità, il 10 giugno, la maggior parte delle nostre opere d'arte e dei nostri monumenti era già, praticamente, invulnerabile" (Lazzari 1942, p. VI). "Perciò commuove", gli faceva eco il ministro Bottai, "vedere le nostre opere d'arte in assetto di guerra, militarizzate; coperte di sacchetti, protette da volte di cemento, armate di ferro. Come le trincee, le ridotte, i fortini. E son di fatto fortilizi sicuramente inespugnabili della civiltà italiana che muove nuovamente alla conquista del mondo" (Bottai in La protezione 1942, p. X).

I fatti purtroppo dimostrarono il contrario e le distruzioni sono incalcolabili: i metodi e la tecnologia non erano granché progrediti dagli anni della prima guerra mondiale, anzi la prassi era ancora la medesima, e come allora "quel che si poteva fare non era molto, o almeno non assicurava contro tutti i pericoli. Ma le armi di difesa sono tutte così", aveva scritto Ugo Ojetti in un volume da lui curato e dedicato alle misure adottate a partire dal 1915 dallo Stato Italiano per proteggere il proprio patrimonio artistico "dall'ira degli eserciti d'Austria" (Ojetti 1915, p. 5):

Si sa che un parapetto di trincea, un casco d'acciaio, una corazza, uno scudo non garantiscono il soldato da tutti i colpi, pure i soldati si difendono con trincee, con caschi, con corazze con scudi. (Ojetti 1915, p. 12)



Il paragone risultava calzante: blindature e armature in legno e in mattone, sacchi di sabbia, contrafforti e sostegni, in molti casi a poco servirono per proteggere le opere dai danni delle bombe aeree, come purtroppo testimonia la tomba di Rolandino de Passeggeri sita in piazza San Domenico a Bologna che, sebbene avesse ricevuto ogni cura per la sua salvaguardia, fu completamente distrutta insieme al proprio temporaneo ed inutile rivestimento in cotto, crollato con essa (Monari 1995, p. 105).



Altre opere invece perirono poiché le protezioni erano state previste solo per limitare alcuni tipi di offese belliche e non per altre, quali ad esempio le bombe incendiarie, che difatti causarono alcune delle distruzioni più devastanti, fra cui qui si ricordano il Camposanto di Pisa e la chiesa di S. Chiara a Napoli: il primo arso nel volgere di poche ore insieme agli affreschi trecenteschi del braccio meridionale e a quelli di Benozzo Gozzoli del braccio settentrionale, la seconda divorata insieme alla maggior parte delle opere plastiche e pittoriche lì custodite da un incendio durato tre lunghi giorni.

Casi esemplari di barbarie gratuita, l'oltraggiosa rovina di quei due tesori d'arte sarebbe stata tramandata ai posteri nell'elenco dei *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra* (Lavagnino 1947), atlante fotografico edito nel 1947 per iniziativa dell'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Italiani Danneggiati dalla Guerra con la collaborazione del Ministero della Pubblica Istruzione.



Il volume aveva la volontà di raccogliere per primo i risultati del censimento attuato dalle diverse Soprintendenze regionali in riferimento ai danni subiti durante i cinque anni di conflitto dal nostro patrimonio artistico, ma anche essere il catalogo, nella sua edizione tradotta in inglese, della mostra che, come vedremo, verrà organizzata in quelle stesse date presso il Metropolitan Museum di New York.

Tre anni prima, esattamente nell'estate del 1944, dunque poche settimane dopo la liberazione di Roma, sorse per iniziativa di un gruppo di cultori d'arte, studiosi e di artisti l'Associazione Nazionale, citata sopra, per il Restauro dei Monumenti Italiani Danneggiati dalla Guerra. Lo scopo dei fondatori era quello di raccogliere e facilitare la raccolta dei mezzi necessari al restauro dei numerosissimi monumenti e opere d'arte italiani che il conflitto aveva in parte abbattuto, mutilato, talvolta solo ferito. Sebbene infatti il governo italiano si fosse prodigato, fin da subito alla fine delle ostilità, a reperire danaro da destinare al restauro degli edifici monumentali, tali erano i disagi patiti da milioni di senza tetto e cibo che la maggior parte dei fondi a disposizione dovevano essere necessariamente utilizzati per le primarie necessità dei civili e non per le opere d'arte.

Anche per questi motivi l'Associazione, il cui primo presidente fu l'archeologo Umberto Zanotti Bianco, che sarà fra i fondatori di Italia Nostra, decise fin da subito di rivolgere le proprie attenzioni oltre che alla diretta raccolta di denaro in Italia, alla propaganda all'estero, promuovendo, in collaborazione con la Direzione Generale delle Belle Arti e con il Comitato Americano per il Restauro dei Monumenti Italiani (già "Comitato per la Protezione delle Opere d'Arte in Zona di Guerra", nominato nel 1943 dall'American Council of Lerned Societies), una serie di manifestazioni quali mostre, pubblicazioni, conferenze, film aventi lo scopo di far conoscere l'effettiva situazione dei nostri monumenti e così sollecitare la collaborazione e l'aiuto economico di quanti, anche negli Stati Uniti, sentivano l'importanza del problema come uno dei più significativi per la tutela di un patrimonio culturale che non era soltanto italiano, ma di tutto il mondo civile.

In quel fervido contesto prese corpo la già citata mostra fotografica newyorkese, il cui fine ultimo era certamente di aiutare la raccolta di fondi da destinare ai restauri italiani, ma soprattutto sensibilizzare l'opinione pubblica americana in riferimento alle tragiche devastazioni perpetuate dalla propria aviazione, visto anche il particolare momento politico internazionale, segnato da una generale insicurezza e paura del domani: "Tutto ciò che ora si fa e che si farà per diminuire il danno sofferto" – scriveva infatti Benedetto Croce nella prefazione al catalogo, redatta in parte anche da Ranuccio Bianchi Bandinelli, allora Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti – "è certamente doveroso da parte dei singoli uomini di buona volontà, dei popoli e degli Stati; ma, guardando alle condizioni politiche del mondo odierno, non somiglieremo noi a quei medici che curano e guariscono e sostengono le forze di un malato pel quale il carnefice aspetta il suo turno? Una più estesa e più radicale distruzione non incombe su quanto riusciremo a restaurare e su tutto il resto finora intatto?" (Croce 1947, p. VI).

Sfogliando il volume e le sue duecentoventotto illustrazioni che da Ancona a Viterbo tracciavano, rigorosamente in ordine alfabetico, il triste quadro della situazione accompagnata da schede che ripercorrevano la storia dei singoli monumenti, la data e le dinamiche belliche che ne avevano causato il danneggiamento o la distruzione, la descrizione delle prime opere di restauro eseguite appena conclusi i combattimenti, i costi sostenuti fino a quel momento e la cifra necessaria per concludere i lavori: "La Soprintendenza ai Monumenti ha recuperato il materiale artistico e iniziato la ricostruzione dei loggiati meridionali", si può leggere a fianco delle immagini riguardanti l'Archiginnasio di Bologna, "il Genio civile ha provveduto allo sgombero delle macerie e alle spese di puntellamento. La spesa finora sostenuta è stata di L. 2.650.000. Occorrono ancora L. 25.000.000" (Lavagnino 1947, p. 8).

Autore di quei testi è l'allora ispettore centrale del Ministero Emilio Lavagnino, protagonista a partire dal 1943, dopo gli sbarchi alleati, l'armistizio e l'occupazione tedesca, delle operazioni che consentirono il trasporto di centinaia di capolavori provenienti dai musei di molte città italiane, e fin dal 1940 segretamente conservati nel Palazzo ducale di Urbino, nei ripari sicuri dei Musei Vaticani. Del trasferimento di quel patrimonio furono protagonisti Emilio Lavagnino e Giulio Carlo Argan. Essi davano così seguito agli accordi intercorsi con l'ambasciata di Germania in Vaticano, e alla disponibilità del papa Pio XII. Gli spostamenti e i carichi, con utilitarie personali o con camion presi in affitto da privati, o prestati in cambio di altri favori,

vennero effettuati mentre dal cielo gli aerei bombardavano, districandosi tra i controlli dell'esercito tedesco (Lavagnino 2006).

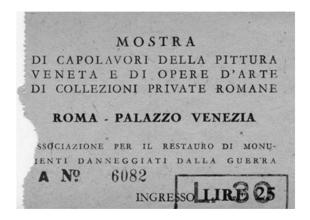
Una volta cessate le ostilità da questo nucleo importantissimo di opere miracolosamente illese, prima che queste fossero restituite ai musei di provenienza furono scelti numerosi capolavori di scuola veneta, predominanti fra i dipinti depositati in Vaticano, che andarono a costituire la sezione più importante della "Mostra d'arte italiana" che si tenne a Palazzo Venezia nel 1945 (Mostra d'arte italiana 1945).



Si trattava della prima grande iniziativa culturale – successiva a un'esposizione temporanea di dipinti e sculture organizzata dal Comando Alleato – curata e realizzata completamente dalla neonata Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra in collaborazione con la direzione Generale delle Belle Arti: "Contribuite alla salvezza del patrimonio artistico italiano facendovi soci dell'Associazione" recitava un manifesto pubblicitario dell'epoca.

Lavagnino, insieme a storici dell'arte quali Luigi Grassi, Federico Hermanin e Cesare Brandi, avrebbe fatto parte del comitato ordinatore della mostra, curando la maggior parte delle schede del catalogo, la cui curatela fu affidata a monsignor Enrico Gagliardi: fra le opere esposte si citano il *Cristo pianto dalla madre* e il *Ritratto di Clemente VII* di Sebastiano del Piombo, prima della guerra conservati l'uno nel Museo Civico di Viterbo, l'altro a Capodimonte, l'*Annunciazione* di Lorenzo Lotto del Museo Civico di Iesi e l'*Adamo ed Eva* del Tintoretto, custodito nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Finalità della rassegna, pare scontato dirlo, quella di raccogliere fondi per i restauri dei monumenti distrutti dai bombardamenti angloamericani; anche per questo motivo, e dunque nella volontà di attirare più visitatori possibili che, oltre a pagare il biglietto di ingresso, sarebbero stati, negli intenti degli organizzatori, potenziali soci dell'Associazione a mille lire annue per gli iscritti ordinari e diecimila per i benemeriti. La seconda e ultima sezione della mostra presentava opere di proprietà privata, di ogni scuola e di ogni epoca, provenienti dalle più importanti collezioni romane, "perché anche i privati contribuissero, con i loro tesori rimasti intatti, alla salvezza di quelli della Patria tutta, martoriati dalla guerra" (*Premessa* in Mostra d'arte italiana 1945).



Una *Madonna col Bambino* attribuita al Moretto proprietà del marchese Giovanni Visconti Venosta, una *Pietà* del Sodoma del marchese Patrizi Montoro, la bellissima tavola con *San Paolo*, *San Maurilio e il Vescovo Roverella* di Cosmè Tura della collezione di Marcantonio Colonna: questi alcuni dei tantissimi capolavori presenti nelle sale di Palazzo Venezia dedicate alle opere provenienti dalle raccolte private.

La guerra era oramai alle spalle. Alla impellente opera di restauro e ricostruzione dei monumenti veniva ora affiancata quella di recupero di tutte le opere d'arte che durante gli anni del conflitto e di alleanza con la Germania erano migrate in modo illecito oltre le Alpi. Un primo bilancio di quell'immane lavoro fu presentato al pubblico nel 1947: sempre a Roma, alla Farnesina, l'Ufficio Recupero Opere d'Arte diretto da Rodolfo Siviero inaugurava la prima Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania: "Non è qui il caso di ricordare, se non brevemente, l'opera di rastrellamento compiuta dagli eserciti del *Reich* in questa nostra Italia" – scriveva l'allora Ministro della Pubblica Istruzione Guido Gonella nell'introduzione al catalogo – "incetta cominciata con l'esportazione più o meno clandestina di opere accaparrate presso antiquari e presso privati possessori, contro le leggi che difendevano da decenni il patrimonio artistico nazionale, e continuata poi col trasporto di opere appartenenti alle pubbliche raccolte, sotto speciosi pretesti di salvaguardia" (Gonella 1947, p. 4).



Durante la guerra le opere del Museo Nazionale e della Pinacoteca di Napoli, e quante altre di grande pregio possedevano le chiese e altre istituzioni museali della Campania, erano state ricoverate in tre depositi lontani da ogni plausibile obiettivo militare: l'Abbazia di Cava dei Tirreni, il convento di Mercogliano, l'Abbazia di Montecassino. La prima fu appena sfiorata dalla guerra, lontano ne rimase il secondo, ma l'abbazia di Montecassino si trovava, fra il Lazio e la Campania, su quella linea di monti alla quale si aggrapparono le truppe naziste per sbarrare agli alleati la via dell'Italia centrale. Nell'intento di trasformare il colle di Montecassino in una fortezza, coi risultati che sappiamo, i tedeschi, che avevano un servizio per la protezione delle opere d'arte (la *Kunstschutz*) e non permettevano più agli italiani i trasporti automobilistici, presero l'iniziativa di vuotare quell'immenso deposito e di portarlo al nord. Il trasporto però non avvenne subito e direttamente e le opere peregrinarono a lungo giacendo per giorni nei luoghi più disparati: una parte di esse, quella cioè esposta nelle sale della Farnesina durante la mostra organizzata da Siviero, fu tolta dai paracadutisti della Divisione Goreing ed avviata segretamente a Berlino, quale omaggio al loro maresciallo, grande amante dell'arte. Le altre furono depositate a Palazzo Venezia senza elenchi né riscontri.

Solo nei primissimi giorni della liberazione di Roma, ripresi i contatti con le direzioni dei musei napoletani, ci si accorse di quel che mancava: era una perdita enorme. Intanto a Berlino erano state indette mostre e feste per celebrare l'arrivo della *Danae* di Tiziano. Ma oramai gli eventi precipitavano, e quando la guerra cominciò a stringere nel cerchio di fuoco la capitale del *Reich*, quelle opere furono avviate in luogo più sicuro, e cioè in una delle cave di sale presso Salisburgo, trasformata già da tempo in sede di ricoveri.

Il convoglio fu segretamente seguito da alcuni ufficiali italiani appartenenti all'Ufficio Recuperi. Occupata l'Austria dall'esercito americano, il deposito passò sotto la sorveglianza degli ufficiali americani del Servizio di Belle Arti, e le opere furono in seguito portate a Monaco nell'ex sede del partito nazionalsocialista, ove si costituì un immenso deposito di quanto era stato ritrovato in tutta la zona meridionale della Germania. Subito si manifestò una favorevole disposizione alla restituzione all'Italia da parte delle Autorità Alleate, con le quali l'Ufficio Recuperi lavorava in stretto e continuo accordo. Il rientro in Italia avvenne il 13 agosto del 1947, da lì l'ufficializzazione pubblica grazie alla mostra romana.

Ma il lavoro di recupero non si era assolutamente esaurito: a dimostrare ciò la "Seconda mostra nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania" che si tenne a Firenze nel 1950 (Siviero 1950).



Il catalogo, curato dallo stesso Siviero, raccoglieva e schedava nuovamente capolavori appena rientrati in Italia quali il *Discobolo Lancellotti* o il *Satiro e Ninfa* di Paolo Veronese già nella collezione Contini Bonacossi, o altri della scuola tedesca, venduti illegalmente ai tedeschi prima o durante il conflitto o donati dallo stesso Mussolini a Hitler e ad altri gerarchi nazisti, soprattuto a Goreing, e questo anche contro il parere dello stesso Ministro dell'Educazione Nazionale Bottai e della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti.

Fin dal 1937 la Commissione del governo tedesco per l'acquisto delle opere d'arte era giunta in Italia con volontà di fare incetta, in virtù dell'alleanza stretta fra i due stati, di quei capolavori presenti sul mercato antiquariale o in possesso di collezionisti privati disposti a venderli sebbene notificati fin dal 1909 come opere di alto interesse nazionale. Il Duce e Galeazzo Ciano cercarono di aderire ad ogni richiesta dei tedeschi, ma il Ministero dell'Educazione Nazionale accumulava agli atti i pareri negativi a quelle domande, che si facevano sempre più pressanti, tanto che molte volte il giudizio di Bottai veniva sorpassato dallo stesso Mussolini, come nel caso della scultura attribuita a Mirone venduta a Hitler il 18 maggio del 1939.

In questo clima la Germania propose al governo italiano di organizzare il recupero delle opere d'arte asportate durante il periodo napoleonico e non restituite dalla Francia dopo il Congresso di Vienna. A tanta generosità chiedeva però, come contropartita, un'accondiscendenza o almeno una minore rigidità nell'applicazione delle leggi vigenti circa le richieste di esportazione di opere d'arte italiane oltralpe.

Per fortuna dell'Italia, Bottai aveva intuito la gravità della proposta con tutte le conseguenze future e – riservatamente – il primo settembre del 1941 inviò a tutti i soprintendenti il seguente telegramma:

Pregovi trasmettere grandissima urgenza elenco opere notevole importanza esportate ultimi anni destinazione Germania o comunque acquirenti tedeschi includendo anche opere munite esportazione temporanea. Trasmettere inoltre tutte informazioni vostro possesso circa attività acquirenti germanici presso antiquari e proprietari privati. Attendo informazione richiesta non oltre settembre prossimo. (cit. in Siviero 1950, p. 14)

Il provvedimento facilitò il successivo recupero ma non evitò comunque la migrazione di numerose opere d'arte che furono rimpatriate in un difficile clima diplomatico, visto che ancora nel 1949 alcuni studiosi d'arte e archeologi tedeschi, pochi mesi prima che venisse presentata la mostra suddetta, inviavano al presidente americano Truman un feroce indirizzo di protesta per l'avvenuta restituzione all'Italia di un primo complesso di opere d'arte che erano state, prima e durante la guerra, asportate illegalmente dai gerarchi nazisti.

La *querelle* provocò lo sdegno dei vertici culturali e politici italiani tanto che il 12 maggio 1949 l'Accademia dei Lincei, presieduta da Guido Castelnuovo, produsse una nota – in risposta a quella 'assurda' dei tedeschi a Truman – firmata per primo dal senatore Benedetto Croce, e anche, fra i molti, da Lionello Venturi, Pietro Toesca, Roberto Longhi, Cesare Brandi, Ranuccio Bianchi Bandinelli e Giulio Carlo Argan (Protesta 1950).



#### Così si apriva la nota:

Con profonda tristezza gli studiosi italiani contestano che quei loro colleghi tedeschi, il cui ritorno nella comunità mondiale degli studi s'apprestavano a salutare con gioia dopo l'oscura parentesi della guerra, non hanno saputo intendere l'alto principio di civiltà e di giustizia che ha ispirato ai Governi delle Nazioni Unite le concessioni all'Italia dei tesori d'arte di cui i tedeschi l'avevano, col raggiro o con la violenza, privata; e che, facendosi promotori d'assurde rivendicazioni, non soltanto antepongono un egoistico nazionalismo alla dignità della scienza, ma avvallano le azioni di un regime di forza e si adoperano a seguitarne e convalidarne le direttive e le mire col favore di propizie situazioni locali. Gli studiosi italiani esprimono agli studiosi di tutto il mondo, di cui invocano la solidarietà e la comprensione, il loro sdegno per il passo compiuto dagli studiosi tedeschi contro la dignità stessa della scienza e gli ideali di civiltà che sono naturale orizzonte degli studi umanistici; ed auspicano che la sollecita restituzione di tutte le opere asportate ed ancora trattenute in Germania ponga fine ad ogni postuma speculazione su quello che fu uno dei più vergognosi e tristi episodi della guerra. (Protesta 1950, pp. 7-8)

La polemica si chiuse a favore degli italiani e la maggior parte delle opere trafugate dai rifugi temporanei, così come quelle un tempo appartenute a collezionisti privati e acquistate illegalmente, rientrarono in Italia arricchendo nuovamente i musei e le gallerie statali riordinati e riaperti al pubblico dopo cinque lunghi anni di restauri. È infatti da ricondurre al 1950 la conclusione delle operazioni di ricostruzione e consolidamento della maggior parte dei monumenti distrutti o danneggiati dai bombardamenti angloamericani, dunque anche di numerosi edifici storici che ospitavano prima del conflitto collezioni civiche o statali come la Pinacoteca di Brera o il Museo Nazionale di Palermo. A celebrare lo stato di avanzamento dei lavori la pubblicazione, in occasione della V Conferenza Generale dell'UNESCO, de *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, volume curato dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti che voleva attestare a livello internazionale, come ebbe a scrivere nella prefazione il ministro Guido Gonella, "il nobile impegno posto dall'Italia nell'attività ricostruttrice del nostro impareggiabile patrimonio artistico gravemente danneggiato dalla guerra (La ricostruzione 1950, p. 3).

Sfogliando le pagine del libro, immediato è il rimando al volume-catalogo già citato dedicato ai *Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra* che solo tre anni prima aveva mostrato ai contemporanei un quadro generale angosciante e disarmante, "producendo un senso di vero sgomento sia in Italia che altrove, facendo sorgere il dubbio che a tanta rovina si potesse apportare adeguato riparo. Oggi" – continuava nell'introduzione al volume Roberto Pane, all'epoca fra i maggiori esperti di restauro architettonico italiano – "possiamo dire che tale riparo è in buona parte compiuto e sappiamo che quanto resta ancora da fare sarà certamente condotto a termine" (La ricostruzione 1950, p. 9).

In soli cinque anni la maggior parte dei monumenti era tornata a nuova vita grazie all'impegno costante delle soprintendenze regionali per garantire la scientificità tecnica e storica di ogni operazione di restauro di consolidamento o ricomposizione; soprattutto, "giova anche riconoscere" – affermava Mario Salmi, vicepresidente del consiglio Superiore per le antichità e Belle Arti, nel capitolo dedicato al Restauro dei monumenti – "la bontà delle maestranze e non soltanto di quelle che per la lunga esperienza si potrebbero dire specializzate ma dei semplici operai, dei muratori, dei tagliapietre, degli scalpellini che persuasi delle necessità o della opportunità di un determinato lavoro lo eseguono mettendoci non solo la volontà ma anche l'intelligenza mentale e l'amore che sono necessari" (La ricostruzione 1950, p. 14).

Certo è che quell'immane opera di ricostruzione, così come le distruzioni e devastazioni che l'avevano preceduta, sono poco conosciute dalle nuove generazioni, tanto che ancora trent'anni fa Alfredo Barbacci – soprintendente a Bologna negli anni della guerra, fra coloro che avevano assistito ai bombardamenti aerei, accertato i danni subiti dal patrimonio artistico, ma soprattutto, dopo la fine delle ostilità, diretto e indirizzato i restauri durante la ricostruzione – poteva

affermare con dispiacere quanto fosse "incredibile la rapidità con la quale svaniscono i ricordi legati alle vicende belliche dei monumenti" (Barbacci 1977).

Chissà se a questo proposito possono servire, oltre che le tante pubblicazioni citate, le scritte apparse sui muri di alcuni monumenti barbaramente deturpati dalla guerra, che volevano replicare alla presunta 'scientificità' dei bombardamenti anglo-americani: "OPERA DEI LIBERATORI" si leggeva e si legge ancora oggi sulle facciate, restaurate, della Chiesa del Sacro Cuore e del palazzo dell'Archiginnasio a Bologna.



Entrambi quegli edifici sarebbero apparsi, finalmente ricostruiti, nel volume del 1950 che, oltre al restauro dei monumenti, aveva numerose pagine dedicate al riordino dei musei e delle gallerie statali e all'attività incessante dell'Istituto Centrale del Restauro. In ultimo, la pubblicazione segnalava i numerosi nuovi incrementi del patrimonio artistico, in molti casi dipinti o sculture acquistate dai gerarchi nazisti da collezioni private e ora rientrate in Italia a beneficio delle raccolte statali. "Ma chi ci ridarà quello che s'è perduto?", si domandava Ugo Ojetti ancora nel 1917 in riferimento alle distruzioni perpetrate dagli austriaci:

Un solo modo ha il nemico per pagare a Venezia i danni e gli sfregi volontariamente recati alle sue chiese più belle. Uno Stato che senta la dignità della sua storia e della sua civiltà, non è, nelle trattative di pace, un mercante che concorre a un'asta pubblica e misura a lire o a corone il suo danno e il suo guadagno. La pittura veneziana si paghi con pittura veneziana. Tra il Museo Imperiale e l'Accademia Imperiale, Vienna ha, se ben rammentiamo, venticinque quadri di Tiziano e quindici di Jacopo Tintoretto. (Ojetti 1917, p. 25)

Ottima considerazione quella dell'Ojetti, ma nel caso del secondo conflitto mondiale coloro che "distrussero" non erano i nemici sconfitti, ma i liberatori, e dunque Mantegna non venne pagato con Mantegna, Filippino Lippi con Filippino Lippi, Lisippo con Lisippo, Buffalmacco con Buffalmacco, ma alle distruzioni e alle devastazioni furono corrisposti ingenti stanziamenti, fondamentali per la ricostruzione del patrimonio artistico italiano.

#### Engramma ISSN 1826 901X 61 • gennaio 2008

#### Riferimenti bibliografici

Barbacci 1977

A. Barbacci, Monumenti di Bologna. Ricostruzioni e restauri, Bologna 1977

Bottai 1938

G. Bottai, La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra, in "Bollettino d'arte", n. 10, 1938

Croce 1947

B. Croce, Prefazione in Cinquanta monumenti danneggiati italiani danneggiati dalla guerra, Roma 1947

Gonnella 1947

G. Gonella, Introduzione in Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania, Roma 1947

La guerra contro l'arte 1944

s.n., La guerra contro l'arte, Milano 1944

Lavagnino 1947

E. Lavagnino, Cinquanta monumenti danneggiati italiani danneggiati dalla guerra, Roma 1947

Lavagnino 2006

A. Lavagnino, Un inverno. 1943-1944, Palermo 2006

Lazzari 1942

M. Lazzari, Castelli ed impalcature. La protezione delle opere d'arte durante la guerra, in La protezione 1942

Monari 1995

P. Monari, I progetti per la protezione dei monumenti nell'archivio della soprintendenza per i beni ambientali e architettonici dell'Emilia (Bologna), in Delenda Bononia. Immagini dei bombardamenti 1943-1945, Bologna 1995

Mostra d'arte italiana 1945

AA.VV., Mostra d'arte italiana a Palazzo Venezia, Roma 1945

Ojetti 1917

U. Ojetti, Monumenti italiani e la guerra, Milano 1917

Protesta 1950

Accademia Nazionale dei Lincei, Protesta dell'Accademia Nazionale dei Lincei per le assurde rivendicazioni di alcuni studiosi tedeschi. Roma 1950

La protezione 1942

La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea, a cura della direzione Nazionale Generale delle Arti. Firenze 1942

La ricostruzione 1950

AA. VV., La ricostruzione del patrimonio artistico in Italia, Roma 1950

Siviero 1950

R. Siviero, Seconda mostra nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania, Firenze 1950

Vedovato 1944

G. Vedovato, La protezione internazionale dei monumenti storici contro le offese aeree, Firenze 1944, pp. 14-35

#### MARCO PARONUZZI

La guerra aerea in Italia: la distruzione rimossa

Recensione a Marco Gioannini, Giulio Massobrio, *Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*, con un regesto on line delle città italiane bombardate, Rizzoli, Milano 2007



Il libro riporta all'attenzione la storia della guerra di distruzione aerea subita dall'Italia durante il secondo conflitto mondiale, cercando le cause che hanno portato alla catastrofe dei bombardamenti e analizzando le diverse fasi con cui questi hanno colpito la penisola. Il progetto espositivo, che gli autori stessi definiscono ambizioso, è quello di "proporre una narrazione che tenga insieme prospettive molto diverse fra loro, quelle 'dall'alto' e quelle 'dal basso'" (p. 10), intendendo cioè incrociare il punto di vista di chi – con strategie politiche e militari – i bombardamenti li ha compiuti, e di chi – con iniziale incredulità – i bombardamenti li ha subiti.

Quella "dall'alto" è la prospettiva dei comandi supremi alleati, che a partire dall'ottobre del 1942 inaspriranno i bombardamenti sull'Italia perseguendo il loro obbiettivo prioritario: colpire quello che Churchill definisce il "ventre molle" dell'Asse, spingendo l'Italia fuori dal conflitto.

L'offensiva, condotta dal *Bomber Command* britannico di Sir Arthur Harris, prevede l'utilizzo della tecnica dell'*area bombing*: colpire pesantemente i centri abitati per annichilire la popolazione civile e portarla a negare il consenso alla guerra fascista, facendo leva su quella che viene considerata una debolezza congenita nel morale degli italiani, tale da renderli poco adatti a sostenere il contraccolpo psicologico della guerra. L'esposizione dei fatti è sostenuta nel volume da numerosi documenti d'archivio, come un'inedita e sconvolgente lettera – mai pubblicata e conservata nei *National Archives* di Kwe, nel Regno Unito – datata 11 dicembre 1942. La missiva è inviata da Sir Charles Portal, comandante della RAF, a Sir Arthur Harris, in seguito alla denuncia di un anonimo ufficiale del *Bomber Command* al quale venne assegnato, come punto di mira per il bombardamento diurno di Milano del 24 ottobre 1942, la piazza del Duomo: è agghiacciante l'ammonimento dello stesso Portal che, noncurante delle vite dei civili e del valore patrimonio artistico, esorta Harris a impedire fughe di notizie che possono inimicare l'opinione pubblica (sulle priorità in merito agli obiettivi bellici in Italia v. Anna Banfi, Giulia Bordignon, Monica Centanni, *The Age of Mars*, in questo stesso numero di "Engramma").

Il secondo punto di vista, "dal basso", è quello della popolazione civile stupita e indignata per le prime incursioni aeree sulle città, pericolo che riteneva scongiurato facendo affidamento sulla supponenza del Duce e sull'infallibile' difesa della Regia Aeronautica. Ben presto il morale degli italiani sarà sopraffatto dalle bombe alleate: lontana dalle promesse di vittoria, la nazione accetterà con rassegnazione i bombardamenti, nella flebile speranza che la guerra possa finire al più presto. Lo scollamento del consenso al partito fascista è inevitabile, tanto che lo stesso bombardamento su Roma provoca in alcuni politici e intellettuali italiani moti di soddisfazione. Testimonianze di prima mano riportate nel volume chiariscono le terribili sofferenze fisiche, morali e materiali subite dalla popolazione inerme a causa della "guerra totale" che non distingue tra combattenti e non combattenti.

Affiancare per la prima volta queste due prospettive antitetiche porta verso una profonda riflessione su pagine di guerra troppo spesso dimenticate; porta ad assumere due ottiche inconciliabili, senza poterne privilegiare una o l'altra: quella dei bombardamenti "politici nei

#### Engramma ISSN 1826 901X 61 • gennaio 2008

loro fini ultimi, terroristici nella pratica e nei fini immediati" (p. 14) o quella del prezzo troppo alto pagato dall'Italia con le sue 70000 vittime. Porta a riflettere in merito a "una catastrofe [...] sostanzialmente rimossa a livello storiografico e quasi assente dal dibattito pubblico odierno, che pure tanto spazio di recente ha dedicato ad altri e controversi avvenimenti di quegli anni, con importanti acquisizioni di coscienza e consapevolezza, ma anche tante polemiche acrimoniose e sterili" (p. 10). Proprio in questo contesto risultano tanto rilevanti le testimonianze dirette sulla strenua difesa operata dagli italiani delle opere d'arte, operazioni di tutela, raccolta, spostamento per preservare i tesori sia dal pericolo delle bombe alleate, che dal trafugamento nazista: su questo tema gli autori stessi denunciano la mancanza nella storiografia italiana del dopoguerra di uno specifico lavoro monografico.

#### GIULIA CERIANI SEBREGONDI

La ricostruzione del Tempio. Il resaturo post-bellico del Tempio Malatestiano di Rimini

Intorno al restauro postbellico del Tempio Malatestiano di Rimini sembrano essersi coagulati alcuni nodi cruciali della storia politica e culturale italiana dell'immediato dopoguerra. Ne esamineremo in questo saggio la vicenda, procedendo su tre piani paralleli e interconnessi: quello tecnico, dell'intervento realizzato; quello culturale, delle scelte teoriche che ispirarono il restauro, legate alla storiografia del tempo; e quello politico, dell'influenza della situazione italiana e internazionale alla vigilia delle elezioni del 1948.

Nell'ottobre del 1942 iniziano i bombardamenti in Italia, prima su Genova, poi su Torino, Milano e molte altre città. Sin dal giugno 1940 gli addetti delle Soprintendenze avevano iniziato a realizzare le protezioni del patrimonio artistico italiano e nel 1941 (Direzione generale AA.BB.AA. 1942; Callegari, Curzi 2005) si provvede a realizzare anche quelle del Tempio Malatestiano: per l'esterno una massicciata alta circa due metri e mezzo con paramento in mattoni, a protezione dello stilobate della facciata e dei muri nord e sud; per l'interno, per tre delle cappelle e i pilastri con i bassorilievi di Agostino di Duccio, impalcature lignee con sacchetti di sabbia; la tomba di Sigismondo invece viene protetta con muratura (Biffi 1996, p. 48 nota; Turchini 2000, p. 821).



Protezioni antiaeree del Tempio Malatestiano all'esterno e all'interno dell'edificio



Protezioni antiaeree del Tempio Malatestiano all'esterno e all'interno dell'edificio

Rimini era un punto fondamentale della linea di difesa tedesca, e tra il novembre del 1943 e il settembre del 1944 la città è teatro di guerra, pesantemente danneggiata con oltre 300 bombardamenti e la perdita di quasi il 90% del costruito urbano. Tra il dicembre del 1943 e il giugno del 1944 anche il Tempio Malatestiano è più volte colpito dai bombardamenti alleati. Con il primo bombardamento si hanno i danni alla facciata, che s'inclina leggermente in avanti insieme alla parte anteriore del monumento in pietra da taglio per l'abbassamento del sagrato dovuto a una bomba caduta davanti all'edificio, e con lo sconvolgimento della protezione in muratura e sabbia dello stilobate. Con il secondo bombardamento è danneggiata la parte absidale: risulta distrutta la zona settecentesca del presbiterio insieme alle due cappelle attigue. Inoltre la copertura, con il manto e la struttura secondaria, è completamente asportata, le pareti interne e le volte a costoloni delle cappelle sono solcate da lesioni. "Non si entra, ma si sa che il contraccolpo ha scoperchiato la tomba di Sigismondo" (A. Campana, Diario riminese, 30 gennaio 1944, cit. in Turchini 1988, p. 31). Sfortuna poi vuole che le incastellature lignee con sacchi di sabbia, che coprivano alcuni pilastri con i bassorilievi, fossero state smontate su ordine del Ministero per ricostruire nuove protezioni più resistenti in muratura, ma non si fosse potuto ancora provvedere quando un altro raid provoca danni ai bassorilievi stessi (BCGRn 1945; Capezzuoli 1949). Nel frattempo però, per fortuna, l'affresco di Piero della Francesca era stato staccato e posto al sicuro.





Il Tempio Malatestiano dopo i bombardamenti: sconnessione delle protezioni antiaeree in facciata; la zona absidale distrutta

Per cercare di capire quale fosse lo stato reale del Tempio all'indomani dei bombardamenti leggiamo le relazioni di tre diverse fonti. Quella del 1945 del *British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art*, redatta mentre la guerra è ancora in corso e derivata da *reports* stesi sul campo (v. in questo numero di "Engramma" il testo integrale della pubblicazione e Anna Banfi, Giulia Bordignon, Monica Centanni, *The Age of Mars*), ci dice come "the façade (which was never finished) is still standing, but it is cracked in various places and its decoration has suffered, though apparently only slight, injury. What is more serious is that it is leading forward as much as 18 inches [46 cm circa] out of the true; while this involves no immediate danger, the necessary repairs will be both long and costly. [...] The nave presents a sorry spectacle – over the greater part of its length the roof is represented only by the 13 main cross-beams".





Bombardamenti al Tempio Malatestiano: distruzione delle coperture e primi rilievi dei danni

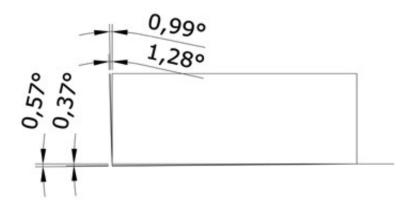
Le sei cappelle maggiori però hanno ancora le loro volte, le decorazioni di marmo hanno subito pochi danni e anche la tomba di Sigismondo è scampata. Tutte le pareti e le volte sono solcate da lesioni e molte delle finestre ogivali sono in pezzi. La relazione del *British Comittee* conclude quindi con parole di speranza: "Malatesta's Tempio is not destroyed. [...] at present non more can be undertaken than those measures which will prevent things going from bad to worse; but complete restoration is eminently feasible and will undoubtedly be carried out by the Italian Government" (British Committee 1945, pp. 54, 57). Nelle diverse relazioni inviate al Ministero tra il '43 e il '44 all'indomani dei bombardamenti, Corrado Capezzuoli, il soprintendente di Ravenna, cui spetta anche il territorio di Rimini, informa che "fortunatamente le distruzioni riguardano solo i completamenti settecenteschi", mentre il rivestimento lapideo albertiano e l'apparato decorativo di Agostino di Duccio non destano preoccupazione (SBAPRa 1944). Anche il sopralluogo del 1945 di Costantino Ecchia, architetto già incaricato dalla Soprintendenza di lavori di restauro precedenti i bombardamenti evidenzia solo "danni non gravi nell'angolo desto della facciata e qualche abrasione alle colonne".





Dislivelli e lesioni alla facciata e al fianco del tempio Malatestiano

Il Tempio dunque è gravemente danneggiato nella parte absidale e nella copertura, mentre la facciata si è inclinata leggermente verso l'esterno. Capire quale sia la reale entità di questo abbassamento e rotazione, che i vari autori indicano in una cifra che va dai 46 cm segnalati dagli inglesi a soli 30 cm indicati da De Angelis d'Ossat, diventa fondamentale ai fini della comprensione dell'intervento di restauro poi messo in atto. Secondo il *British Committee*, come abbiamo visto, lo strapiombo della facciata è di 46 cm; secondo Lavagnino è di 45 cm e l'abbassamento di 35 (Lavagnino 1950b, p. 177); secondo Rivani è di 39 cm, e l'abbassamento di 26 (G. Rivani, *I restauri del Malatestiano*, in "L'avvenire d'Italia", 5 novembre 1948, cit. in Turchini 2000, p. 832); secondo Rinaldi lo strapiombo è di 40 cm, e l'abbassamento di 26 (Rinaldi 1948, p. 18); Pasini riporta un abbassamento di 35 cm (cit. in Ricci [1924] 1974, p. XXI); mentre secondo De Angelis d'Ossat il fuoripiombo è di soli 30 cm (SBAPRa 1948), come per Pane (Pane [1948] 1952, p. 646). Queste misure, se rapportate alle dimensioni complessive del paramento lapideo albertiano, determinano una rotazione sul piano orizzontale dell'ordine di soli 0,57-0,37 gradi e di 0,99-1,28 gradi sul piano verticale, che dal punto di vista statico non sembrano certamente poter determinare dissesti significativi.



Gradi di rotazione della facciata del Tempio dopo i bombardamenti

La Soprintendenza nel 1945 aveva subito iniziato il restauro, che si conclude nel novembre del 1947, affidato alla ditta Calvitti di Forlì, sotto la direzione di Costantino Ecchia, il quale tiene un dettagliato e quotidiano giornale dei lavori. Il restauro è seguito con frequenti sopralluoghi del soprintendente Capezzuoli, in collaborazione con la sezione autonoma di Rimini del Genio Civile, sotto la direzione generale del Provveditore alle Opere pubbliche per l'Emilia (per la cronologia degli interventi del primo lotto, dal maggio 1946 al maggio 1947, si veda Turchini 2000, pp. 843-54; per quella degli interventi del secondo lotto, dal maggio 1947 al novembre 1947, si veda Turchini 2000, pp. 854-55). La ricostruzione postbellica, infatti, avvenne attraverso i Provveditorati regionali alle Opere Pubbliche, il Ministero dei Lavori Pubblici (chiamato istituzionalmente a intervenire sui monumenti in situazioni di emergenza, equiparando i danni di guerra alle catastrofi naturali), gli uffici locali del Genio Civile, le Soprintendenze ai monumenti e la Direzione generale alle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, con Provveditorati e Genio Civile dotati di finanziamenti molto maggiori delle Soprintendenze, creando quindi spesso forti tensioni tra le une e gli altri (Marconi 1997).

I lavori consistono nell'innalzamento dei muri di chiusura delle due ultime cappelle crollate; nell'esecuzione di una palificata di pino con platea superiore di collegamento in cemento armato per il costipamento del terreno adiacente alle fondazioni dell'angolo ovest maggiormente danneggiato; nella realizzazione di un cordolo in cemento armato sulla sommità delle murature laterali e della facciata; nel rifacimento del tetto con la sostituzione di tutte le capriate; nel risarcimento dei distacchi del paramento lapideo esterno con tasselli; nella ricostruzione delle parti crollate delle volte delle cappelle barocche; infine nella sistemazione del sagrato, nell'integrazione e pulizia dei marmi.

Ma l'intervento senz'altro più impegnativo, e più rilevante per il seguito della vicenda, è l'esecuzione di fitte iniezioni di cemento a pressione nelle murature interne duecentesche e di fondazione presso l'angolo ovest, su indicazione dell'ing. Giuseppe Rinaldi del Genio Civile, eseguite dalla ditta ELSE. In alcuni punti si adotta anche la tecnica delle cosiddette "iniezioni armate" con l'inserimento di barre passanti in ferro nelle perforazioni (ASRn, AGCRn 1946; Turchini 1998, pp. 46-47; Lenzi, Capezzuoli, Rinaldi 1947, p. 20; Biffi 1996, p. 50 nota). Da ultimo si provvede alla ricostruzione delle due cappelle estreme e dei due annessi dell'abside e alla tinteggiatura interna.





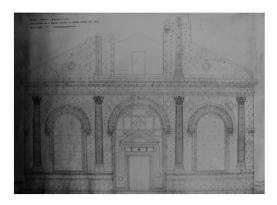


Interventi di restauro sulla parte absidale e lungo il fianco sinistro del Tempio

L'abside, infine, è ricostruita in "forme semplificate" in mattoni a vista, seguendo alla lettera le Istruzioni del 1938, secondo un progetto del luglio 1946 di Capezzuoli. Le indicazioni di Capezzuoli, fedele alle ultime direttive ministeriali, sottolineano come questo sia "proprio uno di quei casi 'clinici' al quale, in pratica, possono essere applicate appieno le norme per il restauro dei monumenti, recentemente elaborate dalla Direzione generale delle Arti. [...] Non può, quindi che farsi chiara nella mente del restauratore la lineare semplice soluzione, [...] allungandolo quel tanto che sarà necessario [...] applicandovi disegno e tecnica che ne attestino la modernità, ed evitino, con la eliminazione di ogni ripresa decorativa o figurativa, ogni possibile confusione con l'antico" (SBAPRa 1943). Negli anni Trenta nel campo del restauro architettonico avevano iniziato a prevalere sempre più gli storici dell'arte sugli architetti, focalizzando l'attenzione sul concetto dell'autenticità dell'opera: uno dei primi risultati fu la stesura nel 1938 delle Istruzioni per il restauro dei monumenti, che puntano sulla manutenzione, la conservazione in situ dei manufatti, la conservazione del tessuto urbano, ma soprattutto vietano tassativamente ogni completamento o ripristino, in modo che le aggiunte debbano essere fatte – come riecheggia Capezzoli – semplificando le forme e materiali "che ne attestino la modernità ed evitino ogni possibile confusione con l'antico" (Marconi 1997, p. 372; Jokilehto 1999, p. 223).

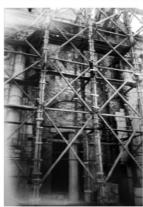
Il dibattito su cosa fare all'indomani delle distruzioni belliche, però, è intensissimo e l'intensità delle distruzioni farà propendere per un vero e proprio ritorno al "dov'era, com'era", propugnato da Ragghianti, da Mario Salmi (1890-1980) e da Bernard Berenson (1865–1959) (Grassi 1961, p. 24; Marconi 1993, p. 154) [1]. Guglielmo De Angelis d'Ossat (1907-1992) ha una posizione intermedia tra la ricostruzione à l'identique e le ricostruzioni 'moderne'. Egli sostiene come la sua generazione ormai "evita di sovrapporvi qualcosa di proprio, e soprattutto di apportarvi modificazioni o aggiunte che possano menomarne l'essenza". Scrive De Angelis: "Penso che sempre più debba attuarsi il rispetto della storia nel restauro monumentale"; il "tragico fenomeno" quasi "cosmico" che è la guerra ha determinato però tali distruzioni del patrimonio che è stato necessario cambiare i parametri di restauro (De Angelis d'Ossat [1948] 1995, pp. 11-26). Il dopoguerra, dunque, nonostante le molte dichiarazioni contro il falso antico, si distingue proprio per le tante ricostruzioni a Verona, Firenze, Treviso, Vicenza, Bologna, Modena, Genova, Rimini, Roma, Napoli, Bari, Palermo, Taormina, ecc. Si è creato così una sorta di paradosso tra indicazioni teoriche e pratica degli interventi, che ha riguardato anche il Tempio Malatestiano.

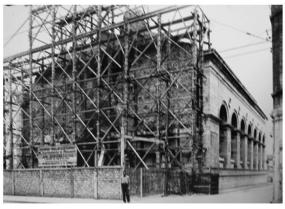
Torniamo, dunque, al 1947, quando si stavano ultimando i restauri curati dalla Soprintendenza (Lavagnino 1947, p. 98). L'intervento diretto del Ministero fa mutare programma in corso d'opera, stabilendo lo smontaggio e rimontaggio dell'intero paramento lapideo albertiano, che viene affidato al soprintendente Capezzuoli e dura fino alla fine del 1949 con lo smontaggio e rimontaggio di circa 3.000 blocchi (Pasini 1974, p. 21). La commissione ministeriale incaricata di seguire i lavori, diretti dal soprintendente Capezzuoli, è composta dallo stesso Doro Levi, archeologo della Princeton University e quindi dal 1947 al 1976 direttore Scuola archeologica italiana di Atene; Emilio Lavagnino, ispettore centrale della Direzione generale delle antichità e belle arti; Roberto Pane (1897-1987), membro del Consiglio superiore di belle arti; Marcello De Vita, della Direzione generale delle antichità e belle arti; e Mario Salmi, presidente del Consiglio superiore di belle arti fino al 1971.



I conci della facciata numerati per lo smontaggio e rimontaggio

A molti anni di distanza (1985-86) De Angelis d'Ossat ricorda le motivazioni alla base di questo secondo radicale intervento, giustificandolo in base al fatto che "risultava imperniato su precise rispondenze geometriche e proporzionali esemplarmente studiate dall'Alberti e legate in pianta nel rapporto di radice di 2. Perciò l'esigenza di non 'discordare tutta quella musica' come scrisse il celebre autore - e di ristabilirne la perfezione formale, vennero considerate prioritarie; e lo sono certamente, tanto da consentirmi di proporre – sulla base di naturali connessioni proporzionali - una estrapolante ricerca dimensionale per completare la pianta dell'ideazione quattrocentesca in modo più verosimile. [...] Queste esigenze presero perciò il sopravvento rispetto all'opportunità di testimoniare, perpetuandolo, il danno bellico. [...] Non è mai troppo tardi se si può evitare un restauro male impostato!" (De Angelis d'Ossat 1987, pp. 12-13). Ma le interpretazioni contemporanee sono tutte dello stesso tenore: Lavagnino indica nel Tempio "più che un modello d'architettura rinascimentale, un mirabile compendio di idee" (Lavagnino 1947, p. 97). Il disassamento "comprometteva i valori essenziali di quell'opera d'arte, affidata soprattutto alla pura geometricità dei rapporti, della cristallina purezza delle linee e delle masse". Lavagnino sostiene la necessità di "recuperare con l'antico a piombo la geometrica cristallina purezza di linee e di masse che ne costituiva il carattere essenziale" (Lavagnino 1950a, p. 168; Lavagnino 1950b, p. 177). Anche Salmi è con lui (Salmi 1951, p. 153), e Carlo Ceschi (1904-1973) nel 1970 riterrà che il monumento fosse eccezionale "non solo per il nome del suo architetto, ma proprio per i suoi intrinseci valori di rapporti geometrici e di pure proporzioni", quindi ad avere importanza erano "la perfezione della linea, l'esatto ritmo compositivo, la pulitezza del particolare e dell'esecuzione", per cui era necessario "ridare all'architettura albertiana la sua esatta linearità geometrica" (Ceschi 1970, pp. 186-87).



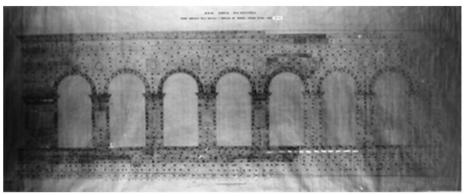




Fornice e facciata del Tempio Malatestiano smontati e rimontati

Ma cosa ha scatenato questo drastico cambio di programma, che crea sconcerto sia a Ravenna che a Rimini e genera un decisa opposizione iniziale? Alla fine della guerra è stato creato l'American Committee for the Restoration of Italian Monuments, diretto da Charles Rufus Morey (1877-1955), storico dell'arte della Princeton University, dal 1945 al 1950 addetto culturale presso l'ambasciata americana di Roma, con cui la Direzione generale per le Antichità e Belle Arti ha organizzato negli USA una mostra fotografica (Lavagnino 1947) dei monumenti danneggiati dalla guerra. Il momento-chiave è il 20 febbraio 1947, quando l'American Committee dichiara che "ha già raccolto 50.000 dollari da destinarsi al completamento dei lavori di restauro" (Turchini 1998, p. 61). I dollari dedicati al Tempio saranno alla fine 65.000, grazie alla Kress Foundation che finanzia anche la ricostruzione del ponte di S. Trinita di Firenze (1955-57). Il 14 luglio seguente De Angelis e Doro Levi, in qualità di rappresentanti della Direzione generale e dell'American Committee, enunciano sul posto il tipo d'intervento che si vuole intraprendere: il restauro della decorazione interna è agli inizi e sarà finanziato dallo Stato, ma l'opera più importante è "riportare il paramento albertiano dell'esterno nella sua posizione originaria. Difatti le lesioni [...] sono incompatibili con la architettura dell'esterno, studiata da Alberti sulla base di esatti rapporti di proporzioni e che egli stesso definì: una musica. D'altra parte, le cornici dello stilobate oggi si presentano, proprio all'altezza dell'occhio, contorte e spezzate, in modo inammissibile per una architettura rinascimentale, tutta basata sulla regolarità delle linee" (Turchini 2000, p. 861). A rafforzare con la sua autorità la decisione, è proprio l'ormai ottantaduenne Berenson, che nell'agosto del 1947 compie un fatidico sopralluogo, per conto dell'American Committee, che ha messo a disposizione i 50.000 dollari (ricevuti dalla Kress Foundation) solo a patto che si proceda allo smontaggio e rimontaggio e promette altri 40.000 dollari per un altro monumento da definirsi. Il verdetto di Berenson è chiaro: "per salvarlo [...] non esisteva altro modo che smontare la superba muratura" (Berenson 1958, pp.129-130). Luigi Pasquini (1897-1977), pittore e pubblicista riminese, così riporta le parole di Berenson: "I mezzi finanziari, che noi vi offriamo, voi dovete usarli esclusivamente per togliere lo strapiombo all'angolo nord-ovest del Tempio, in maniera che il monumento ritorni all'armonia lineare originaria, caratteristica fondamentale del classicismo del Rinascimento. Non vi consentiamo altro uso. O questo o niente. Altri monumenti, in altre città, attendono. Decidete" (Pasquini 1948).





Il fianco destro prima dello smontaggio; i conci numerati per lo smontaggio e rimontaggio

Prima di iniziare i lavori veri e propri nell'ottobre 1947, e dopo che in settembre l'*American Committee* ha dichiarato ufficialmente di finanziare lo smontaggio e rimontaggio (Biffi 1996, p. 50 nota), si eseguono nuovi rilievi, un sopralluogo e un sondaggio di verifica, da cui sembra risultare evidente che le difficoltà pratiche saranno molte, anche se ciò non ostacola la decisione ormai presa: infatti "il rivestimento spesso circa 2 metri, non era tutto composto di pietra da taglio, ma sia nello stilobate che al di sopra delle arcate era immorsato, con blocchi e lastroni, ad una solidissima struttura in laterizio, cementata con malta di calce istriana durissima; il tutto circa m. 2,50" con blocchi da venti quintali circa disposti a pettine e alternati per ogni filare che andavano a formare "una enorme massa inattaccabile tanto da far rimbalzare pericolosamente i comuni scalpelli a mano" (Capezzuoli 1949; Turchini 2000, pp. 855-56). Più tardi,

commentando i lavori in corso, Ecchia, ormai estromesso dal restauro, scriverà di come "agiscono i martelli pneumatici azionati da motore, per demolire la muratura che incastona i conci [...] Benché si lavori ininterrottamente da sei mesi sono stati sin ora smontati circa seicento conci" (C. Ecchia, *Alcune osservazioni sui lavori al Tempio malatestiano*, in "L'avvenire d'Italia", 20 maggio 1948, cit. in Turchini 2000, p. 860).

Ciononostante, già il 21 novembre 1947, sotto la direzione di Capezzuoli ormai convertito, ma che inizialmente aveva protestato la sua assoluta contrarietà al progetto [2], e l'esecuzione sempre della ditta Calvitti, sono innalzati i ponteggi per lo smontaggio del fianco destro e i pezzi sono numerati. I blocchi una volta a terra sono rinsaldati con malta di cemento, mastici, grappe in ferro ottone o rame. Il Comune è decisamente preoccupato e contrario a questi lavori: il 28 novembre 1947 nomina una commissione locale che studi il problema [3] e blocca i lavori, pur senza averne l'autorità. Nel verbale del Consiglio comunale sono esposte le condivisibili motivazioni: "tale lavoro non appare necessario per la sicurezza statica dell'insigne edificio dopo le opere di consolidamento eseguitevi, che ne hanno ripristinato la completa solidità; che l'inclinazione verificatasi (cm 13 sullo stilobate del fronte e cm 21 sul fianco) è talmente leggera rispetto alle dimensioni del monumento da non spostarne apprezzabilmente il baricentro; che la stessa inclinazione, mentre turba l'armonia architettonica della magnifica costruzione, simboleggerà nei secoli il martirio di questa città [...]; che il progetto di smontaggio e di ricostruzione significa ancora più grave ingiuria al monumento, in quanto sarebbe inevitabile - dopo la compattezza raggiunta dagli elementi costitutivi del fronte e dei fianchi in seguito all'azione del tempo, al cedimento e soprattutto alle recenti iniezioni di cemento praticate nel corpo delle murature - la rottura di gran parte dei conci, che dovrebbero essere sostituiti" (BCGRn 1947).

Berenson, nonostante tutto, riporta molto esattamente le preoccupazioni – di diverso orientamento – della comunità locale: "la comunità era stanca di attendere che la cattedrale, vale a dire il Tempio Malatestiano, venisse riaperta al culto; d'altra parte un restauro così radicale implicava il rischio di qualche mutamento nell'aspetto dell'amatissimo Tempio, senza contare che i blocchi di marmo, da distaccare e calare giù uno ad uno potevano rompersi e finire a pezzi" (Berenson 1958, pp. 129-30). Da parte della Curia, infatti, ci sono fortissime pressioni per la riapertura della chiesa e per dirottare i finanziamenti sulla ricostruzione del convento francescano adiacente al Tempio distrutto dalla guerra. In un clima da fine del mondo, quello che precede le elezioni dell'aprile 1948, essa in particolare teme un sovvertimento politico: "l'attuale situazione politica che l'Italia attraversa, situazione – al dire degli ambienti ecclesiastici – che, in un domani assai prossimo, avrebbe potuto sfociare in inconvenienti sociali tali per cui il Tempio a lavori iniziati ed improvvisamente interrotti a cagione d'un sopravvenuto trapasso del territorio italiano dall'area d'influenza anglo-sassone a quella russa, poteva cadere nel totale abbandono, con la conseguente destinazione del Tempio a *Granaio del Popolo*, secondo la prassi bolscevica" (Pasquini 1948).

La commissione ministeriale, dopo che la Direzione generale attraverso la Prefettura di Forlì ha diffidato il Comune da intromissioni indebite (BCGRn 1948), il 9 gennaio 1948 ribadisce che: "si ritiene necessario lo smontaggio completo del fianco destro (il 10 aprile però a seguito di un sopralluogo di Lavagnino, Pane, Salmi e De Vita dichiarano che le ultime due arcate potranno restare in opera); una differenza di 9 cm di livello riuscirebbe nettamente visibile specie lungo lo stilobate. Non si reputa necessario conservare la muratura antica che è sovrapposta agli archi dietro il paramento [...] si ammette la eventualità della demolizione della muratura suddetta e la costruzione di una muratura nuova con conveniente innesto al paramento" e conclude ordinando la ripresa dei lavori (SBAPRa 1948).





Lavori di restauro al fianco destro del Tempio; un sopralluogo nel corso dei lavori

Molto sinteticamente questa è la cronaca dei lavori: lo smontaggio del fianco destro inizia il 21 novembre '47 e termina l'8 giugno '48, mentre il 16 ottobre è completato il rimontaggio, rimontaggio che avviene partendo dall'angolo della facciata, enfatizzando quindi il dislivello e obbligando a maggiori demolizioni e ricostruzioni (pur decidendo alla fine di lasciare le ultime due campate in opera: diversamente da quanto previsto inizialmente, infatti, a seguito del sopralluogo di Lavagnino, Pane, Salmi e De Vita, la commissione ministeriale dichiara che le ultime due arcate possono restare in opera (SBAPRa 1948, 11 aprile 1948). Lo smontaggio del fianco sinistro inizia il 30 agosto '48 e termina il 20 novembre '48, mentre nel gennaio '49 è completato il rimontaggio (in questo caso per i minori danni subiti si lasciano in opera le ultime quattro arcate); nell'aprile del '49 inizia lo smontaggio della facciata che termina in maggio, il rimontaggio inizia il 23 maggio e termina il 13 novembre '49 (Turchini 2000, pp. 856-67; per i dettagli operativi si veda SBAPRa 1948; C. Capezzuoli 1949, p. 270).

Prima del rimontaggio dei blocchi viene eseguito un cordolo in cemento armato alla base dello stilobate ancorato alla muratura retrostante, mentre la muratura demolita è rieseguita con malta di cemento. A questo punto anche le personalità locali sono ormai convinte, tutti sono felici del "compressore che ha martellato incessantemente dietro la cortina di stuoie [...]. C'è ancora qualcuno che eccepisce e lamenta che sia stato sostituito qualche concio, invero appena uno o due, privi di ornati", e poi "si notano appena le sbavature di cemento" (Garattoni 1949).





Montaggio degli archi e del fianco sinistro

La storia dunque è 'a lieto fine' ed è così che il 26 maggio 1950 viene apposta una epigrafe commemorativa sul sagrato davanti al portale, con questa iscrizione: "Frons laterumque magna pars huius aedis / post detrimentum in bello annorum MDCCCXXXXIII-IV acceptum / refecta est per annos MDCCCCXXXXVII-L / ope adstante Samuelis H. Kress Istituti / intercessoribus viris americanis ad monumenta / Italiae in pristinam dignitatem restituenda delectis / simulque munifice liberaritaterque aiutante Republica Italica" (Turchini 2000, p. 868). Il 30 luglio, poi, si inaugurano i lavori di restauro alla presenza del ministro Guido Gonnella, con un discorso di De Angelis e la fusione di una medaglia commemorativa, per concludere il 24 settembre 1950 con la riconsacrazione da parte del vescovo.

La ferrea volontà di Roma trova spiegazione certamente nell'orientamento culturale della storia dell'arte dell'epoca, ma anche, altrettanto certamente, nella situazione italiana del dopoguerra e quindi nelle pressioni politiche del comitato americano. Le vicende politiche del dopoguerra, infatti, influenzarono direttamente la nomina dei Direttori generali delle antichità e belle arti del ministero della Pubblica istruzione, e pertanto, la linea metodologica del restauro architettonico. Il primo direttore, Ranuccio Bianchi Bandinelli, assurto alla carica quando il PCI di Togliatti faceva parte del governo costituitosi all'indomani della Liberazione, è poi sostituito da De Angelis d'Ossat nel 1948, al momento della formazione del quarto governo De Gasperi (31 maggio 1947-12 maggio 1948), che segna la fine dell'unità resistenziale e l'avvio di una fase nuova nella vita politica italiana, quella del centrismo. Esclusi PCI e PSI dal governo, De

Gasperi avvia la ricostruzione e riesce a inserire l'Italia tra i paesi che usufruiranno degli ingenti aiuti americani del Piano Marshall, confermato ufficialmente però solo nel luglio del 1948, all'indomani del risultato elettorale (18 aprile 1948) (Woolf 1974, pp. 404-28; Scoppola 2004). Nel corso dell'inverno 1947-48 furono preparate ben 124 edizioni di cinegiornali, che proponevano numerosi servizi sugli aiuti americani, e determinante fu il sostegno americano alla campagna della DC. L'ambasciatore americano James Dunn girò in lungo e in largo l'Italia, visitando scuole e ospedali, inaugurando ponti e strade costruiti con il contributo americano, e il sostegno finanziario coinvolse istituzioni cattoliche, organizzazioni sindacali e persino amministrazioni pubbliche. La pressione americana è accompagnata dalla massiccia crociata della Chiesa contro il comunismo, inserendosi nel dibattito politico-ideologico con la formula "con Cristo o senza Cristo".

Per quanto ci riguarda, allora, la situazione politico-economica dell'Italia intorno all'estate del 1947, che non poteva permettersi di rifiutare l'offerta americana, farà sì che, nonostante le grosse difficoltà tecniche e simboliche (lasciare memoria di quanto accaduto), i lavori siano avviati senza esitazioni. Da un punto di vista tecnico, lo smontaggio e successivo rimontaggio è stato reso certamente più difficile, e sicuramente ha necessitato di interventi più massicci e invasivi, proprio perché realizzato dopo il restauro di consolidamento iniziato nel 1946 e pressoché concluso alla fine del 1947. Questo, infatti, realizzato con le tecniche all'epoca più innovative e "conservative" (nel senso che lasciavano in opera la muratura esistente anziché sostituirla), ovvero le iniezioni di cemento, aveva reso le murature ancora più 'coriacee' e realizzato l'ancoraggio dei blocchi del paramento lapideo esterno con tiranti che dalla muratura interna, appositamente perforata, raggiungevano la faccia interna dei blocchi stessi senza lasciare traccia all'esterno (Lenzi, Capezzuoli, Rinaldi 1947, p. 20).

Che l'intervento eseguito non fosse dovuto ad esigenze statiche o conservative risulta evidente da tutti i testi dei membri del comitato ministeriale e dei maggiori restauratori e storici dell'arte e dell'architettura del momento. Fu seguito un altro criterio, esclusivamente 'estetico', più volte ribadito per esempio da Lavagnino, che pure dichiara come fosse "necessario convenire che quel processo di rotazione fosse anteriore alla guerra, anzi avesse origini molto antiche" (Lavagnino 1949, p. 703; Lavagnino 1950b, pp. 176-84). Pane nel 1948 così si esprime: "Ci si è trovati davanti ad uno squilibrio statico e ad uno squilibrio estetico. Il primo sarebbe stato facilmente riparabile mediante i consueti procedimenti di consolidamento. [...] Le alterazioni sono apparse assolutamente intollerabili, e ciò unicamente in base ad una esigenza che non aveva altro fondamento se non una valutazione critica" (Pane [1948] 1952, pp. 645-47). Solo Barbacci nel 1956, quasi inconsapevolmente, esprime delle critiche al 'brillante' restauro: "Si sarebbe potuto consolidare il monumento con le deformazioni anzidette, non sensibilissime, come vediamo in tanti edifici veneziani; [...] la temeraria operazione è eseguita con grandissima abilità, così che solo l'occhio dell'architetto specializzato è in grado di osservare le lievi sbrecciature arrecate agli spigoli delle pietre dalle varie manipolazioni, la lieve diversità delle commessure e l'alterazione della patina" (Barbacci 1956, p. 100).



Il fianco sinistro dopo il rimontaggio dei conci

Il Tempio Malatestiano, allora, è sempre stato considerato più come 'simbolo' che come manufatto, e forse più che ristabilire ciò che c'era si è voluta creare o rafforzare quell'idea di un Rinascimento totalmente geometrico e razionale, allora proposta dalla storiografia. I danni bellici, poi, con il crollo del chiostro del convento francescano sulla sinistra e il conseguente isolamento su tutti i lati, hanno aumentato l'effetto di solitudine dell'edificio, contribuendo a farne ancora di più un simbolo ideale e astratto del Rinascimento. L'attenzione degli esperti, infatti, rimane circoscritta al rivestimento albertiano e non si estende all'intero edificio, né al convento di cui era parte, e così dopo il restauro esso risulterà completamente avulso dal suo contesto quasi a esaltarne lo 'splendido isolamento'. Conseguenza ultima di tale interpretazione è anche il fatto che al progetto di ricostruzione dell'abside sia data un'importanza del tutto marginale. Secondo De Angelis (1947), infatti, l'abside "era di epoca barocca e non presentava importanza artistica. È stato pertanto facile predisporre un progetto – ispirato a linee semplici e dignitose - per la ricostruzione" (SBAPRa 1948; Biffi 1996, p. 46). Anche riguardo all'interno, se ne sottolinea sempre la "alterità" rispetto al disegno albertiano, e ciò fa si che in questo caso si reputi possibile lasciare le deformazioni negli archi e le tracce delle lesioni sulle murature (Lavagnino 1950b).

Il restauro, dunque, rispetto agli obiettivi, risulta perfettamente 'riuscito', consentendo di restituire il monumento in forma più che 'smagliante' per il V centenario della fondazione, che ricorreva appunto nel 1950. E se il restauro trova il suo fondamento nella storia e nella critica, e più in generale nella concezione estetica del momento, la domanda fondamentale prima di ogni intervento è sempre "che cosa si restaura?". Nel 1947 si decise di restaurare la "la geometrica cristallina purezza di linee".





Il Tempio Malatestiano oggi: la facciata e un dettaglio del paramento murario restaurato

### Note

[1] Notissimo è il dibattito tra Berenson e Bianchi Bandinelli su come ricostruire i lungarni, borgo San Jacopo e Por S. Maria a Firenze della primavera del 1945 (B. Berenson, Come ricostruire la Firenze demolita, in "Il Ponte", I, n. 1, aprile 1945; R. Bianchi Bandinelli, Come non ricostruire la Firenze demolita, in "Il Ponte", I, n. 2, maggio 1945). Bianchi Bandinelli auspica che le città siano ricostruite "in stile moderno" e "secondo lo spirito del tempo". La posizione romantica di Berenson invece fa leva sul fatto che "quando si pronunciava o si leggeva il nome 'Firenze', l'immagine visiva che prima balenava alla mente era quella del Ponte Vecchio e del lato opposto dell'Arno" e che l'aspetto tradizionale della città è importante per il cittadino, ma "un'importanza ancora maggiore acquista per il forestiero che, appunto perché non ha con il luogo alcun rapporto di vita pratica quotidiana, può contemplarlo come una emanazione di pura bellezza". Bianchi Bandinelli ribatte che "al pensiero che qualche cosa di simile possa divenir stabile e perpetuo, che si possa dare un cuore artificiale alla nostra Firenze, solo per non deludere i turisti abituati alla stereotipa cartolina del Ponte Vecchio con le sue case specchiate nell'Arno, non possiamo fare a meno di sentirci orripilare" e "ci rifiutiamo di non essere altro che i custodi di un museo, i guardiani di una mummia, e rivendichiamo il diritto di vivere entro città vive". Sul tema si veda anche R. Bonelli, Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico, in "Architettura-Cantiere", n. 6, 1953, ora in Id., Architettura e Restauro, Venezia 1959, pp. 41-58, pp. 42-44.), per il quale quella di Berenson è una "posizione culturale ultraromantica, semplicistica ed attivamente ingenua [...]. La ricostruzione fedele degli antichi isolati distrutti non può essere infatti che un falso, storicamente vano e praticamente dannoso, una finzione priva di ogni validità", anche se non risparmia critiche anche alla posizione "modernista" di Bianchi Bandinelli, anch'essa "rudimentale e semplicistica", perché trascura due aspetti fondamentali dei tempi attuali: l'atteggiamento critico, che non può trascurare il significato storico e figurativo delle parti distrutte, e l'aspetto "povero, brutto, banale" dell'architettura contemporanea, che non riesce a trovare un nuovo linguaggio figurativo.

[2] Il 4 dicembre 1947 Capezzuoli si schiera pubblicamente dalla parte del Ministero, sia perché non può fare altrimenti come dirigente dello stesso ente, sia perché i risultati ottenuti gli sembrano rincuoranti: "Si pone quindi il dilemma di optare per la conservazione dell'antiestetico stato attuale, giustificato da infondato sentimentalismo, o per la definitiva e completa resurrezione del tempio con un razionale restauro che rispetti patine e strutture architettoniche, limitando le correzioni e i rifacimenti alle parti contorte e più corrose per poter allungare nel tempio l'ammirazione", pur avendo ben chiaro che "questa è la tassativa condizione affermata dal Comitato italo-americano per ottenere il finanziamento promesso". Capezzuoli e Rinaldi inizialmente si erano mostrati molto cauti, valutando l'effettiva difficoltà dell'operazione e il rischio di peggiorare la statica dell'edificio appena riconquistata, avendo per altro dalla loro parte in questa prima fase gli autorevolissimi pareri di Gustavo Giovannoni (1873-1947), Pane, Alfredo Barbacci soprintendente dell'Emilia Romagna, nonché Luigi Crema soprintendente di Milano (lettera di Capezzuoli a De Angelis, 20 novembre 1946, cit. in Biffi 1996, p. 50 nota; lettera di Capezzuoli al Comitato comunale, 4 dicembre 1947, cit. in Turchini 1998, p. 78 nota; lettera di Capezzuoli a De Angelis, 24 dicembre 1946, cit. in Biffi 1996, p. 50 nota).

[3] La commissione è composta dal vice sindaco socialista Gomberto Bordoni; Aldo Spallicci, deputato alla Costituente e senatore repubblicano; Gustavo Soci, canonico della cattedrale; Pietro Reggiani, ispettore onorario ai monumenti di Forlì; da Antonio Corbara, ispettore onorario ai monumenti di Faenza; Gino Ravaioli, ispettore onorario ai monumenti di Rimini; Virginio Stramigioli, ingegnere capo del comune; Carlo Lucchesi, bibliotecario della Biblioteca civica Gambalunga di Rimini; Luigi Silvestrini, senatore della Democrazia cristiana; Costantino Ecchia; Luigi Campanini; Alessandro Tosi, socialista ed erudito d'arte; Giuseppe Pecci, storico della letteratura; Luigi Pasquini.

# Riferimenti Bibliografici

ASRn, AGCRn 1946

Archivio di Stato di Rimini, Archivio del Genio civile di Rimini, fasc. Rimini 943, maggio 1946

Barbacci 1956

A. Barbacci, Restauro dei Monumenti in Italia, Roma 1956

Riffi 1996

M. Biffi, Alberti e il suo doppio: il restauro postbellico del Malatestiano (1945-1950), in "Ananke" 15 (1996), pp. 38-51

Berenson 1958

B. Berenson, Pagine di diario. I. Pellegrinaggi d'arte, Milano 1958

BCGRn 1945

Biblioteca civica Gambalunga di Rimini, Archivio, b. Arch. Costantino Ecchia. Ricostruzioni danni di guerra, fasc. Tempio malatestiano, preventivo di spesa, 27 ottobre 1945

RCGRn 1948

Biblioteca civica Gambalunga di Rimini, Archivio, b. Tempio malatestiano. Celebrazione del V centenario, fasc. Restauri del Tempio malatestiano e ricostruzione del chiostro, 3 gennaio 1948

British Committee 1945

British Commettee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives, and other Material in Enneny Hands (ed.), Works of art in Italy. Losses and Survivals in the War, London 1945

Callegari, Curzi 2005

P. Callegari, W. Curzi (a cura di), Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale, catalogo della mostra (Roma 21 dicembre 2005-19 febbraio 2006), Bologna 2005

Capezzuoli 1949

C. Capezzuoli, *L'andamento dei lavori di restauro al Tempio malatestiano*, in "Ripresa nazionale. Mensile apolitico indipendente di propaganda per la ricostruzione". II, 1949, n. 8-9, pp. 267-27

Ceschi 1970

C. Ceschi, Teoria e storia del restauro, Roma 1970

De Angelis d'Ossat, 1987

G. De Angelis d'Ossat, La didattica del restauro e l'esercizio della critica, in G. De Angelis d'Ossat, R. Bonelli, Due lezioni di restauro, Roma 1987, pp. 9-30

De Angelis d'Ossat [1948] 1995

G. De Angelis d'Ossat, Danni di guerra e restauro dei monumenti, in "Atti del V Convegno nazionale di storia dell'architettura", Perugia 1948, Roma 1952, ora in Id., Sul restauro dei monumenti architettonici. Concetti, operatività, didattica, Roma 1995

Direzione generale AA.BB.AA. 1942

Direzione generale delle antichità e belle arti (a cura di), La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea, Firenze 1942

Garattoni 1949

D. Garattoni, Risorge dalle rovine il Malatestiano bello come lo volle Leon Battista Alberti, in "Giornale dell'Emilia", 24 gennaio 1949, in Turchini 2000, p. 865

Grassi 1961

L. Grassi, Momenti e problemi di storia del restauro, in AA. VV., Il restauro architettonico, Milano 1961, p. 24, cit. in G. Carbonara, Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti, Napoli 1997 Jokilchto 1999< J. Jokilchto, History of Architectural Conservation, Oxford UK 1999

Lavagnino 1947

E. Lavagnino (a cura di), Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra, Roma 1947

### Engramma ISSN 1826 901X 61 • gennaio 2008

#### Lavagnino 1949

E. Lavagnino, Restauro. Il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra, s.v., in Enciclopedia italiana 1938-1948, Appendice II, vol. II, Roma 1949

#### Lavagnino 1950 a

E. Lavagnino, Il Tempio malatestiano e il suo restauro, in "La Piè", XIX, 1950

#### Lavagnino 1950 b

E. Lavagnino, Il restauro del Tempio Malatestiano, in "Bollettino d'arte", n. 2, aprile-giugno 1950, pp. 176-84

### Lenzi, Capezzuoli, Rinaldi 1947

A. Lenzi, C. Capezzuoli, G. Rinaldi, *Il restauro del Tempio malatestiano*, in "Giornale del Genio Civile", settembre-ottobre 1947, fasc. 8-9, pp. 5-11

### Marconi 1993

P. Marconi, Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica di due secoli di dibattito, Venezia 1993

#### Marconi 1997

P. Marconi, *Il restauro architettonico in Italia. mentalità, ideologie, pratiche*, in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano 1997, pp. 368-91, pp. 372-73

#### Pane [1948] 1952

R. Pane, Restauri al Tempio malatestiano a Rimini, in "Atti del V Convegno nazionale di storia dell'architettura" (Perugia 23 settembre 1948), Roma 1952

### Pasini 1974

P. G. Pasini, Cinquant'anni di studi sul tempio malatestiano, in Ricci [1924] 1974

#### Pasquini 1948

L. Pasquini, Bombardamento di dollari contro la facciata del tempio malatestiano, in "Giornale dell'Emilia", 11 gennaio 1948, in Turchini 1998

#### Ricci [1924] 1974

C. Ricci, Tempio Malatestiano, Milano Roma 1924, rist. Rimini 1974

#### Rinaldi 1948

G. Rinaldi. La tecnica dei consolidamenti per il ripristino dei monumenti danneggiati da eventi bellici, Bologna 1948

### Salmi 1951

M. Salmi, Relazione sul restauro del tempio, 1951, in Ricci [1924] 1974

#### SBAPRa 1943

Soprintendenza Beni Architettonici Provincia Ravenna, Archivio Pratiche, b. *Tempio malatestiano di Rimini*, Capezzuoli, *Relazione*, 8 gennaio 1943

### SBAPRa 1944

Soprintendenza Beni Architettonici Provincia Ravenna, Archivio Pratiche, b. *Tempio malatestiano di Rimini*, fasc. *Verbali Commissione*, 3 dicembre 1943; 2 gennaio 1944; 16 febbraio 1944; 26 marzo 1944

### SBAPRa 1948

Soprintendenza Beni Architettonici Provincia Ravenna, Archivio Pratiche, b. *Tempio malatestiano di Rimini*, fasc. *Verbali Commissione*, 9 gennaio 1948; 10 aprile 1948, 9 agosto 1948, 23 maggio 1949; ivi, fasc. *1949*, 10 gennaio 1949

### Scoppola 2004

P. Scoppola, Il centrismo di De Gasperi, in V. Castronuovo, R. De Felice, P. Scoppola, L'Italia del Novecento, Torino 2004

### Turchini 1998

A. Turchini, Il tempio distrutto. Distruzione, restauro, anastilosi del Tempio Malatestiano, Rimini 1943-1950, Cesena 1998

# Turchini 2000

A. Turchini, Il Tempio malatestiano, Sigismondo Malatesta e Leon Battista Alberti, Cesena 2000

#### Woolf 1974

J. S. Woolf, Italia 1943-1950. La ricostruzione, Bari 1974

MONUMENTA. Il Tempio Malatestiano di Rimini

# GIULIA BORDIGNON, GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO, ALESSANDRA PEDERSOLI

Il Tempio Malatestiano di Rimini Presentazione delle ricerche in corso

> [...] non quo eorum descriptionis transferendis nostrum in opus quasi astricti legibus hereamus.

> > sed quo inde admoniti novis nos proferendis inventis contendamus parem illis maioremve, si queat, fructum laudis assequi Leon Battista Alberti, De Re Aedificatoria, I, 9

Gli antichi, scrive Leon Battista Alberti, non vanno imitati pedissequamente, ma costituiscono un modello in chiave agonistica, la cui *auctoritas* va riconosciuta per "mettere innanzi nuove cose da noi inventate per vedere se si può acquistar pari o, se possibile, maggior lode di loro". Tra i temi di ricerca affrontati dalla sezione *Monumenta* un caso di studio esemplare è rappresentanto dal Tempio Malatestiano di Rimini, ricostruito su progetto di Alberti alla metà del XV secolo come celebrazione dinastica di Sigismondo Pandolfo Malatesta.

I contributi critici presentati in questo numero di "Engramma" convergono sul Tempio e su alcuni dei temi relativi al rapporto dell'edificio albertiano con le forme architettoniche e figurative dell'Antico. Tra i materiali pubblicati, anche tre tavole iconografiche – scaricabili nel formato di presentazione dinamica – relative al rapporto dell'edificio albertiano con la numismatica antica, con i modelli romani dell'arco celebrativo e con la continuità del tema antico del 'trionfo'.



# GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO

Il Tempio Malatestiano di Rimini come 'invenzione' dell'antico nella medaglia di Matteo de' Pasti



La medaglia qui raffigurata è una delle più note fra quelle fuse da Matteo de' Pasti per celebrare il suo committente, Sigismondo Pandolfo Malatesta Signore di Rimini. Il motivo di questa notorietà sta nella raffigurazione del rovescio, sul quale è tratteggiato il fronte principale del Tempio Malatestiano, così come si tramanda fosse stato concepito nel primo progetto di Leon Battista Alberti, progetto che non ci è noto da altre fonti (sulla *vexata quaestio* del progetto albertiano per il Tempio vedi Pasini 2000 e Bulgarelli 2006).

Come si cercherà di argomentare in questo contributo, questa medaglia è importante anche perché tra tutte le medaglie volute da Sigismondo, sia quelle firmate da Pisanello sia quelle di de' Pasti, è quella che più direttamente risente della suggestione del modello iconografico della monetazione del primo impero romano, e si rifà specificamente ai bronzi di età Giulio Claudia. Sigismondo, del resto, aveva già dato prova della sua cultura antiquaria nel campo della numismatica antica, scegliendo come propria impresa, tra le altre, l'elefante: animale che già i Metelli, poi gli Scipioni, e infine Cesare, avevano posto sulle loro monete come simbolo di forza e di tenacia.



La medaglia con il simbolo dell'elefante di Sigismondo a confronto con tre denari di Cecilio Metello, Cornelio Scipione e Giulio Cesare

Francesco Gaetano Battaglini nelle sue *Memorie istoriche di Rimino*, riportando un passo della *Cronica* di Broglio, ricorda come lo stesso Sigismondo, in occasione di un discorso

d'incitamento alle truppe prima di una battaglia, avesse richiamato alla mente dei soldati – per infondere loro coraggio – la propria discendenza da Scipione Africano:

Or considerate, se la vittoria è nostra, che jeri sera un'aquila gientile se posò sulla cima del nostro padiglione. Grandemente li antichi e valenti romani davano fede a questi annuntii chiamati agurii; per la quale parte ne pigliamo gran conforto, perché essendo noi disciesi dalla progenie e sanguinità dello illustrissimo Publio Cornelio Scipione Affricano nobile romano però l'onnipotente Dio n'a fatto tale dimostratione considerato che avemo ragione. (Battaglini [1789] 1976, p. 263)

Del resto Scipione Africano compare anche all'interno del Tempio, in un rilievo posto sull'arca degli antenati dello stesso Sigismondo, nella prima cappella a sinistra: il rilievo mostra il trionfo del generale accompagnato dalla Fama che suona la tromba.

Il 'tipo' costituito dalle medaglie rinascimentali può essere considerato genuina invenzione di Pisanello, che nel 1438-39 realizzò quella che viene ritenuta la prima medaglia moderna ovvero 'all'antica' - per Giovanni VII Paleologo, che ancora nella prima metà del XV secolo era il legittimo rappresentante dell'Impero romano in quanto  $BA\Sigma I\Lambda EY\Sigma KAI AYTOKPAT\Omega P$ POMAIΩN. Le medaglie celebrative avevano, come noto, diverse funzioni: innanzitutto rendevano note le sembianze del committente, e ne esaltavano le gesta e le opere; inoltre, in virtù della loro facile trasportabilità, erano oggetto di omaggio e di scambio fra principi delle corti italiane e straniere, come dono tra pari e tra amici. Ma le medaglie ebbero anche un'altra funzione simbolica importante: nell'antichità erano poste nelle fondamenta degli edifici, al fine di perpetuare il nome di chi si era fatto carico dell'opera, celebrandone, con la precisione della prova numismatica, l'impresa (sul valore simbolico delle medaglie rinascimentali vedi Squillaro 2005, pp. 284-297). La pratica antica – con la sua forte connotazione sia celebrativa che simbolica – fu ripresa almeno a partire dal XIII secolo, e per quanto riguarda specificamente il Tempio Malatestiano numerosissimi furono i ritrovamenti di monete in occasione della ricostruzione dell'edificio dopo i devastanti bombardamenti della II guerra mondiale (sulle vicende belliche dell'edificio riminese vedi il saggio di Giulia Sebregondi in questo stesso numero di "Engramma").

Filarete nel suo Trattato di architettura spiega i motivi di quest'uso:

La ragione per che io metto queste cose in questo fondamento si è che come ogni uomo sa che tutte le cose che hanno principio hanno a 'vere fine, quando sarà quel tempo, si troveranno queste cose; e per questo da loro saremo ricordati e nominati, come che noi nominiamo o per cavamento o ruina, si truova alcuna cosa degna; noi abbiamo cara e piaceci avere trovata quella cotal cosa che rapresenti antichità e il nome di quegli che l'hanno fatto. (Filarete, Trattato di architettura, IV,15)

Oltre alla testimonianza letteraria di Filarete, ve n'è un'altra di grande interesse, riferita proprio all'inserimento di un deposito di medaglie in un'intercapedine all'interno della rocca malatestiana di Rimini. Marin Sanudo annota nei suoi *Diarii* che una figlia naturale di Sigismondo, l'unica a conoscenza dell'esatta collocazione di questo deposito all'interno di Castel Sismondo, morendo, ne avrebbe svelato il segreto alla badessa del proprio convento, che a sua volta lo riportò, alla sua morte, a un'altra suora ancora vivente nel 1504. I Veneziani speravano di entrare in possesso del tesoro, ma non vi riuscirono (Sanudo, *Diarii*, V, coll. 848-849).

Un'ultima annotazione va fatta sul valore attribuito a queste medaglie rinascimentali già all'epoca della loro fusione. Esse, in particolare quando firmate dall'artista che le aveva ideate, erano considerate opere d'arte non meno pregevoli di dipinti o sculture, e venivano fatte oggetto di collezionismo non solo da parte delle corti, ma anche di privati cittadini particolarmente benestanti, come ad esempio il mercante riminese Ludovico Mengozzi, che, come riportato nel suo testamento, possedeva dodici medaglie di Sigismondo e Isotta degli Atti (v. Battaglini [1789] 1976, pp. 264-265).

Per tornare alla medaglia che stiamo analizzando, essa rappresenta al diritto l'effigie di profilo di Sigismondo Pandolfo Malatesta: dal XV secolo (e fino ai nostri giorni) il canone del ritratto numismatico si fissa sul ritratto di profilo secondo l'*inventio* pisanelliana, che si rifà direttamente al modello delle monete imperiali romane e non alle immagini trasmesse dalla numismatica tardo-antica, medievale e bizantina che prevedeva il ritratto frontale dell'*imperator*.



Ritratto di Sigismondo sulla medaglia col Tempio; Solido con ritratto frontale di Costantino II (351-355 d.C.)

Sigismondo compare qui, diversamente che in tutti gli altri pezzi a noi noti (ma secondo l'iconografia adottata anche nel Tempio per il proprio ritratto: v. *infra*), con il capo coronato di foglie d'alloro: la corona è tenuta insieme da un lungo nastro le cui due estremità ricadono sulle spalle del Signore di Rimini. Dal confronto con le monete antiche si ricava la certezza del riferimento di questa particolare acconciatura: anche Augusto, subito dopo la vittoria sull'Egitto e la conseguente presa del potere, fece coniare una serie di denari sui quali, per la prima volta, oltre alla corona d'alloro già usata da suo padre Cesare, compaiono i nastri, retaggio della tradizione dei principi ellenistici (sarà Cleopatra l'ultima sovrana a mostrarsi decorata da quel nastro). La corona con nastri entra da questo momento nel repertorio dell'iconografia numismatica a cui gli imperatori romani attingeranno, sebbene non continuativamente, fino al tardo impero.



La medaglia di Sigismondo tra un denario di Augusto e un medaglione Aureo di Costanzo I

### Engramma ISSN 1826 901X 61 • gennaio 2008





Tondo marmoreo con il ritratto di Nerone opera di Agostino di Duccio (Pavia, Museo Civico); Sesterzio di Nerone (ca. 65 d.C.)

Sebbene la presenza di una collezione numismatica alla corte dei Malatesta non sia attestata con certezza, è certo però che Sigismondo fu attento e sensibile alla moda della ripresa dei modelli romani per la coniazione di monete e medaglie 'all'antica'. Una testimonianza in tal senso ci è fornita da Flavio Biondo, che ricorda in una lettera a Lionello d'Este di essere stato presente a una cena offerta dal cardinale Prospero Colonna a Sigismondo. Durante la cena Sigismondo raccontò che Lionello aveva fatto coniare diecimila monete di bronzo a imitazione di quelle romane, con il suo ritratto e il suo nome, suscitando l'entusiasmo del cardinale:

Rem de te gratissimam cardinali et mihi Malatesta narraverit: nummos te ad decem millia aëneos vetustorum principum Romanorum more cudi curavisset, quibus altera in parte ad capitis tui imaginem tuum sit nomen inscriptum, altera autem pars quid habeat, cum diu oblivioni reclutatus voluerit dicere, nequivit. Laudavi Columna ingenium, laudavit vetusti moris imitationem, quae videatur te impulsura, ut, quorum aemularis gloriae et famae amorem, vestigia quoque in ceteris, quae veram ac solidam afferunt gloriam, sequaris. (Flavio Biondo, lettera a Lionello d'Este, cit. in Pasini 1973, p. 44)

É attestato lo stretto collegamento tra la corte di Rimini e quella di Ferrara e, grazie ai documenti e alle lettere rimasteci, siamo a conoscenza del fatto che molti degli uomini di cultura giunti alla corte di Sigismondo erano stati precedentemente ospiti della corte estense. Anche il veronese Matteo de' Pasti, come Agostino di Duccio, prima di giungere a Rimini era stato ingaggiato come artista a Ferrara, dove sappiamo essere esistito, appunto, il medagliere di Lionello: si trattava di una collezione di monete antiche e medaglie contemporanee che, certamente, erano state viste e studiate dallo stesso Matteo. Due tondi marmorei presenti nei musei civici di Pavia e di Rimini e attribuiti ad Agostino di Duccio ce ne offrono una conferma indiretta, e per il tondo raffigurante Augusto siamo addirittura in grado di stabilire con assoluta certezza quale sia il tipo monetale cui Agostino si ispirò.





Tondo marmoreo con il ritratto di Augusto divinizzato opera di Agostino di Duccio; Sesterzio di Tiberio (14 d.C.)

Si tratta dell'unica serie di monete nelle quali Augusto appare coronato dal diadema solare e in cui compare la legenda "DIVVS AVGVSTVS PATER", che testimonia l'avvenuta divinizzazione dell'Imperatore. Questa serie fu fatta coniare da Tiberio, subito dopo la morte del patrigno (14 d.C.). Il modello resta quello dei grandi bronzi dei dodici Cesari, che molto spesso (come in questo caso) fanno effigiare al rovescio un tempio o un edificio di culto, con un significato politico e ideologico ben preciso.

Tornando alla medaglia che raffigura il Tempio, essa, come abbiamo detto, è unica per la presenza della corona d'alloro, che caratterizza anche tutti i ritratti di Sigismondo presenti all'interno del Tempio albertiano.



I sette ritratti di Sigismondo presenti all'interno del Tempio Malatestiano

Quest'anomalia ha incuriosito molti studiosi, che si sono chiesti perché Sigismondo decise di farsi rappresentare proprio nel Tempio con la corona d'alloro (sulla questione v. Masignani 2002; Pasini 1973; Restani 1997). La maggior parte dei critici collega questa scelta alle vittorie ottenute dal Signore di Rimini per conto dei Fiorentini, che lo assoldarono per le loro guerre e che gli tributarono grandi riconoscimenti, tra i quali il bastone di comandante in capo dell'esercito. In una miniatura presente sul codice dell'*Hesperis* del consigliere di Sigismondo, Basinio (su cui vedi il contributo di Fabrizio Lollini in questo stesso numero di "Engramma"), il Signore di Rimini è sul carro del trionfatore, mentre porta il bastone e la corona con nastri. Alcuni hanno ritenuto che la medaglia, datata 1450 ma fusa in realtà nel 1453, sia stata realizzata dopo l'assedio e la vittoria su Vada, una città della costa tirrenica, con la quale si concluse il secondo scontro tra Sigismondo e Alfonso I d'Aragona, re di Napoli.

A queste due attendibili ipotesi, se ne aggiunge, a mio avviso, una terza. Proprio nel 1453, con la presa di Costantinopoli, finiva per sempre ad opera degli Ottomani l'Impero Romano d'Oriente. Questo momento importantissimo sancì la fine di un'era e l'inizio di una nuova epoca, permettendo per la prima volta, anche sul piano concreto della storia e della politica, la presa di coscienza della distanza tra antico e moderno, e con essa il riconoscimento di quella soluzione di continuità che permetteva di assumere l'antico, il classico, come modello, e dargli dignità di tradizione. Ciò che potrebbe aver convinto Sigismondo ad effigiarsi con corona e nastro fu, forse, il desiderio di iscriversi nella genealogia degli imperatori romani come successore e continuatore di quella tradizione, così come Ottaviano, sconfitto l'ultimo regno ellenistico, effigiandosi con il nastro, si era simbolicamente presentato come unico erede di Alessandro Magno.

Per quanto riguarda l'immagine del Tempio Malatestiano, il modello è riferibile, nella sua tipologia, alle molte emissioni antiche che rappresentano edifici sacri. In questo caso però, naturalmente, il riferimento non è altrettanto puntuale. Se il ritratto di Sigismondo, infatti, è assimilabile in tutto al ritratto di un imperatore romano, altrettanto non si può dire per quanto

riguarda la rappresentazione del Tempio Malatestiano: si tratta in effetti di un progetto architettonico originale e totalmente moderno, benché fortemente improntato ai modelli classici. La raffigurazione del Tempio, benché mostri alcune varianti, appare quanto mai approssimativa se confrontata con il progetto realizzato. Ciò comprova che forse l'intenzione di Sigismondo e di Matteo (corresponsabile, varrà la pena ricordare, del progetto del Tempio) non era quella di fissare una rappresentazione realistica dell'edificio, che per altro al tempo della fusione della medaglia era ancora nella prima fase di ristrutturazione. Il principe e il suo artista usano piuttosto la medaglia per celebrare genericamente la grande impresa del Tempio, riprendendo puntualmente l'impostazione iconografica della numismatica imperiale romana, e rispondendo così alla temperie culturale e al gusto per l'antico delle avanguardie intellettuali del tempo.

La maggior parte delle monete antiche con la rappresentazione di templi era stata coniata in un arco temporale che va dall'88 a.C. circa all'epoca costantiniana, e aveva la funzione di propagandare l''impresa' dell'imperatore o della *gens* che aveva commissionato la raffigurazione dell'edificio. Solo in pochi casi la rappresentazione assumeva altri significati, come ad esempio nei sesterzi di Nerone rappresentanti il tempio di Giano o quelli di Vespasiano con il tempio di Iside Campense, in cui gli edifici sacri identificano precisi avvenimenti: nel primo caso la chiusura delle porte del tempio; nel secondo, il ritorno dell'imperatore dalla campagna giudaica e la notte da lui trascorsa in quel tempio.

Sulla medaglia di Matteo de Pasti la raffigurazione del fronte del Tempio è del tutto diversa da quella che ci viene presentata nell'unica altra medaglia di Sigismondo che rappresenta un'impresa architettonica' del Signore di Rimini, ossia quella con Castel Sismondo, raffigurato in modo prospettico.





Medaglia con la vista prospettica di Castel Sismondo; Medaglia con il fronte principale del Tempio Malatestiano

La rappresentazione frontale del Tempio nella nostra medaglia, al pari del ritratto di profilo del diritto, sarebbe sufficiente a richiamare alla mente il modello romano: sulle monete antiche, infatti, la grandissima maggioranza delle rappresentazioni architettoniche è di tipo piano e frontale.



Cistoforo dell'imperatore Adriano (128 d.C.); Sesterzio di Vespasiano con il tempio di Isis Campensis (71 d.C.).

Un'altra prova della 'contaminazione' con il modello numismatico antico è un disegno della fine del '400 appartenente alla collezione dell'architetto John Soane (su cui vedi il contributo di Massimo Bulgarelli in questo stesso numero di "Engramma"), nel quale il Tempio è inserito in un contesto urbano immaginario, caratterizzato da architetture romane. La particolarità del disegno sta nella scritta che è ben leggibile sotto la trabeazione del 'Tempio'. Essa riporta le parole "PROVIDENT SC" (Senatus Consulto) che riprende, senza darne una lettura critica, la legenda di un sesterzio di Tiberio appartenente alla stessa serie di quello incontrato precedentemente, sul rovescio del quale appare l'Altare della Provvidenza, ovvero un altro esempio di architettura come 'impresa' imperiale.





Anonimo, Facciata del Tempio Malatestiano, Londra, John Soane's Collection, ms. 122; Dupondio di Tiberio (14 d.C.), al rovescio l'Altare della Provvidenza

Matteo de' Pasti, infine, rappresenta nella medaglia la cupola del tempio in secondo piano ma, per dare l'idea della sua convessità, utilizza delle linee curve. Gli storici dell'architettura hanno molto dibattuto su quale potesse essere l'effettiva forma della cupola progettata da Alberti (sulla questione v. Cassani 2005, pp. 172-173). La rappresentazione che ce ne dà il medaglista è sicuramente schematica, ma si presta, in ogni caso, a diverse interpretazioni. Le linee rappresentano forse dei costoloni simili a quelli della cupola di Santa Maria del Fiore, o sono piuttosto l'indicazione delle giunture di lastre in piombo. Risulta chiaro che il primo obiettivo dell'artista-architetto era quello di rappresentare in prospetto la convessità della cupola: non è quindi da escludere che egli abbia utilizzato quelle linee come mero strumento di resa grafica, non volendo dare una visione prospettica del complesso, come invece fece per Castel Sismondo. Ancora una volta, può darsi che in questa scelta figurativa Matteo de' Pasti sia stato significativamente suggestionato dal modello iconografico delle monete antiche, in particolare di quelle raffiguranti templi circolari come quello di Vesta o di *Iuno Martialis*, che presentano soluzioni grafiche del tutto simili a quella poi adottata nella medaglia malatestiana.



Alcune cupole rappresentate su monete romane a confronto con la cupola del Tempio Malatestiano

### Engramma ISSN 1826 901X 61 • gennaio 2008

# Riferimenti bibliografici

Ameri 2006

G. Ameri, Matteo de' Pasti. Medaglia per Sigismondo Pandolfo Malatesta, in Leon Battista Alberti e l'architettura, a cura di M. Bulgarelli, Milano 2006

Battaglini 1976 [1789]

F. G. Battaglini, Memorie istoriche di Rimino e de' suoi signori: ad illustrare la zecca e la moneta riminese, Rimini [1789] 1976

Brown 1940

D. F. Brown, Temples of Rome as coin Types, New York 1940

Bulgarelli 2006

M. Bulgarelli (a cura di), Leon Battista Alberti e l'architettura, Milano 2006

Cassani 2005

A. G. Cassani, Alberti a Rimini. Il tempio della buona e della cattiva fortuna, in Leon Battista Alberti architetto, Milano 2005

Delucca 1997

O. Delucca, Medaglie malatestiane, da Artisti a Rimini tra gotico e rinascimento, Rimini 1997

Grassi 2005 (vedi la recensione di Daniele Pisani in questo numero di "Engramma")

G. Grassi, Alberti e l'architettura romana, in Leon Battista Alberti architetto, Milano 2005

Hill 1930

G. F. Hill, A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini, London 1930

Masignani 2002

S. Masignani, Le medaglie, da Le arti figurative nelle corti dei Malatesti, Rimini 2002

Panvini Rosati 1960

F. Panvini Rosati, Medaglie del rinascimento in una mostra a Bologna, in "Bologna, Rivista del Comune" n. 2, 1960

Panvini Rosati 1985

F. Panvini Rosati, La medaglistica malatestiana nel XV secolo, da Studi malatestiani, Roma 1985

Pasini 1973

P. G. Pasini, Note su Matteo de' Pasti e la medaglistica malatestiana, da La medaglia d'arte, Udine 1973

Pasini 2000

P. G. Pasini, Il Tempio malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico, Milano 2000

Restani 1997

B. Restani, Le medaglie di Sigismondo Pandolfo Malatesta, in "Studi romagnoli", XLVIII, 1997

Squillaro 2005

L. Squillaro, Dalle imprese rinascimentali al logo commerciale. Le imprese rinascimentali: un sistema polisemico, in AA.VV. L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica, a cura di M. Centanni, Milano 2005, pp. 277-308

# Massimo Bulgarelli

Un Tempio Malatestiano 'romano' e 'bizantino' in un disegno rinascimentale della Soane Collection\*



Anonimo, Veduta di città con Tempio Malatestiano, Londra, Sir John Soane's Museum, vol. 122, f. 19

Il disegno fa parte di un album attribuibile a un maestro – o forse a più di uno – di area lombarda o veneta. L'album è composto da fogli eseguiti probabilmente in un arco di tempo di qualche decennio, fra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, ed è dedicato quasi per intero alla rappresentazione di architetture e di decorazioni architettoniche (Fairbairn 1998, pp. 13-51). Come altri della serie, il disegno mostra due quinte architettoniche laterali convergenti prospetticamente su un edificio posto al centro della scena. A lato si riconosce una restituzione del mausoleo di Adriano, mentre sulla sinistra si susseguono la facciata di un palazzetto, una colonna sormontata da statua equestre, e un muro merlato sul fondo che sembra rimandare alla cornice architettonica della placchetta del Louvre – *Cristo che libera un indemoniato* – remoto prototipo della composizione, presente anche nel disegno al foglio 51 dell'album di Londra (Fairbairn 1998, p. 42).



Orafo del XV secolo, Cristo che libera un indemoniato, Parigi, Musée du Louvre

L'architettura protagonista della scena è un Tempio Malatestiano rivisitato. Probabilmente la fonte del disegno è la medaglia di Sigismondo Malatesta attribuibile a Matteo de' Pasti (Röthlisberger 1957, p. 96), che presenta una versione del progetto in cui il carattere antiquario del basamento si confronta con soluzioni veneziane, o più genericamente adriatiche, come i raccordi laterali mistilinei, il coronamento curvo, e la cupola dall'estradosso coperto - a quanto pare – da un rivestimento in piombo. Il disegnatore rielabora le due tradizioni formali presenti nel suo modello: la chiesa diventa un edificio a pianta centrale, un quadrato sormontato da cupola su tamburo, per un verso prossimo a una cuba tardo-bizantina, per l'altro rilettura del mausoleo antico lì a fianco. La facciata è risolta con lo schieramento di una seguenza di colonne libere su piedistalli, che rivede la fronte dell'edificio riminese alla luce di un arco di Costantino in cui i tondi diminuiscono e fungono da oculi, mentre scompaiono le paraste murarie, contrariamente a quanto accade nel foglio 44 dell'album (Fairbairn 1998, p. 39), e le campate laterali sono occupate da rilievi. Le colonne vengono prolungate, come a Rimini, da corposi risalti di trabeazione su cui lateralmente poggiano due baltei – anche altrove nell'album utilizzati sciolti dalla meccanica delle forme antiche – che evidentemente fungono da riempitivo al posto di quello che nel progetto albertiano viene avvertito come un vuoto improprio. Al centro si trova l'arco che scherma una nicchia semicircolare, parziale trasformazione della soluzione presente nella medaglia. Altre varianti: la scomparsa della decorazione fitomorfa sull'arco, l'introduzione di lacunari, e la trasformazione delle paraste in colonna a doppia scanalatura, diritta nella parte inferiore del fusto e spiraliforme sopra, una soluzione ricorrente nell'album e presente nell'architettura veneta del secondo Quattrocento (Ceriana 1996, pp. 153-154). È stato suggerito che da un'antichità veneta, la porta Borsari a Verona, provenga l'intero sistema della nicchia superiore (Fairbairn 1998, p. 26). Quanto alla soluzione dei raccordi, il ricorso a semitimpani dal profilo inverosimilmente allungato – quasi un parapetto della rampa di un ambone bizantino, che consente però il collegamento diretto con la sommità dei pilastri della nicchia - introduce una differenza molto netta rispetto alla medaglia e anche rispetto alla forma effettivamente realizzata. In conclusione, l'intenzione del disegnatore è quella di presentare una scena urbana antica. Il fatto che culmine della composizione risulti il Tempio Malatestiano la dice lunga sulla capacità evocativa dell'edificio albertiano, o del suo simulacro, l'immagine sulla medaglia malatestiana. La strategia, messa in opera dal disegnatore, di enfatizzare il carattere antiquario di quell'immagine, comporta, fra l'altro, l'emendamento delle forme più evidentemente gotiche della parte superiore della facciata, e l'introduzione di un riferimento a una moneta battuta da Tiberio in memoria di Augusto da poco divinizzato, riferimento che si evince dalla presenza nel disegno dell'iscrizione sul fregio e sopra l'arco di ingresso, una corruzione di PROVIDENT ·S·C· (Röthlisberger 1957, p. 99), forse suggerito per associazione dall'impaginato di entrambi i lati della medaglia di Sigismondo (sul rapporto con le monete antiche, vedi il contributo di Giacomo Calandra di Roccolino in questo numero di "Engramma"). Il che, come in un gioco di specchi, potrebbe far riemergere una possibile fonte della medaglia stessa.



Sesterzio di Tiberio (14 d.C.): al diritto, l'effigie del Divus Augustus; al rovescio, l'Altare della Provvidenza

È però significativo il fatto che non tutte le forme veneziane, come la cupola, vengano eliminate. È anche possibile che il nostro disegnatore abbia colto l'allusione a San Marco presente nel modello, individuabile nella sovrapposizione sull'asse centrale della facciata di due archi. Ma ancora più notevole è che l'immagine della chiesa albertiana venga restituita come una *cuba*, tipo che nel Quattrocento viene considerato come "forma delle origini" dell'architettura veneziana, uno dei "codici primari del rapporto fra Venezia e la tradizione antica" (Concina 2006, p. 267). Questo probabilmente spiega il perché di un Tempio Malatestiano bizantino, abbigliato alla romana: chi lo ha immaginato condivide la convinzione che tali siano i due corni di una mitica architettura veneziana delle origini, romana e bizantina insieme (Concina 2006, p. 265).

\* Questo contributo è stato pubblicato in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra (Mantova 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), Silvana Editoriale, Milano 2006, pp. 316-317

# Riferimenti bibliografici

Ceriana 1996

M. Ceriana, La cappella Corner nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia, in M. Bulgarelli, M. Ceriana, All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia, Electa, Milano 1996, pp. 104-192

Concina 2006

E. Concina, Tempo novo. Venezia e il Quattrocento, Marsilio, Venezia 2006

Fairbairn 1998

L. Fairbairn, *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, Azimuth Editions, London 1998, pp. 13-51

Licht 1970

M. M. Licht, A Book of Drawings by Nicoletto da Modena, in "Master Drawings", VIII, 1970, pp. 379-387

Licht 1973

M. M. Licht, L'influsso dei disegni del Filarete sui progetti architettonici per teatro e festa (1486-1513), in "Arte Lombarda", 1973, nn. 38-39, pp. 91-102

Pochat 1990

G. Pochat, Architectural Drawings with Scenographic Motifs from Northern Italy, 1500-1510, in M. Dalai Emiliani (a cura di), Prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni, Milano 1980, vol. I, pp. 267-279

Röthlisberger 1957

M. Röthlisberger, *Un libro inedito del Rinascimento lombardo con disegni architettonici*, in "Palladio. Rivista di storia dell'architettura", 1957, nn. 2-3, pp. 95-100

# FABRIZIO LOLLINI

Su Giovanni da Fano e l'Hesperis di Basinio\*

Sia in rapporto alla cultura figurativa riminese, sia – più nello specifico – in rapporto alle vicende di Sigismondo e del Tempio Malatestiano, gioca un ruolo importante il corredo illustrativo che correda tre copie dell'*Hesperis*, poema latino opera di Basinio da Parma, uno degli umanisti – forse il più noto – tra quelli presenti alla corte locale, autore anche di un altro dei grandi *best seller* legati all'attività letteraria ed erudita della corte romagnola, l'*Astronomicon* – il terzo è invece il *De re militari* di Roberto Valturio. A queste opere, certo in modo conscio e organizzato, viene delegato un ruolo di rappresentanza: l'arte bellica, nella forma 'scientifica' o in quella epica, e la competenza astronomico-astrologica sono i due campi in cui il figlio di Pandolfo vuole far emergere il ruolo di punta del suo *entourage*, e ai quali delega la diffusione della propria immagine positiva, in forma materiale ben diversa – ma culturalmente analoga – rispetto ai grandi monumenti di Castel Sismondo o dello stesso Tempio.

Dagli antigrafi locali delle opere di Basino e di Valturio furono realizzate numerose copie, alcune certo impiegate come doni diplomatici, da cui poi discese una fortuna di trascrizione del testo e della decorazione che finì per esulare dai confini malatestiani: e appunto la fortuna delle tre opere conferma la loro valenza fondamentale, fino alla trascrizione scultorea delle tavole del testo valturiano nel fregio di Palazzo Ducale a Urbino, commissionato proprio da uno degli avversari di Sigismondo, Federico da Montefeltro.

L'Hesperis di Basinio narra, in forma trasfigurata sui modelli dell'Antico greco e latino, le vicende belliche condotte dal signore di Rimini per conto dei fiorentini tra il 1448 e il 1453, soprattutto contro Alfonso d'Aragona (le "guerre italiche" ricordate pure nelle epigrafi del Tempio), e il suo successivo ritorno da vincitore in patria. Il testo viene consegnato a Sigismondo nel 1457, alla morte del suo autore, per volontà di quest'ultimo, che ancora però, come sappiamo dalle fonti, non l'aveva completato con l'ultima mano di revisione e limatura.

Le tre copie decorate del poema a noi note hanno avuto vicende diverse: le prime due, una presso i Francescani di Bologna e l'altra in una collezione privata francese, erano conosciute già alla fine del XVIII secolo. Esse sono anzi rarissimo e precoce esempio di fortuna critica e visiva della decorazione libraria (in un periodo in cui forse mai così tanto la miniatura era arte minore, ma nel quale contemporaneamente stava nascendo un interesse che porterà alla pratica del *cutting*), certo in virtù del loro valore storico e documentale, e fors'anche per la curiosità onomastica – in un caso – della firma dell'artista che le realizzò. Una terza copia riemerse invece agli studi in pieno XX secolo.



Giovanni da Fano e miniatore rinascimentale riminese, Basinio da Parma, *Hesperis*, 1462-1464 circa, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 630, c. 126r

Come chiarito dagli studi, l'identificazione onomastica corretta del miniatore Giovanni da Fano che appone la sua sottoscrizione al poema basiniano, è Giovanni di Bartolo della Bettina; in questo senso, l'oscillazione – talvolta scorretta – degli studi, in cui ricorre più frequentemente la forma Giovanni Bettini, ha riscontro con la non omogeneità degli stessi documenti d'archivio (un po' per questo motivo, un po' per convenzione, quindi, in questa sede non si applicherà alla questione un rigore assoluto). La firma su ricordata compare nel ms. 630 alla Bibliothèque dell'Arsenal a Parigi, già Heiss ("OPUS IOANNIS PICTORIS PHANESTRIS"); un'altra si trova nel ms. Vaticano Latino 6043 ("OPUS IOANNIS PICTORIS FANESTRIS").

La tradizione – pur non supportata da una sua citazione diretta – identifica Giovanni in uno dei principali protagonisti della produzione decorata del *De re militari*, sulla base di un passo di una lettera del giugno 1464 del Governatore di Romagna a Francesco Sforza, in cui si menziona un pittore "da Fano [che] è uscito et sta a Rimino", su cui non possono sorgere soverchi dubbi. Oltre a questo, rimangono non poche fonti d'archivio; la prima è un atto testimoniale rogato a Fano il 13 giugno 1456, in cui lo si definisce già "magistro", seguito da una vendita di due anni dopo, in cui Giovanni risulta vicino di casa dell'architetto Matteo Nuti, ancora nella città marchigiana: semplice coincidenza o meno, pare davvero che i protagonisti dei due cantieri malatestiani più noti a Cesena e Rimini e questo decoratore (ma anche altri personaggi ancora da definire con una qualche chiarezza) siano presenti per tutti i territori amministrati dalla casata. Ciò corrisponde a ovvie situazioni di opportunità e logistica, anche al di là di quanto ci dicono i documenti (non c'è bisogno di nulla per postulare un viaggio di Giovanni da Fano a Cesena o a Rimini, così come non ci si deve necessariamente attendere che alla mancanza di attestazioni concrete in un sito e alla continuità di testimonianze in un altro debba corrispondere per forza un'immobilità duratura e assoluta). Ma questo la dice lunga sui presunti "attriti",

"contrasti", "divergenze", che in ambito artistico venivano riferiti ai due figli di Pandolfo – Sigismondo a Rimini e Malatesta Novello a Cesena – che invece impiegavano, più o meno nel medesimo giro d'anni, gli stessi artisti.

La concretezza documentaria ci dice in ogni caso che dopo il febbraio 1462 e per tutto il 1464 non vi sono referti fanesi, e che in almeno tre casi Giovanni è testimoniato a Rimini (in due come "habitator" della città); come appena detto, questo corrobora l'idea che il decoratore, bandito da Fano, si sia trasferito a un certo punto dalla sua città natale alla corte di Sigismondo, per il quale peraltro poteva aver appunto lavorato, operando nell'ambito della produzione di manufatti mobili per definizione, anche da prima e anche da fuori. Dal 1465 riprendono le attestazioni fanesi, che, senza grosse scosse, ci portano sino al 1491, anno in cui si registra l'ultimo pagamento a suo nome; nel 1494, comunque, Giovanni era già deceduto.

I problemi più scottanti riguardo al catalogo dell'artista sono due: uno, che qui non si tratta, è quello del riscontro concreto sulle copie note del *De re militari*, per evidenziare nel loro grande numero quelle che possano essere ricondotte alla sua autografia, sulla base del referto già citato; l'altro è invece di pura filologia stilistica, e riguarda il terzo codice miniato dell'*Hesperis* di Basinio, quello non firmato, già presso i Francescani bolognesi e ora alla Bodleian Library di Oxford (ms. Canon. Class. 81). Leggermente più ampio nel corredo illustrativo, svolto come negli altri due casi in vignette a sé stanti separate dal testo che accompagnano – commentandolo visivamente – il racconto poetico delle gesta di Sigismondo, il volume appare senza dubbio di qualità un po' più sostenuta, con una migliore stesura pittorica e una maggiore acribia nella descrizione dei particolari di alcune scene; se fino a qualche tempo fa la tradizione degli studi tendeva a scorgervi un'altra mano, ora quasi tutti hanno proposto di ricompattarlo sotto un'unica autografia con gli altri.

Mi pare di poter confermare questa idea, pensando che le minime varianti quantitative e qualitative possano rientrare entro i confini della variabilità dovuta alle modalità produttive di un prodotto quasi 'di serie', magari perché per quel pezzo era previsto un destinatario più illustre, o semplicemente perché negli altri casi a noi giunti il processo di confezionamento era stato forzatamente più veloce, per soddisfare a noi ignote richieste. Oltre alla maggiore economicità dell'assunto (che forse altri troveranno invece semplicistico), vorrei aggiungere un'ulteriore piccola osservazione: se la copia di Oxford fosse di altra mano, e corrispondesse a una sorta di 'prototipo' che Giovanni si sarebbe limitato a riprodurre nelle altre due (e in questo caso, appunto, risalterebbe fuori immancabilmente il problematico nome di Matteo de' Pasti), non si vede per quale motivo non avrebbe seguito, da bravo copista, tutte le indicazioni originarie. In questo caso le pur piccole varianti rientrano meglio nel novero delle modifiche autoriali che non nelle derivazioni di una personalità autonoma.

Le vignette compaiono sempre alla fine e all'inizio dei singoli libri, entro fregi a girari (Vaticano) o più classiche cornici marmoree a trompe l'oeil (Oxford e Parigi), e non sono vere miniature stese a corpo, ma piuttosto disegni acquerellati toccati da rialzi cromatici, nelle forme che sappiamo tipiche al contempo della decorazione libraria 'scientifica' ma anche 'antichizzante': il tono basso è ritenuto infatti consono sia a un'immagine che deve proporsi come tavola illustrativa, sia a un intervento che non sia prevaricante – nella dicotomia tutta classica tra testo e immagine – a discapito dello scriptum, del narratum. Sono 19 nella copia oxoniense, 17 in quella parigina, e 16 nella Vaticana: si va dalla raffigurazione dell'accampamento di Sigismondo allo scontro tra quest'ultimo e Alfonso, dall'ingresso a Populonia al trionfo del signore riminese a Firenze, dalle scene che illustrano le sezioni allegoriche e sognanti quali l'Approdo all'Isola Fortunata, o la Reggia di Zefiro, a varie Cavalcate e Combattimenti.

Lo stile pittorico che emerge dalle scene del poema basiniano non appare particolarmente trascinante; la puntualità descrittiva con cui il miniatore definisce le sue immagini, e i loro particolari, non si esprime tramite una lucidità ottica di alto livello, che uniforma la visione, ma piuttosto si disperde in rivoli abbastanza puntigliosi ma fini a sé stessi. La pennellata è a tratti

un po' grossier, e comunque mostra spesso un andamento sin troppo veloce e disinvolto, come di chi è compendiario non per scelta ma per necessità (non sappiamo se in ciò possa avere avuto peso la necessità di produrre in poco tempo un numero alto di copie illustrate della stessa Hesperis, che in un certo periodo potrebbe avere avuto un ruolo quasi istituzionale, o almeno 'di rappresentanza', per la corte riminese, dono ideale in tante occasioni diplomatiche). Stupisce un poco, dunque, la generosità con cui l'erudizione coeva parlava di Giovanni. Pur se tante volte ripresi e commentati, vale forse la pena anche qui di riportare alcuni versi che Roberto Orsi, uno dei poeti di corte di Sigismondo, gli dedica parlando "De Iano fanestri pictore":

Bythinii digitis opus hoc memorabile Iani Ingenio veteres vincit et arte novos Candida compositis delubra coloribus ornat Patricios tantum Caesareosque lares Effingit veris quecunque simillima rebus Et rerum arcanos explicat ipse modos Iratum fugies inter pineta leonem Hirsutus timeas per iuga picta sues *Iurabis trepidare feras, et currere cervos* Stare domos, variis prata virere comis Latrantesque canes, et surda audire virorum Verba, vel umbrosi surgere fontis aquas Quin te in parvis modo dixeris esse tabellis Usque adeo doctas possidet illa manus Inclyta piceno quesita est gloria Fano Unde genus noster nobile Ianus habet.

Un vero concentrato di motivi repertoriali, una *summa*, quasi, dei luoghi comuni del discorso umanistico di prima generazione sulle arti visive: il confronto tra gli antichi e i moderni, entrambi sconfitti dalle qualità di Giovanni; la dualità *ingenium-ars*, per come già si era definita in ambito classico e ripresa nel Rinascimento; le immagini (qualunque immagine) realizzate *simillima rebus*, secondo il concetto dell'arte mimetica; il campionario dei raffronti sinestetici; la solita *docta manus*, per finire. Come hanno chiarito tanti studi, non si tratta di dati oggettivi, che partono dalla realtà, ma semplicemente di un modo di tono alto per celebrare le qualità dell'artista, al di là dalle sue scelte stilistiche specifiche. Ma comunque esplicitandone un valore assoluto, che a mio parere proprio non si può scorgere nelle vignette dell'*Hesperis*, e non si può condividere, anche se l'attenzione che la critica ha sempre dedicato alla miniatura riminese, fino a oggi, credo in parte dipenda anche da questo.

La considerazione apre, per inciso, due questioni, che qui si accennano solo; la prima è che il concetto di qualità formale che noi abbiamo elaborato non necessariamente si ritrova nei contesti in cui ce la aspetteremmo applicata, dando indicazioni mi pare significative su quello che si vuole chiamare 'il gusto delle corti'; e nello specifico, quando si lamenta il livello non trascinante delle copie illustrate a noi giunte dell'*Hesperis*, ma anche del *De re militari* o dell'*Astronomicon*, la classica terna di prodotti culturali della corte riminese, e si postula una più alta 'copia di dedica', un manufatto di livello altissimo perduto che possa essere stato fruito come prototipo e copiato nelle versioni note oggi, ci si ricordi che queste *tabellae* venivano celebrate già di per sé come opere sublimi (e credo proprio in buona fede), assieme al loro autore, unico artista della decorazione libraria citato dalla documentazione e dagli *elogia* locali, senza accennare in alcun modo all'eventualità che derivassero da prototipi, attribuibili a Matteo de' Pasti o meno. La seconda constatazione è che allora, sulla base di quanto detto, ci sarà da essere un minimo prudenti rispetto ad analoghe celebrazioni classicheggianti di sublimi qualità o di *status* di autografia.

Anche molta qualificatissima critica moderna, peraltro, ha accostato Giovanni da Fano a nomi illustri, e soprattutto a Paolo Uccello e Jean Fouquet. Al pittore toscano si è collegata la tendenza a raffigurare ampi spazi paesaggistici a volo d'uccello per ospitare narrazioni belliche,

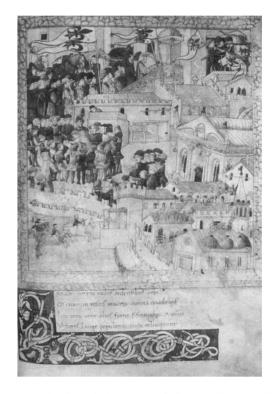
così come l'eccelso artista di Tours (anche miniatore, come ben noto) viene chiamato in causa per similarità nella resa dell'atmosfera e dello spazio della natura in cui viene collocata l'historia. Al di là di qualche coincidente suggestione, mi pare che i fatti siano diversi, e che si spieghino altrimenti.

Da una parte, come ha lucidamente messo in evidenza Simonetta Nicolini, certe abitudini compositive del fanese paiono derivare dalla pratica tecnica, in rapporto cioè all'illustrazione di codici scientifici (anche nel senso di 'scienza della guerra') e alle conseguenti necessità didascaliche, che non si spiegano con ragioni maturate all'interno del dibattito artistico in relazione alla coerenza formale delle ambientazioni, quanto con concrete necessità esplicative. Ma credo si debba pure evidenziare che la stessa strutturazione dello spazio fouquettiano tende a seguire, come già notato da parte della critica, pratiche e convenzioni ancora in parte pertinenti al tardogotico dei grandi miniatori d'oltralpe di primo XV secolo: diverso è il grado di definizione ottica, diverso è il repertorio, ma l'inanellamento in circolare dei piani della visione, o l'impiego di elementi di collegamento in diagonale (strade, fiumi, o altro) per rendere coesi piani che si pongono a differente distanza dall'osservatore, non sono mezzi espressivi 'moderni', 'rinascimentali', ma la versione elaborata, arricchita e migliorata di *escamotages* già da tempo noti nella pratica delle botteghe.

In modo analogo vedo certe soluzioni di Giovanni da Fano, in cui la tradizione, a queste date ancora tardomedioevale, della cartografia – e quindi, a Rimini, propria anche di Matteo de' Pasti – ebbe pure un ruolo importante. La successione delle battaglie dell'*Hesperis* è montata in forme in parte analoghe al Tito Livio, ms. Latin 14360 della Bibliothèque Nationale di Parigi, opera appunto di Matteo (pur con una distanza cronologica di almeno quindici anni) perché entrambi i miniatori si giovano dello stesso buon senso pratico di chi forniva illustrazioni di *ars militaris*, o di geografia, e non perché il secondo dipenda *in toto* dal primo (da cui mi pare differire per stesura e per stile, al di là delle affinità di organizzazione), né perché intrinseci alla pratica disegnativa o tanto meno alle teorie scritte delle speculazioni prospettiche 'alte' della cultura rinascimentale, in un *melange* di repertorio che include anche la conoscenza di certi fatti della pittura storica (come le senesi "tavole di Biccherna") o di narrazione cortese (i *Trionfi* petrarcheschi, di gran moda, o l'arte dei cassoni nuziali).

In questa situazione, per concludere, si colloca la scena della costruzione del Tempio, punto più alto dell'*epos* sigismondeo. Lo storico della miniatura vi ravvisa un ulteriore esempio di incrocio tra una, ovvia, presa di contatto diretta con la realtà e l'esigenza di formulazione di un repertorio rifruibile negli altri esempi miniati che all'epoca senz'altro vennero prodotti (oltre ai tre a noi noti). Lo storico dell'architettura, a buon diritto, può tentare di leggerla come possibile fonte sui lavori del cantiere, sull'impiego di certi materiali o di certe soluzioni tecniche.

La mia idea, è che la vignetta presenti *in toto* una situazione di descrittività abbastanza alta, un impatto visivo puntuale che può essere modificato con qualche variante – ma ci si deve ricordare della cronologia circa 1462-1464 delle copie note del poema basiniano, sulla base dell'unico periodo in cui le fonti ricordano il soggiorno riminese di Giovanni legato alla corte (certo comunque non subito dopo il 1457 della morte di Basinio e del passaggio a Sigismondo del suo poema): Giovanni lavorò dunque probabilmente *a posteriori*, sovrapponendo al Tempio che vedeva un'ipotesi di sguardo retrospettivo sui lavori (e, comunque, senza una volontà filologica, come dimostra per esempio l'assenza di qualsiasi traccia dell'edificio preesistente). A meno di postulare che si sia appoggiato al presunto precedente 'prototipo', o a pregressi appunti altrui, a disegni architettonici, a pareri orali, o addirittura a modelli, provenienti dall'*entourage* del cantiere – problema che si potrebbe porre anche per l'altro edificio dipinto da Giovanni nell'*Hesperis* e che è stato collegato al Tempio, quello della vignetta con l'ingresso a Firenze (del tutto fantastica, a mio parere): dimostrando nel caso uno scrupolo filologico che, se non imposto, suonerebbe però come del tutto anomalo nell'operatività media di un decoratore librario del XV secolo.



Giovanni da Fano e miniatore rinascimentale riminese, Basinio da Parma, *Hesperis*, 1462-1464 circa, Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. class. 81, c. 61r.

La motivazione della scena con la costruzione del Tempio non è documentare la fase di un cantiere in progress, ma più banalmente illustrare un testo (Hesperis XIII, 343-360) che parla di Sigismondo "votum dum solvit honorem / ipse Deo reddens", che dice come il signore "mirabile templum / marmore de pario construxit", che descrive il portale già realizzato, e afferma che "magnumque imitatus Olimpum / ille labor manuum signisque ingentibus altum / ardet opus"; l'opus insomma "ardet" (e "ardet" in queste forme) ante 1457, probabilmente nel 1455-1456, quando, è noto, pure Valturio e Porcellio Pandoni, come Basinio, parlano già in qualche modo di un Tempio (le celebrazioni umanistiche di un fatto hanno in genere un'unità di intenti anche temporale): il che, al di là dell'ufficialità degli usi linguistici e dell'accezione che gli vogliamo dare, non potrebbe esprimere già una presenza concreta 'all'antica' nel panorama della città, visibile non solo entrando nel cantiere ma dall'esterno? Un monumentum regii nominis tui si deve vedere da lontano, e si lascia confrontare con l'epigrafe che vediamo. Se non proprio com'è oggi, almeno con l'esclusione della zona alta autoportante, mi parrebbe logico (se non ostano problemi tecnici su cui non oso certo esprimermi), che la facciata fosse già modulata non molto più di un anno dopo le note lettere del 1454. Giovanni da Fano descrive (o appunto immagina) questa situazione, non quella del probabile 1462-1464 (o del 1458-1460 che altri propongono) dell'esecuzione dei riquadri, in un mix tra riproduzione dell'esistente (non fotografica, ma basata su quanto poteva attirare l'attenzione di un pittore e miniatore, e connotare in modo riconoscibile il Tempio in quanto tale, con un'idea selettiva della funzionalità visiva generale e del dettaglio), e finzione di quanto egli poteva ricostruire fosse avvenuto nel recente passato.

<sup>\*</sup>Riprendo qui, con tagli, integrazioni e modifiche, il mio contributo "L'attività miniatoria di Matteo de' Pasti e Giovanni da Fano: qualche considerazione sullo status quaestionis", in corso di stampa negli atti dei convegni sulle celebrazioni albertiane del 2004, a cui rimando anche per il complesso percorso bibliografico degli argomenti trattati.

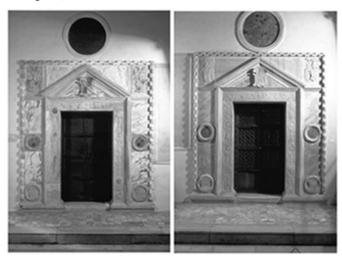
# CLAUDIA DANIOTTI

Eroi e santi come custodi esemplari: il tema iconografico dei portali delle celle del Tempio Malatestiano

Pochi anni prima di essere nominato bibliotecario delle Raccolte di Palazzo Gambalunga, Luigi Nardi pubblicò nel 1813 una *Descrizione antiquario-architettonica* della città di Rimini, dedicata all'Arco di Augusto, al Ponte di Tiberio e al Tempio Malatestiano. Si tratta di uno studio di un certo rilievo, anche se, dovendo occuparsi dei tre grandi *monumenta* cittadini, l'autore dedica a ciascuno di essi un'attenzione puntuale ma, di necessità, non troppo dettagliata. Per quanto riguarda la decorazione interna del Tempio voluto da Sigismondo Pandolfo Malatesta, Nardi elenca e descrive ordinatamente le sei cappelle che scandiscono la navata, pur senza entrare nel merito di una decorazione che, ha osservato Carlo Ludovico Ragghianti, è tanto imponente e pervasiva da risultare "folta e quasi forestale" (Ragghianti 1955, p. 3).

Considerato questo sguardo essenzialmente panoramico, l'opera di Nardi potrebbe sembrare tutto sommato trascurabile ai nostri fini; se non fosse che in questo percorso all'interno del Tempio, Nardi si ferma non solo di fronte alle cappelle, ma anche davanti a due piccole porte, che tra le cappelle sembrano quasi incastrate e che sono poste frontalmente e simmetricamente a destra e a sinistra della navata. Nardi annota che queste porte sono ornate "di marmi intagliati a basso rilievo" e che "ambedue hanno degl'intagli *degni da osservarsi*" (Nardi 1813, p. 56: il corsivo è di chi scrive). Quello che non è nulla più che un appunto sintetico è per noi estremamente importante: perché a distanza di quasi due secoli da allora, suona ancora come un invito e un *desideratum*.

Tra la prima e la seconda coppia di cappelle che si aprono lungo il fianco destro e sinistro del Tempio, si trovano uno di fronte all'altro due piccoli ambienti, due celle – delle Reliquie a destra, e dei Caduti a sinistra – individuate da due portali dalla struttura estremamente articolata: essi sono inquadrati da una cornice dentellata coronata da un disco di porfido e serpentino, racchiusi tra specchi e oculi marmorei, sormontati da un timpano, con stipiti e architravi ricoperti di rilievi figurati, motivi fitomorfi e stemmi malatestiani.



Portale della Cella delle Reliquie e portale della Cella dei Caduti

All'interno della sterminata bibliografia che da tempo fiorisce intorno al Tempio di Rimini, numerosi sono i contributi che hanno tentato una lettura, complessiva o puntuale, del monumentale apparato scultoreo realizzato negli anni intorno al 1450 da Agostino di Duccio e bottega a decorazione delle sei cappelle maggiori(tra gli studi più recenti e utili si vedano almeno Kokole [1997] 1998 – che resta lo studio più puntuale e completo sulla decorazione delle cappelle e sulle fonti, letterarie e iconografiche, che ne stanno alla base – Mitchell 1978 e Muscolino 2000; inoltre la parte dedicata all'interno delle grandi sintesi sul Tempio: Ricci 1924, Hope 1992, Pasini 2000 e Turchini 2000).

Ma l'invito di cui Nardi si era fatto portatore non è stato colto: i due portali delle celle non hanno finora goduto che di qualche occasionale accenno, spesso distratto e non di rado acriticamente ripetitivo, all'interno di studi più ampi. Pur se raramente, lo sguardo ravvicinato che su questi rilievi si è qualche volta posato appare informato a un'ottica di natura puramente stilistica o attributiva, che – frammentandone i rilievi nel distinguerli come opera ispirata e guidata da Agostino di Duccio, da lui concretamente realizzata o lasciata alla bottega, cogliendo echi della porta del Ghiberti per il Battistero fiorentino piuttosto che il ricordo del Donatello padovano – non fanno che sfiorare, se non eludere, il problema primo: quello che pertiene al soggetto della raffigurazione, a che cosa su quei rilievi è rappresentato. Manca a tutt'oggi uno studio completo che, oltre ai riferimenti stilistico-formali necessari, presti attenzione alla componente iconografica, che assegna a questi piccoli e mal visibili rilievi un'identità e uno scopo d'essere preciso all'interno dell'apparato decorativo del Tempio. Manca soprattutto, intorno a questi rilievi, una problematizzazione e un tessuto critico. È quanto ho cercato di delineare nella mia tesi di laurea specialistica alla quale, sull'intera problematica qui affrontata e sulle questioni più puntuali, rimando fin d'ora (Daniotti 2002).

### La cella delle Reliquie

La cella posta sul lato destro della navata venne probabilmente realizzata intorno al 1448-1449 e appartiene, quindi, alla prima fase dei lavori voluti da Sigismondo Malatesta all'interno della duecentesca chiesa di San Francesco, quando il progetto era ancora limitato alla costruzione di due cappelle funerarie, una per il signore e una per la sua amante e poi sposa Isotta degli Atti. Ricavata nello spazio compreso tra la prima cappella (di San Sigismondo, o delle Virtù) e la seconda (di San Michele Arcangelo, o degli Angeli musicanti, o di Isotta), la cella doveva fungere da sacrestia delle cappelle adiacenti oppure da ambiente di venerazione delle sante reliquie che la tradizione vuole qui conservate per secoli. È in questa stanza che nel 1451 Piero della Francesca realizzò per Sigismondo l'affresco che oggi è esposto sull'altare a destra dell'abside e in cui il signore di Rimini è ritratto inginocchiato di fronte al suo omonimo santo patrono.

### I rilievi del portale della cella delle Reliquie

Scanditi da piccoli tondi con imprese malatestiane, gli stipiti del portale accolgono sei figure disposte simmetricamente, tre a destra e tre a sinistra, informate a una stessa struttura iconografica.



Portale della Cella delle Reliquie: figure di Santi

Si tratta di personaggi maschili, avvolti in vesti ampie e panneggiate, ospitati in riquadri all'interno dei quali sono ricavate delle nicchie polilobate sostenute da pilastri; nel loro insieme, essi danno vita a una 'teoria verticale' di figure apparentemente uguali e ripetitive.

Giovan Battista Costa, che alla metà del Settecento è il primo che si sia soffermato a guardare i rilievi dei portali delle celle con l'occhio distaccato e attento dello studioso, dedica ad essi tre pagine della sua descrizione "delle cose più notabili" contenute nel Tempio malatestiano: sono esse ad ospitare il più antico tentativo critico di restituire un'identità alle figure degli stipiti di ambedue le celle, tentativo ulteriormente importante perché accolto, in larga parte, da Corrado Ricci nella monumentale monografia dedicata al Tempio nel 1924, che per tanti versi costituisce il riferimento principe, se non esclusivo, di buona parte dell'elaborazione critica successiva.

Quanto alle sei figure della cella delle Reliquie, Costa non assegnò a ciascuna un nome preciso, ma individuò la loro 'categoria di appartenenza': esse, certamente, "sono Apostoli" (Costa 1765, p. 96). A parte la voce isolata di Charles Yriarte (1882, p. 211), che vi ha visto "les prophètes", tutta la bibliografia successiva non si è discostata di molto da Costa, leggendovi dei "Santi", degli "Apostoli" appunto, oppure gli "Evangelisti e due Apostoli".

Nonostante il tentativo, ammirevole ma sostanzialmente forzoso, di Maurice Shapiro ([1958] 1989) di assegnare a ciascuno un nome e un'identità precisa, ciò che si può dire di queste figure stanti e panneggiate, a prima vista indistinguibili l'una dall'altra, coronate (con una sola eccezione) da un'aureola, è che esse rappresentano senza dubbio dei Santi. Caratterizzati in modo talmente incerto – sia negli attributi, spesso peraltro malamente riconoscibili, in qualche caso anomali o generici, sia nelle caratteristiche fisiche e somatiche – da poter avanzare un'ipotesi che ritengo, almeno al momento, la più probabile: che questi Santi siano volutamente rappresentati come categoria e non come singole individualità, che essi siano da considerarsi gli "Eroi delle virtù cristiane" (Garattoni 1923, p. 4), ma solo nel loro insieme e quasi indistintamente.

### La cella dei Caduti

Posta lungo il fianco sinistro della navata e ricavata nello spazio compreso tra la prima cappella della Madonna dell'Acqua e la seconda dei Giochi infantili, la cella dei Caduti (anticamente dedicata alla Beata Vergine Consolatrice, detta anche cella della Madonna dell'Acqua e solo nel 1924 resa votiva con l'attuale dedicazione) fu costruita su modello di quella delle Reliquie intorno al 1453-1454; è ad essa, quindi, del tutto simile (probabilmente anche nelle funzioni) se non che appartiene a una fase del cantiere più avanzata, che prevede l'intervento sull'intero corpo della chiesa francescana e che porterà alla costruzione del Tempio malatestiano vero e proprio.

# I rilievi del portale della cella dei Caduti

Se la struttura compositiva del portale è del tutto simile a quella del gemello delle Reliquie, i rilievi figurati posti negli specchi rettangolari lungo gli stipiti sono questa volta quattro, disposti simmetricamente due a destra e due a sinistra rispetto all'ingresso della cella.



Portale della Cella dei Caduti: figure di Eroi

Rispetto alle sei figure della cella delle Reliquie, scarsamente differenziate tra loro, i quattro personaggi del portale di sinistra, nelle loro posture così varie e nell'evidente caratterizzazione individuale, hanno suscitato in misura maggiore l'interesse della critica (a partire dal già citato Giovan Battista Costa). Al di là di una lettura 'categoriale' ampiamente condivisa, che vi ha visto genericamente "quattro eroi del Vecchio Testamento", non esiste a tutt'oggi accordo sull'identità dei quattro uomini qui raffigurati: se per due di essi pochi dubbi in merito sussistono, per i rimanenti la discussione è ancora aperta.



Davide

Nessun dubbio che il giovane imberbe e dalla chioma fluente, con in mano una fionda e con i piedi calcati sull'enorme testa recisa di un uomo, sia Davide. Presentato secondo un'iconografia ben nota e fortunata particolarmente in età rinascimentale – e largamente frequentata nella Firenze della prima metà del Quattrocento da cui Agostino di Duccio proveniva e in cui era cresciuto a bottega – Davide è qui colto fieramente nel momento in cui trionfa vittorioso su Golia, comandante dei Filistei appena decapitato.



Sansone

Ugualmente indubbia è l'identità del gigante dall'espressione rabbiosa appoggiato a una colonna alta quanto lui, che si dichiara subito essere Sansone. *Exemplum* veterotestamentario per eccellenza della forza fisica (e per questo strettamente associato all'Ercole antico), Sansone sacrifica la propria vita nell'estremo tentativo di annientare i Filistei; vi riesce infine abbracciando e spezzando le due colonne portanti del tetto della casa in cui essi erano riuniti a banchetto (Gdc 16, 25-31).



Giosuè

Meno certa, o quantomeno meno immediatamente evidente, è l'identità del giovane nudo, agile e snello, che corre soffiando con forza uno strumento simile a una tromba dalla canna ritorta. La tromba, oltre allo scudo che porta, indicano il giovane come un guerriero, in cui la maggior parte della critica, da Costa in poi, ha riconosciuto Gedeone. Scelto da Dio per liberare il popolo d'Israele dai Madianiti, egli sarebbe qui rappresentato nell'atto di dare il segnale d'attacco contro i nemici suonando, appunto, la tromba. In realtà il testo biblico riferisce una strategia più articolata e accurata del semplice attacco al segnale convenuto, strategia che avrebbe previsto l'uso di brocche contenenti una torcia da rompere al momento dell'assalto (Gdc 7, 19). È proprio la brocca rotta, più che la tromba, l'oggetto che la tradizione iconografica assegna a Gedeone. Ma, in alternativa a Gedeone, non è mancato chi, per il giovane con scudo e tromba di Rimini, abbia avanzato il nome di Giosuè. Anche nella sua storia, infatti, c'è un segnale di attacco annunciato dalle trombe contro la città di Gerico (Gs 6, 20). Sebbene la lettera del testo biblico riferisca che non fu Giosuè a suonare la tromba, ma i sacerdoti che erano con lui, è pure vero che la tradizione iconografica ha consegnato lo strumento alle mani del nostro, riconoscibile in questo modo anche una volta astratto dal contesto narrativo della conquista di Gerico e rappresentato singolarmente. D'altra parte, la stessa postura dell'eroe riminese, colto in movimento a gambe divaricate, è formula di matrice antica ben nota ed estremamente diffusa utilizzata in situazioni e narrazioni diverse, ma sempre esprimente il dinamismo della corsa, sia essa fuga o attacco: ci assicura quindi di un contesto dinamico e concitato che richiama più facilmente la storia di Giosuè che non quella, giocata sull'immobilità nell'attesa dell'assalto, di Gedeone.



Ercole

Dell'assenza di una problematizzazione, di un dibattito e di un tessuto critico intorno ai rilievi dei portali l'ultimo dei quattro piccoli personaggi dello stipite sinistro è certamente il caso più emblematico. Esso rappresenta un uomo che, tra questi, è il solo che venga effigiato di profilo: è nudo e muscoloso, barbuto e dai capelli ricci e fluenti, in gran parte nascosti sotto un copricapo dalla forma particolarissima, a punta e quasi a becco sul davanti, alto e arrotondato nella parte terminale. Con la mano sinistra regge uno scudo piccolo e rotondo e quella che è certamente una clava, appoggiata sulla spalla. Il mantello corto annodato alla vita svolazza in due capi intorno a lui, senza neppure sfiorarlo. L'aria che lo sostiene è quella mossa e provocata dal personaggio stesso: tutto in lui – la postura costruita sul contrapposto tra il movimento delle braccia e delle gambe, il pugno serrato della mano destra, la tensione dei muscoli, il portamento fiero e ardito – ci dice dell'incedere di un passo di marcia a ritmo cadenzato e sostenuto. Fermato però, così singolarmente, in punta di piedi.

Giovan Battista Costa (1765, p. 99) non esitò a riconoscere nel nostro eroe "un Guerriero". Aggiunse subito, con molta meno certezza: "che si crede Saulle". La gran parte della critica successiva ha fatto propria questa identificazione, eliminando e perdendo ogni sfumatura ipotetica e dubitativa originaria: quest'uomo armato, forte e vigoroso è stato assunto come Saul senza alcun dubbio, alcuna discussione, alcuna argomentazione. Eletto da Dio e unto primo re di Israele, Saul è una delle figure più complesse, drammatiche e ambigue di tutto l'Antico Testamento. Insuperabile condottiero macchiatosi di peccato agli occhi di Dio (1 Sam 15), sarà da lui completamente abbandonato – peraltro a favore di Davide contro il quale consumerà il resto della propria vita nell'invidia e nella folle gelosia, fino alla sconfitta in battaglia e alla morte suicida (1 Sam 31). Una figura fosca, quindi, che, seppur non condannata mai apertamente né dalla tradizione ebraica né da quella cristiana, resta non positiva.

Dopo l'ipotesi scarsamente convincente, avanzata da Maurice Shapiro ([1958] 1989, p. 74) di vedere nel guerriero di Rimini Giuda Maccabeo, merita attenzione quanto suggerito fin dal 1909

da Andy Pointner (p. 108): è lui ad aver proposto per questa figura il nome di Ercole. Oltre alla indiscutibile possanza fisica, chiave per una tale identificazione è la clava che l'eroe porta con sé. Manca, è vero, qualunque traccia di leontea: ma è bene ricordare che la leontea costituisce il trofeo conquistato con la prima vittoriosa fatica, quella che porta all'uccisione del leone nemeo. Per questo motivo essa compare avvolta intorno ai fianchi dell'eroe solo dopo il compimento di questa impresa: prima di allora l'unica veste che Ercole, eventualmente, indossa è un semplice mantello, come quello che compare anche nel nostro rilievo.

In un passaggio curioso, se non bizzarro, della sua *Storia dell'arte italiana* Adolfo Venturi, accennando in modo corrivo agli eroi del nostro portale, ha fatto il nome di Davide, quello di Ercole e quello, addirittura, di Marte (Venturi 1908, p. 397). Esiste infatti una precisa iconografia che assimila il dio Marte all'uomo armato e in marcia del nostro portale: si tratta del *typus* iconografico indicato come *Mars Gradivus*, *Mars Victor*, *Mars Iuvenis* e *Mars Tropaiophoros* di cui si conoscono numerosissimi esempi, dalle gemme antiche alle monete romane. In essi Marte è raffigurato di profilo, mentre avanza a passo di marcia sostenuto, con i piedi che appena toccano terra; porta intorno alla vita (o più raramente fissato su una spalla) un mantello corto e mosso dall'aria che lascia scoperto il corpo. Protetto il capo con un elmo, Marte stringe nella mano destra una lancia e porta appoggiato sulla spalla sinistra il *tropaeum* cui sono appese le armi dei nemici vinti. Non molto diverso è il Mars Ultor che la monetazione romana ha conservato: mantenendo complessivamente una postura praticamente identica, il braccio destro brandisce la lancia, il sinistro regge un grande scudo. All'intera questione qui accennata e alla suggestiva e convincente ipotesi di un *Hercules gradivus* è dedicato il contributo di Monica Centanni in questo stesso numero di "Engramma".

Va aggiunto inoltre che quando nel 1940 Fritz Saxl rintracciò il modello iconografico del rilievo di Rimini in una gemma antica raffigurante *Mars Gradivus*, indicò anche senza la minima esitazione l'eroe riminese come Ercole (Saxl 1940-1941, p. 36). E il nome di Ercole compare anche non in uno dei testi e dei libelli scritti intorno al Tempio, ma su un materiale di tutt'altro tipo: nella didascalia esplicativa posta dai Fratelli Alinari al di sotto della fotografia del rilievo in questione scattata nel 1928 – che è la foto inserita da Aby Warburg nella tavola 25 dell'Atlante *Mnemosyne*, compare proprio il nome dell'eroe antico (sul punto si veda ancora: Monica Centanni, Hercules gradivus).

Se l'identificazione con Ercole ha conservato fino a oggi una fortuna critica scarsa e comunque minoritaria, questo fatto è con tutta probabilità da addebitarsi a un ostacolo apparentemente insormontabile: un eroe mitico dell'antichità classica risulta difficilmente conciliabile nel contesto veterotestamentario del portale in cui è inserito. La preoccupazione e l'esigenza ermeneutica di individuare quattro Eroi dell'Antico Testamento da contrapporre ai rappresentanti del Nuovo Testamento sul portale della cella opposta, ha condotto a distrazioni che ben potrebbero essere lette come forzature. Come quella di Domenico Garattoni, che nel 1926, nel tentativo di riconoscere fuor di ogni dubbio re Saul nel rilievo in esame, arriva a vedere tra le sue mani una snella lancia. Per poi correggersi, nel 1951, dicendo che si tratta di un "Saulle con la Clava" non altrimenti testimoniato (Garattoni 1926, p. 21 e 1951, p. 24).

Converrà invece osservare come l'eventuale compresenza, sul portale della cella dei Caduti, di eroi veterotestamentari e dell'eroe classico Ercole non costituisca, di fatto, alcun ostacolo interpretativo: e questo per una ragione ben precisa che rimanda e ritorna al contesto più ampio del Tempio nel suo complesso.

# Corrispondenze e dialogo tra i portali delle celle

Come si è cercato di dimostrare, i rilievi figurati dei portali delle celle – soprattutto quelli degli stipiti, sui quali si è concentrata qui un'attenzione esclusiva, ma non solo – appaiono come un elemento tutt'altro che secondario o trascurabile all'interno del progetto iconografico che governa il Tempio malatestiano. Il dialogo – complementare, oppositivo, integrativo – che si svolge nel Tempio nella doppia direttrice longitudinale (lungo il fianco destro e lungo quello

sinistro) e trasversale (in rispondenza da un fianco all'altro, a destra e a sinistra e ritorno) trova piena conferma e nuovo contributo nelle celle delle Reliquie e dei Caduti.

Da una parte, a destra, nel portale della cella delle Reliquie stanno figure cristiane, un po' indistinte e non ben caratterizzate, completamente paludate e fermate in atteggiamenti statici, propri della vita contemplativa; dall'altra, a sinistra, nel portale della cella dei Caduti si agitano figure individualmente caratterizzate e nettamente distinguibili, nude (seppur secondo una scala, in qualche modo, graduata e progressiva: da Davide a Sansone, a Ercole a Giosuè) della nudità eroica, colte in atteggiamenti dinamici ed estremamente variati, subito prima o subito dopo l'azione eroica che ne perpetua il nome, in posture proprie della vita activa. Da una parte le figure che coralmente sono per sempre, appartenenti all'età post Christum natum, e quindi sub gratia; dall'altra le figure esemplari scelte individualmente da un'antichità che è insieme classica e giudaica, in quanto ante e sub legem. Come ulteriormente puntualizzato da Monica Centanni qui le certezze del tempo cristiano esprimono nelle cappelle e nella cella del lato destro Virtù, Angeli, Stelle, e Santi; la tensione dell'anticipazione e della premonizione che attende il compimento dà forma, nel lato sinistro, alle Sibille pagane sedute insieme ai Profeti dell'Antico Testamento, ai Putti, alle Muse accanto alle Arti e agli Eroi richiamati in vita dall'antichità comunque precristiana.

# Riferimenti bibliografici

Costa 1765

Giovan Battista Costa, Il Tempio di S. Francesco di Rimino, o sia descrizione delle cose più notabili in esso contenute, in Miscellanei di varia letteratura, V, Lucca 1765, pp. 71-126

Daniotti 2002

Claudia Daniotti, *I rilievi delle celle del Tempio malatestiano di Rimini: figure di eroi, santi e guerrieri*, dissertazione di laurea specialistica in Storia delle arti e della Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, AA. 2001-2002

Garattoni 1923

Domenico Garattoni, Sante Reliquie e cimeli malatestiani, "Ariminum" II, 1923, 3, pp. 3-5

Garattoni 1926

Domenico Garattoni, La cappella votiva pei riminesi morti in guerra, Bologna 1926

Garattoni 1951

Domenico Garattoni, Il Tempio malatestiano. Leggenda e realtà, Bologna 1951

Hone 1992

Charles Hope, *The early history of the Tempio Malatestiano*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" LV, 1992, pp. 51-154

Kokole [1997] 1998

Stanko Kokole, Agostino di Duccio in the Tempio Malatestiano 1449-1457: Challenges of Poetic Invention and Fantasies of Personal Style, 2 volumi, Ph. D. Diss. 1997, New York 1998

Mitchell 1978

Charles Mitchell, *Il Tempio Malatestiano*, in *Studi malatestiani* (Istituto storico italiano per il Medio Evo, Studi storici, 110-111), Roma 1978, pp. 71-103

Muscolino 2000

Cetty Muscolino, Il Tempio Malatestiano di Rimini, Ravenna 2000

Nardi 1813

Luigi Nardi, Descrizione antiquario-architettonica con rami dell'Arco di Augusto, ponte di Tiberio e Tempio Malatestiano di Rimino, Rimini 1813

Pasini 2000

Pier Giorgio Pasini, Il Tempio malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico, Milano 2000

Pointner 1909

Andy Pointner, Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio, Strassburg 1909

Ragghianti 1955

Carlo Ludovico Ragghianti, *Problemi di Agostino di Duccio*, "Critica d'arte" II, 1955, 7, pp. 2-21

# Engramma ISSN 1826 901X **61 •** gennaio 2008

#### Ricci 1924

Corrado Ricci, Il Tempio Malatestiano in Rimini, Milano-Roma s.d. [1924]

#### Savl 1940-1941

Fritz Saxl, *The classical Inscription in Renaissance Art and Politics*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" IV, 1940-1941, pp. 19-46 Shapiro [1958] 1989 Maurice L. Shapiro, *Studies in the Iconology of the Sculptures in the Tempio malatestiano*, Ph. D. Diss. 1958, Ann Arbor (Mich.) 1989

#### Turchini 2000

Angelo Turchini, Il Tempio malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti, Cesena 2000

#### Venturi 1908

Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana, VI, Milano 1908, pp. 388-406

#### Yriarte 1882

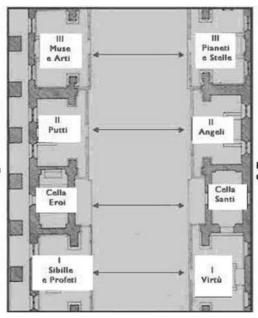
Charles Yriarte, Un condottiere au XVe siècle. Rimini: Etudes sur les lettres et les Arts a la cour des Malatesta, Paris 1882 (trad. it. Un condottiero del XV secolo. Rimini. Studi sulle lettere e le arti alla corte dei Malatesta, Rimini 2003)

# Monica Centanni

# Hercules gravidus nel Tempio Malatestiano

All'interno del Tempio Malatestiano tra la I e la II cappella di destra e di sinistra si aprono due portali che introducono a due piccole celle destinate originariamente l'una (a destra) alla devozione alle reliquie dei Santi e dei Martiri, l'altra (a sinistra) alla devozione alla Beata Vergine Consolatrice. La decorazione a bassorilievo dei due portali fu eseguita negli stessi anni in cui Agostino di Duccio e bottega mettevano mano al maestoso *ornamentum* della chiesa francescana, secondo il progetto di riedificazione di Matteo de Pasti e Leon Battista Alberti: il portale di destra, che si trova tra la cappella di Sigismondo (o delle Virtù) e la cappella di Isotta (o degli Angeli), fu con tutta probabilità realizzato intorno al 1448/1449; il portale di sinistra, che si trova tra la cappella degli antenati (o delle Sibille e Profeti) e la cappella dell'Arcangelo Michele (o dei Putti), intorno al 1453/1454 (Musmeci 2003, Turchini 2006, Fiore 2006, e in generale Bulgarelli 2006).

Come ho cercato di argomentare altrove (Centanni 2003, Centanni 2007) il progetto iconografico generale della decorazione interna del Tempio mira a inscenare un dialogo movimentato tra il lato sinistro, con le figure pagane ed ebraiche che avevano prefigurato, o direttamente profetizzato, l'avvento del 'figlio della Vergine', e il lato destro del Tempio presidiato dalle figure protagoniste dell'era cristiana: a sinistra la teoria di figure tratte dalla mitografia classica e dall'Antico Testamento – i perturbanti "daemones infidelium" che secondo papa Pio II occupavano la Chiesa di San Francesco conferendole l'aspetto di un tempio pagano (Enea Silvio Piccolomini, *Commentarii* II 32) – stanno a rappresentare la prefigurazione in terra, della salvezza; a destra la realizzazione di quella stessa salvezza in cielo, *post Christum natum*.



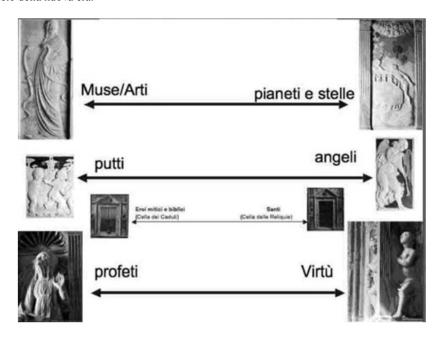
Realizzazione cristiana della salvezza

Prefigurazione pagana della salvezza

Tempio Malatestiano (Chiesa di San Francesco). Schema del dialogo tematico tra le cappelle

Tra la serie di cappelle del lato destro del Tempio e la serie del lato sinistro si crea dunque un campo di tensioni polari, provocate a raccordarsi in armonia: originariamente 'pagane', o per meglio dire precristiane e profane, sono le immagini delle Sibille, degli Eroi, dei Putti, e delle Muse che nella serie delle cappelle di sinistra sono chiamate a fare da contrappunto alle cristiane Virtù, Santi, Angeli e Pianeti (le cui sfere secondo la tradizione cristiano-aristotelico medievale sono orchestrati dal *Primum Movens*).

Sul piano formale sarà da notare che da tutte le figure che abitano le tre cappelle del lato sinistro del Tempio e il portale della cella inserita tra la I e II, si sprigiona una tensione al movimento: in figura di Sibille e Profeti, di Eroi, di Putti, di Muse e Arti irrompe l'antico, rivivificato dai nuovi significati e dotato di forme e funzioni tutte umanistiche, strettamente legate alla vita politica e all'ideologia culturale della corte rinascimentale: allegorie recuperate dal passato e richiamate dalla nuova urgenza del tempo a prestare nomi e forme alla incipiente rinascenza dell'antico. Sul lato destro invece il messaggio cristiano si incarna nelle figure delle Virtù, dei Santi, degli Angeli e delle Stelle, che segnalano la presenza nel Tempio di ciò che è 'sempre': l'ipostasi in cielo della nuova era.



Modelli iconografici e simbolici: le figure della conciliazione tra paganesimo e cristianesimo

Tutte le figure intrecciano un fitto colloquio con le corrispondenti figure a fronte: una relazione che nella sua vivida eloquenza smentisce qualsiasi intenzione di una contrapposizione tra paganesimo/cristianesimo ma anche la ricostruzione cronologicamente lineare della relazione tra passato e presente. Con grande efficacia ed evidenza, viene altresì siglata la necessità di un rapporto attivo e armonico tra la rinata tradizione classica con la tradizione medievale e cristiana: "Scolpito nel marmo, sta il mito tenacemente perseguito dagli umanisti dell'armonizzazione tra teologia cristiana e filosofia pagana" (Muscolino 2000, p. 29).

Le decorazioni dei due portali, che solo di recente sono state oggetto di uno studio attento e specifico (Daniotti 2002), si iscrivono pienamente in questo disegno: a destra i Santi, panneggiati in ampie vesti, a sinistra gli Eroi biblici e pagani che si distinguono per la nudità

eroica (sul tema vedi anche il contributo di Claudia Daniotti in questo stesso numero di "Engramma").

Tra gli Eroi che ornano il portale di sinistra spicca in evidenza una figura dall'aspetto possente, che avanza con passo deciso: va a Fritz Saxl il merito di aver rilanciato l'identificazione della figura con Ercole (già proposta da Pointner 1909) e di aver proposto per primo un confronto iconografico con un modello antico, e precisamente "una gemma derivata da un modello del V secolo" (Saxl 1940-1941).

Nel suo studio sul progetto iconografico delle celle del Tempio, Claudia Daniotti, riprendendo l'ipotesi Saxl, proponeva invece convincentemente il confronto con monete di età imperiale in cui compare l'immagine di *Mars gradivus* (Daniotti 2002).

Come è noto le monete imperiali romane furono tra i primi oggetti di collezione antiquaria e quindi possono considerarsi fonte iconografica primaria almeno fin dalla prima età umanistica, e in seguito, già nella prima metà del Quattrocento, costituiscono modelli precisi e puntuali per le nuove invenzioni 'all'antica'. In particolare la collezione dei denari dei 'dodici Cesari' era particolarmente in voga nelle corti quattrocentesche (Corradini 1985, Corradini 1988, Pollard 1995; sulla probabile presenza di un medagliere con i 'Cesari' nelle collezioni del Signore di Rimini rimando al contributo di Giacomo Calandra di Roccolino in questo stesso numero di "Engramma"; più in generale sulle monete imperiali romane come modelli diffusi e ampiamente utilizzati nel Rinascimento vedi in "Engramma" lo studio sulla medaglia di Isabella d'Este: Bonoldi, Centanni 2000).

Ora, se è valida l'ipotesi che il nostro Ercole potrebbe far dipendere la sua iconografia da una raffigurazione di *Mars gradivus*, particolarmente stringente risulta il confronto con la figura che compare sul verso di un sesterzio di Vespasiano del 71 d.C. ribattuto nel 73 dal figlio Tito Cesare.



Serie di sesterzi di Vespasiano (71 d.C.) e di Tito Cesare per Vespasiano (73 d.C.)

Proponiamo qui un confronto puntuale tra le due figure:





Perfettamente sovrapponibile è il movimento degli arti inferiori: la muscolosa gamba destra che si tende nell'avanzare il passo, la gamba sinistra leggermente piegata all'indietro per caricare il passo successivo: si notino i particolari del piede destro puntato in avanti e del piede sinistro, che poggia a terra soltanto l'avampiede, in atto di sollevarsi da terra. Da notare anche la ripresa, praticamente puntuale, del panneggio annodato in vita e in particolare gli svolazzi del panno, anteriore e posteriore, mossi dal passo di marcia. Identica è pure la postura delle braccia il cui moto accompagna dinamicamente il passo. I criteri minimi per decidere di una deduzione iconografica e dell'identificazione di un esemplare da modello (Agosti, Farinella 1984, Tonini 2005) paiono in questo caso ampiamente rispettati.

Da notare che il *Mars gradivus* della moneta di Vespasiano non porta alcuna iscrizione che ne consenta l'identificazione immediata: l'ipotesi è dunque che la figura di Marte sia stata (male) interpretata come un Ercole, e così riproposta dall'artista quattrocentesco.

Questa ipotesi darebbe ragione di alcune caratteristiche dell'Ercole riminese, altrimenti difficilmente spiegabili: nel mito e nell'iconografia che lo caratterizza Ercole porta soltanto 'armi improprie': non lance, né spade, né corazze, né elmi ma soltanto la clava e la *leonté*, trofeo della vittoria sul leone di Nemea. Nell'Ercole di Rimini lo strano oggetto impugnato con la mano sinistra, improbabile come forma, è una clava quasi irriconoscibile perché eccessivamente allungata, che però risulta spiegabile se si ipotizza che sia stata dedotta malinterpretando l'asta con panoplia (particolarmente visibile in uno dei sesterzi del 71 d.C.) che Marte imbraccia e porta appoggiata sulla spalla sinistra.





La mano destra dell'Ercole è chiusa a impugnare un'arma (che per Marte era una lancia) che manca, ché sarebbe incongrua come attributo dell'eroe. L'Ercole di Rimini porta sul capo non l'usuale *leonté* ma uno stravagante copricapo, che si potrebbe spiegare come derivazione spuria dall'elmo della figura della moneta romana, forse confuso con la panoplia: possiamo supporre che l'esemplare del sesterzio vespasianeo presente nel medagliere malatestiano non fosse in buone condizioni di conservazione e la scarsa leggibilità del conio, unita al *nonsense* miticoiconografico di un Ercole con elmo, potrebbe giustificare la cattiva lettura dell'elmo di Marte. Inspiegabile resta invece lo scudo, imbracciato con la sinistra, assente nel modello antico e del tutto incongruo rispetto all'iconografia di Ercole.

Da iscrivere nella serie è un altro caso che potrebbe confermare una precoce contaminazione tra la figura di Marte del modello romano e la strana iconografia di 'Ercole con cappello': si tratta di in un Ercole più antico rispetto all'Ercole riminese che è stato evocato come suo precedente iconografico: l'Ercole della Porta della Mandorla del Duomo di Firenze (Shapiro [1958] 1989, Daniotti 2002).







Nell'Ercole di Firenze il profilo del volto barbato, la postura delle braccia, la strana lunga clava impugnata con la sinistra e la foggia del copricapo coincidono *ad unguem* con i dettagli della figura del Tempio Malatestiano. Manca il panno annodato in vita ed è diversa la posizione degli arti inferiori, che nel bassorilievo fiorentino non è ripresa in postura stante come nella moneta romana e poi nel bassorilievo riminese, ma seminginocchiata. Rimane certo che per tutta la parte superiore del busto e per gli arti superiori l'Ercole della Porta della Mandorla sembra ripetere – anzi: anticipare! – l'iconografia dell'*Hercules gradivus* riminese: e nulla vieta che già l'Ercole fiorentino derivasse dal *Mars* (pseudo-Ercole) *gradivus* della moneta vespasianea ma nella variante di una postura accovacciata, più adatta a essere iscritta nella cornice tonda del girale che orna il Portale del Duomo fiorentino. Il caso del precoce Ercole fiorentino certo arricchisce il rarefatto repertorio di questa specifica iconografia erculea, ma nel contempo interferisce con l'ipotesi di una derivazione diretta dell'Ercole riminese dal modello numismatico antico.

Un ulteriore dato viene a complicare la genealogia degli esemplari tre-quattrocenteschi rispetto al modello antico: nella letteratura storiografica e nei repertori di sfragistica si registrano tracce di un sigillo della città di Firenze con l'immagine di un Ercole stante che sarebbe stato osservato già su due lettere dei fiorentini ai sangimignanesi datate all'ultimo quarto del XIII secolo (Ettlinger 1972): le lettere non sono più reperibili e quindi per l'Ercole del *sigillum Florentinorum* dobbiamo fidarci di descrizioni che lo presentano in vari modi, ma, fra gli altri, anche armato di clava, e anche (in altra descrizione) di "lancia" (Davidsohn 1900). Una recentissima (e a ancora inedita) scoperta di un frammento di un sigillo fiorentino che reca l'immagine di una figura stante potrebbe avvalorare l'ipotesi di una parentela a distanza tra l'Ercole del *sigillum Florentinorum* e l'*Hercules gradivus* di Rimini, forse mediata indirettamente dal modello numismatico (Nuzzo 2007).

Ma torniamo al nostro Ercole sul portale della cella di sinistra del Tempio Malatestiano. Nel *Bilderatlas Mnemosyne*, la tavola 25 è dedicata al Tempio Malatestiano; Aby Warburg pone la foto Alinari con il dettaglio del nostro 'Ercole' in una posizione di tutto rilievo:



Nel montaggio che Warburg propone, come sempre nel *Bilderatlas* strategicamente calibrato anche dal punto di vista delle dimensioni, è inserita una riproduzione fotografica del piccolo pannello con l'eroe antico in un formato proporzionalmente superiore alla dimensione delle altre riproduzioni e su una scala affatto diversa rispetto agli altri bassorilievi che ornano le cappelle del Tempio: la scala di riproduzione della formella di Ercole è all'incirca 1:3 rispetto al vero, mentre, ad esempio, quella delle riproduzioni delle divinità planetarie è all'incirca 1:10. Nel montaggio della tavola warburghiana sul Tempio Malatestiano il nostro Ercole, posto in netta evidenza, ha un peso compositivo importante.

Anche con questo inserto Aby Warburg ci insegna che le forme antiche che nel primo Rinascimento, e segnatamente nel Tempio Malatestiano, vengono richiamate alla vita, non sono soltanto – come insegna Alberti nel *De pictura* – capelli, "ventilate vesti" e accessori in movimento di ninfe, di angeli-vittorie, di putti: l'antico irrompe nel Tempio Malatestiano anche con la nudità eroica, al passo, di questo *Hercules gradivus* che ricalca iconograficamente, forse per un errore di lettura, il passo del Marte gradivo.

Certo, nel passaggio dalla figura di Marte che campeggia sul verso della moneta romana in bronzo alla figura di Ercole nel bassorilievo in marmo, si producono alcune, più o meno significative, trasformazioni, e alcune mutazioni formali sono conseguenti alla probabile misinterpretazione del soggetto della moneta antica: rispetto al modello numismatico, l'Ercole in marmo presenta forme meno snelle, membra più massicce, una taglia più tozza e robusta – un fisico decisamente più 'erculeo'.

Marte interpretato come Ercole non è più l'aitante dio della guerra che in età augustea era stato proposto come progenitore di Roma, in coppia con l'amata Venere genitrice: in pugno ad

### Engramma ISSN 1826 901X 61 • gennaio 2008

Ercole, le armi e il trofeo che il giovane dio esibiva quasi come ornamenti guerreschi (la lunga lancia, la panoplia, l'elmo con svolazzante cimiero) si traducono in armi improprie – la clava, il grande, incongruo, copricapo; i vezzosi flabelli che cingevano la vita di Marte si tramutano nel pesante panneggio che avvolge i poderosi fianchi di Ercole; i muscoli scattanti e nervosi del giovane dio sono divenuti la possente massa muscolare dell'eroe. E lo stesso passo leggero di Marte, quella movenza aggraziata e leggiadra che forse alludeva a una danza in armatura del bel dio guerriero, prestata ad Ercole, tradotta in marmo, diventa il passo deciso e irruente dell'eroe, in marcia verso le sue imprese.

# Riferimenti bibliografici

#### Agosti, Farinella 1984

G. Agosti, V. Farinella, Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche in Memoria dell'antico nell'arte italiana, a c. di Salvatore Settis, vol. I, Torino 1984, pp. 373-444

#### Bonoldi, Centanni 2000

L. Bonoldi, M. Centanni, La medaglia di Isabella d'Este: Nemesi e le sue stelle, in "Engramma" n. 1 (settembre 2000)

#### Bulgarelli 2006

Leon Battista Alberti e l'architettura, catalogo della mostra (Mantova 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di M. Bulgarelli. Milano 2006

#### Centanni 2003

M. Centanni, Misteri pagani nel Tempio malatestiano, in Aa.Vv., Gemisto Pletone. Un filosofo a Rimini, Rimini 2003, pp. 47-80

#### Centanni 2007

M. Centanni, Antichità classica e rivelazione cristiana: un dialogo con 'testo a fronte' tra le cappelle del Tempio Malatestiano, in "Parola e Tempo" numero 6, anno VI (2007). La misura divina del dolore, pp. 215-231

#### Corradini 1985

E. Corradini, Per una storia delle collezioni di antichità dei duchi d'Este, in Da Borso a Cesare d'Este. La Scuola di Ferrara: 1450-1628, Ferrara 1985, pp. 179-187

#### Corradini 1988

E. Corradini, Le più antiche medaglie degli Estensi, in Il tempo di Niccolò III. Gli affreschi di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi, catalogo della mostra (Vignola 1988), a cura di D. Benati, Modena 1988, pp. 171-176

#### Daniotti 2002

C. Daniotti, *I rilievi delle celle del Tempio Malatestiano di Rimini: figure di eroi, santi e guerrieri*, dissertazione di laurea specialistica in Storia delle arti e della Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, A/A 2001-2002

#### Davidsohn 1900 [1964] [1985]

R. Davidsohn, Forschungen zur alteren Geschichte von Florenz, II. Aus den Stadtbuchern und Urkunden von San Gimignano (13. und 14. Jahrhundert), Berlin 1900 [rist. anast. Torino1964 e 1985]

## Ettlinger 1972

L. D. Ettlinger, *Hercules Florentinus*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1972, pp. 119-142

#### Fiore 2006

F. P. Fiore, *Tempio Malatestiano. 1453-1454 e seguenti*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra (Mantova 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di M. Bulgarelli, Milano 2006, pp. 282-295

## Muscolino 2000

C. Muscolino, Il Tempio Malatestiano di Rimini, Ravenna 2000

#### Nuzzo 2003

A. Nuzzo, Osservazioni sulla figura dell'Ercole nel sigillo del Comune di Firenze, comunicazione presentata al convegno "Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi (Per i centenari di Coluccio Salutati e Lorenzo Valla)", Bergamo 25-26 ottobre 2007, in corso di pubblicazione

#### Musmeci 2003

Templum Mirabile, Atti del Convegno sul Tempio Malatestiano (Rimini 21-22 settembre 2001), a cura di M. Musmeci, Rimini 2003

### Engramma ISSN 1826 901X 61 • gennaio 2008

#### Pointner 1909

A. Pointner, Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio, Strassburg 1909

#### Pollard 1995

G. Pollard, *Le medaglie dei Gonzaga*, in *I Gonzaga. Monete Arte Storia*, catalogo della mostra (Mantova 1995), a cura di S. Balbi de Caro, Milano 1995, pp. 383-393

#### Saxl 1940-1941

F. Saxl, *The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics. Bartholomaeus Fontius: Liber monumentorum Romanae urbis et aliorum locorum*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Vol. 4, No. 1/2 (Oct. 1940 - Jan. 1941), pp. 19-46

### Shapiro [1958] 1989

M. L. Shapiro, Studies in the iconology of the sculptures in the Tempio Malatestiano, Ph. D. diss. 1958, Ann Arbor (Michigan) 1989

### Tonini 2005

C. Tonini, Meccanismi di trasmissione: deduzione iconografica e reinterpretazione, in Aa. Vv., L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica, a cura di M. Centanni, Milano 2005, pp. 109-138

#### Turchini 2006

A. Turchini, *Rimini e il Tempio Malatestiano*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007) a cura di M. Bulgarelli, Milano 2006, pp. 266-275

# Daniele Pisani

"Un mondo nuovo a partire dal mondo com'è". Leon Battista Alberti attraverso Giorgio Grassi

Recensione a: Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, Franco Angeli Editore, Milano 2007

L'arte di costruire è un'arte altamente filosofica.

Thomas Bernard, *Korrektur* 



"Ogni epoca – affermava Aby Warburg – ha la rinascita dell'antichità che si merita". Il passato non è un materiale inerte – dato una volta per sempre – su cui si possa volgere uno sguardo neutrale, ma la posta in palio – in eterna contesa – di ogni presente. Non è lecito falsificare il passato o piegarlo ai propri fini; d'altro canto, è pressoché sempre possibile inquadrare i medesimi fatti, eventi, temi, oggetti in costellazioni diverse. A parità di rispetto nei confronti dei dati che configura, il valore di un'interpretazione rispetto a un'altra si misura quindi sulla sua capacità di interagire proficuamente con il presente. Ben venga, allora, la lettura che Giorgio Grassi ha di recente offerto dell'opera architettonica di Leon Battista Alberti, d'interesse sia per quanto mostra dell'architettura dell'umanista sia per la presa di posizione che compie all'interno dell'attuale dibattito architettonico.

"Il solo modo possibile" per guardare un architetto, afferma subito Grassi in *Alberti e l'architettura romana*, è di parlare "di quello che mi lega al suo lavoro, cioè di quello che lega il mio lavoro al suo". In quanto architetto praticante, Grassi è portato ad assumere come misura per l'architettura albertiana la propria. Per l'autore de *La costruzione logica dell'architettura*, Alberti è in primo luogo maestro di "coerenza e necessità" (*De re aedificatoria*, III, 1): quelle albertiane, come Grassi già affermava in *Antichi maestri*, "sono opere che s'impongono e che mettono alla prova, che sfidano l'intelligenza", sono "una formidabile esibizione d'intelligenza, sono esercizi di coerenza e di rigore, e di fedeltà al loro compito".

In quanto a rigore, in effetti, l'architettura di Alberti ammette pochi confronti: ogni suo progetto si può intendere come un teorema, o ancor meglio come un micidiale procedimento logico – quello di un pensiero che propriamente si fa architettura, e che al contempo procede proprio facendosi architettura. Quando vi sono dettagli di cui sfugge la coerenza, in un'opera albertiana, deve sorgere il sospetto che ancora manchi la chiave per decifrare la logica che organizza la concatenazione delle scelte e delle soluzioni.

Del resto per Alberti – che a tale riguardo impone alla cultura occidentale una vera e propria svolta: un mutamento di paradigma – l'architettura è un'attività intellettuale, che ha in comune con le discipline umanistiche principi, procedimenti, metodi, obiettivi. Alberti lo dichiara programmaticamente: "è auspicabile che l'architetto si regoli allo stesso modo di chi si dà agli studi letterari" (*De re aed.*, IX, 10). L'architettura è analoga alla filologia o alla storia; se ne distingue soltanto per l'oggetto, e solo da quest'ultimo trae la propria specificità.

Il rigore dell'architettura albertiana ha, per Grassi, un fondamento etico, che sta nel *modo* stesso di fare architettura: "quello dell'architettura è un mondo – dichiarava in *Architettura e razionalismo* – che si presenta come un mondo etico che è in sé [...], cioè è in sé una presa di posizione sul piano etico, la decisione di misurarsi col mondo attraverso una scelta espressiva che è in sé stessa etica". Da questo punto di vista, Alberti è esemplare. "È questo che mi lega di più a Alberti, la sua scelta lucida e definitiva per una piena assunzione di responsabilità (come

uomo e come artista) nei confronti dell'architettura [...] come opera che è destinata a dare ordine e forma alla città e a incarnare, per così dire, i fondamenti e le aspirazioni della vita civile [...]. Il richiamo all'incarico sociale dell'architettura, al suo fine etico rispetto alla vita collettiva, è anche il richiamo all'impegno morale dell'architetto, alla serietà del suo mandato, al suo impegno di intellettuale e di studioso, al rigore scientifico della sua ricerca". Innegabile merito dell'opera albertiana, il rigore ne costituisce al tempo stesso, secondo Grassi, il limite che la condanna a una perpetua inattualità: con l'umanista, "nasce un nuovo tipo di architetto, [...] rispettato, stimato, fors'anche ammirato dai colleghi, ma pur sempre isolato; forte soltanto della sua ragione, della sua intelligenza e determinazione, solitario e lucido [...]. Quindi un nuovo tipo di architetto di cui però si è perso subito lo stampo".

L'"inattualità senza rimedio" di Alberti sta "nel suo aver indicato per primo una strada, una strada nuova, difficile e senza alternative, ma piena di promesse per degli spiriti liberi e disinteressati. Una strada che però non è mai diventata la strada maestra dell'architettura. Una strada che richiedeva troppa dedizione e sacrificio per poterlo diventare [...]. E tuttavia una strada che, a tratti, è stata ripresa e battuta da una sia pur esigua minoranza di spiriti liberi". Quanto più si ergono, come isolate emergenze, al di sopra della coeva produzione architettonica, tanto più i progetti di Alberti si condannano, a giudizio di Grassi, all'impossibilità di esercitare un influsso diffuso; e proprio questo ne costituisce il limite precipuo. "Isolato sperimentatore", Alberti è "il primo a non lasciarsi vie d'uscita, perdente in ogni caso". Esemplare nel palesare la natura intrinsecamente etica del mestiere dell'architettura, secondo Grassi, Alberti è fallimentare nella misura in cui propone un'architettura condannata, con la propria intransigenza, a restare eccezione. Esigenza irrinunciabile dell'architettura, afferma Grassi in Normativa e architettura, è invece di "costruire o ricostruire un linguaggio comune, unitario, interamente condiviso", cosicché "la qualità specifica di ogni opera architettonica degna di questo nome" consiste - così si può leggere in Architettura lingua morta - nel "fatto di essere anzitutto una parte, una parte soltanto, di una costruzione molto più vasta e fondamentalmente unitaria, appunto la costruzione dell'architettura nel tempo, la lunga esperienza dell'architettura nel tempo". Alberti, invece, è "più interessato a porre dei limiti alle sue esperienze progettuali che a sperimentarne le possibili estensioni".

L'architettura albertiana si fonda, a giudizio di Grassi, sull'assunzione di un postulato: "l'architettura romana rappresenta il punto più alto per compiutezza, complessità, profondità, ecc. raggiunto dall'architettura [...]; compito dell'architettura contemporanea [...] è di confrontarsi e di cercare di uguagliare quel risultato e semmai di superarlo". A tale riguardo occorre procedere con particolare cautela. Per Alberti, l'architettura antica non rappresenta una miniera di soluzioni a cui attingere indiscriminatamente. Non ne vengono tratte più o meno suggestive soluzioni ma - attraverso l'analisi e il confronto - una serie di principi. "Incessantemente – afferma proprio Alberti – ho rovistato, scrutato, misurato, rappresentato con schizzi tutto quello che ho potuto, per potermi impadronire e servire di tutti i contributi possibili che l'ingegno e la laboriosità umana mi offrivano" (De re aed. VI, 1). L'analisi, ad Alberti, serve, e serve – dice – per potermi impadronire e servire: per usare, per volgere e impiegare ai propri fini. E questo, perché l'antico non è un feticcio - ossia un'entità normativa - ma, semplicemente, quanto di meglio si dia (o addirittura, semplicemente, quanto si dà): l'architetto, allora, deve vagliarlo criticamente, deve "avvezzarsi a non approvare nulla che non sia perfetto e che l'ingegno non ammiri, e a prendere come modello, per imitarlo, tutto ciò che è degno di approvazione, dovunque lo si trovi. Ciò che, al contrario, si comprende poter essere fatto molto meglio, si dovrà correggere o riparare usando senno e destrezza; e anche ciò che non risultasse mal fatto, ci si sforzerà col proprio ingegno di renderlo migliore" (De re aed., IX, 10).

Non è, così, improprio considerare – con Grassi – l'architettura antica come un'idea, e conseguentemente sostenere che solo una volta che si sia in possesso di "una definita e coerente idea di architettura [...], solo a quel punto si [può] iniziare a costruire, senza altro obiettivo che la messa in opera di quell'idea". A proposito delle modalità di tale messa in opera è, tuttavia, il caso di dissentire da Grassi, così come a proposito del ruolo svolto dall'ornamento nella teoria e

nella prassi albertiane; i due temi sono, del resto, strettamente connessi. Grassi nega l'importanza dell'ornamento in Alberti: "benché nel trattato vi siano ben quattro libri dedicati al problema dell'ornamento, è evidente che la cosa non interessa Alberti più che tanto"; e, prosegue, "di fronte al problema della decorazione e dell'ornamento in architettura", Alberti "non ha altra risposta che la negazione". Un tale assunto è inaccettabile. La riflessione albertiana sull'ornamento è irriducibile a una mera negazione, e anzi, in quanto a complessità, non ha eguali almeno nel Quattrocento. Innanzitutto, non è vero che "la cosa non interessa Alberti", se è vero che la parte del De re aedificatoria che si inaugura con la riflessione sull'ornamento ne costituisce la "più nobile, oltreché indispensabile" (De re aed., VI, 1); indispensabile, si badi, ancor più che più nobile. Per quanto, poi, la posizione albertiana sul tema oscilli tra estremi talvolta distanti, essa emerge piuttosto chiara: "mancandoli e' dovuti a sé ornamenti – si legge ne I libri della famiglia – sarebbe edificio non perfetto né assoluto". Per Alberti, "gli ornamenta non sono dei meri 'embellissements' esteriori e, in fondo, inutili, ma per dirla con Vasilij Pavlovic Zubov – sono dei tratti e dei dettagli di una realtà individualizzata concretamente. Gli ornamenta sono, agli occhi di Alberti, non meno necessari di tutto il resto"; l'ornamento va, in altri termini, letto - lo osserva Hans-Karl Lücke - "come ciò che colma o completa la bellezza". Senza l'ornamento, la bellezza rimarrebbe una categoria astratta. L'ornamento la manifesta; lungi dall'essere un mero accessorio, esso è per Alberti il necessario complementum della bellezza.

In tal modo, implicitamente, la riflessione sull'ornamento palesa come per Alberti il progetto non sia un'entità astratta calata nella realtà: il prototipo non viene, infatti, *calato* nella realtà, ma ogni volta nuovamente *declinato* in un contesto specifico; ed è soltanto una volta che sia declinato che di *progetto* si può propriamente parlare. Pertanto non è affatto vero che, come afferma Grassi, i progetti albertiani "potrebbero venire soltanto enunciati, come quelle speculazioni rigorose e lucide che in realtà sono", rinunciando "a quel passaggio del progetto, così difficile da descrivere, che fa di un prototipo un'opera unica e irripetibile". L'architettura albertiana è, sì, frutto di un procedimento logico e coerente, ma – e proprio questo è il punto che Grassi non coglie – niente affatto astratto.

Il fatto che Grassi non colga questo fondamentale aspetto dell'architettura albertiana si può, a sua volta, imputare alla principale – e apparentemente paradossale – carenza della sua riflessione sull'opera e sulla riflessione architettonica dell'umanista. Giorgio Grassi, l'autore medesimo de *La costruzione logica dell'architettura*, non sottopone ad analisi la costruzione logica dell'architettura albertiana. La sua indagine evita sorprendentemente di entrare nel merito, di interrogarsi a fondo sulle ragioni di una scelta o di un'altra, di seguire passo dopo passo il farsi di un'opera albertiana. L'imputazione di astrazione nei confronti dell'oggetto indagato ha, in altri termini, la propria origine nella propensione all'astrazione propria dello sguardo che vi si rivolge. A inficiare il discorso compiuto da Grassi tanto sull'ornamento quanto sull'enunciabilità dell'architettura albertiana è, allora, l'incapacità di gestire, misurare e controbilanciare l'ovvia deformazione a cui la sottopone. L'aperta dichiarazione di volersi occupare, nell'opera albertiana, soltanto di "quello che mi lega al suo lavoro, cioè di quello che lega il mio lavoro al suo", infatti, non esime certo Grassi dall'obbligo di render conto dal merito delle proprie affermazioni.

Resta il fatto – perfettamente colto, invece, da Grassi – che ogni progetto albertiano, con il proprio ordine, rispetto a quanto lo circonda così come rispetto alla prassi, costituisce una critica immanente, un'alternativa: propone un'apertura che, del resto, non ha nulla di utopico. Redivivo Adolf Loos, l'Alberti di Grassi dichiarerebbe volentieri: "Non è un caso che i Romani non fossero in grado di inventare un nuovo ordine di colonne, un nuovo ornamento. Per far questo erano già troppo progrediti". Proprio in questo Alberti si rivela, agli occhi di Grassi, un vero 'maestro'. Quel che la sua opera ribadisce è la possibilità di "un mondo nuovo a partire dal mondo com'è. Non il mondo come potrebbe essere, che non esiste, non il mondo come dovrebbe essere [...] ma il mondo com'è, il mondo com'è stato sempre, soltanto emendato, per quanto possibile, dalla sua stupidità".

# LORENZO BENOLDI, GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO

Monete imperiali romane come modelli della moneta di Matteo de' Pasti (tavola iconografica)

La tavola evidenzia la discendenza della medaglia di Matteo de' Pasti raffigurante il Tempio Malatestiano dai modelli numismatici della prima Roma imperiale. Al diritto la testa di Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini, è ornata da corona e nastri, secondo l'iconografia degli imperatori romani; anche al rovescio la facciata del Tempio è debitrice di quei modelli sia nella raffigurazione sia nell'intenzione celebrativa dell'impresa' architettonica.

Sul tema vedi in questo numero di "Engramma": Giacomo Calandra di Roccolino, *Il Tempio Malatestiano di Rimini come invenzione dell'antico nella medaglia di Matteo de' Pasti* 



- 1-2. Matteo de' Pasti, Sigismondo Malatesta e Tempio Malatestiano, medaglia, post 1450 (recto e verso)
- 3. Sigismondo Pandolfo Malatesta, rilievo, Parigi, Museo Jacquemart André, 1460 ca.
- 4. Agostino di Duccio, Sigismondo Pandolfo Malatesta, rilievo, Rimini, Museo della città, 1454
- 5. Sigismondo Poliorcete, disegno di una medaglia ora perduta (fusa in occasione della presa della città di Vada)
- 6. Sigismondo Pandolfo Malatesta, tomba di Sigismondo (rilievo di destra), Rimini, Tempio Malatestiano
- 7. Sigismondo Pandolfo Malatesta, tomba di Sigismondo (rilievo di sinistra), Rimini, Tempio Malatestiano
- 8. Sigismondo Pandolfo Malatesta, cappella degli Antenati (rilievo su pilastro), Rimini, Tempio Malatestiano
- 9. Sigismondo Pandolfo Malatesta, rilievo, Rimini, Tempio Malatestiano

## Engramma ISSN 1826 901X 61 • gennaio 2008

- 10. Sigismondo Pandolfo Malatesta, cappella degli Antenati (rilievo su pilastro), Rimini, Tempio Malatestiano
- 11. Scultore fiorentino, Testa di Augusto, rilievo, Urbino, Palazzo Ducale
- 12. Bottega di Pisanello, Testa di imperatore, disegno, Parigi, Louvre
- 13. L'imperatore Aureliano e il dio Sole, moneta romana, III sec. d.C. (recto e verso)
- 14. Quinto Fabio Massimo, miniatura, metà XV sec.
- 15. Agostino di Duccio (?), Testa di imperatore, medaglione marmoreo, Pavia, Museo Civico
- 16. Nerone e il Tempio di Giano, sesterzio, I sec. d.C. (recto e verso)
- 17. Agostino di Duccio (?), Augustus Pater, medaglione marmoreo, Rimini, Museo Civico
- 18. Testa di Augusto e Tempio di Vesta sul Palatino, dupondio, I sec. d.C.
- 19. Pisanello, Giovanni VIII Paleologo, medaglia, 1439-1440 ca. (recto e verso)
- 20. Matteo de' Pasti, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Castel Sismondo, medaglia, 1446 (recto e verso)
- 21. Medaglie di Sigismondo Pandolfo Malatesta, da F. G. Battaglini, Medagliere Malatestiano, Bologna 1789
- 22. Vespasiano e Tempio di Iside Campense, sesterzio, I sec. d.C. (recto e verso)
- 23. Augusto e Tempio di Marte Ultore, denario, 29 a.C. ca. (recto e verso)
- 24. Adriano e Tempio di Roma e Augusto, denario, II sec. d.C. (recto e verso)
- 25. Tito e Tempio di Vesta, aureo, I sec. d.C. (recto e verso)
- 26. Nerone e Tempio di Vesta nel Foro, denario, I sec. d.C. (recto e verso)
- 27. Disegno allegorico di città con tempio, Londra, John Soane Museum, fine sec. XV
- 28. Augusto con diadema solare e altare, sesterzio, post 14 d.C. (recto e verso)

# ALBERTO ANSELMI

# I modelli archeologici del Tempio Malatestiano (tavola iconografica)

La storiografia ha riconosciuto un cospicuo novero di possibili riferimenti antichi citati, in modo più o meno esplicito, da Leon Battista Alberti nella composizione dei fronti del Tempio di S. Francesco a Rimini.



- 1. Leon Battista Alberti, Tempio Malatestiano, Rimini, post 1450
- 2. Leon Battista Alberti, *Tempio Malatestiano*, Rimini, post 1450 (dettaglio del fianco)
- 3. Giovan Battista Piranesi, Arco di Traiano ad Ancona, Roma, 1765
- 4. Giovan Battista Piranesi, Arco di Giano e arco degli Argentari, Roma, 1765
- 5. Giovan Battista Piranesi, Arco di Tito, Roma, 1765
- 6. Giovan Battista Piranesi, Arco di Costantino, Roma, 1765
- 7. Giovan Battista Piranesi, Arco di Settimio Severo, Roma, 1765
- 8. Porta dell'Arsenale di Venezia, XII-XIV sec.
- 9. Andrea Palladio, Pantheon, Venezia, 1570
- 10. Raffaello Sanzio, Arco di Traiano a Benevento
- 11. Andrea Palladio, Arco dei Sergi a Pola, 1541
- 12. Giovan Battista Piranesi, Arco di Augusto a Rimini, Roma, 1765
- 13. Giovan Battista Piranesi, Veduta interna del pronao del Pantheon, Roma, 1765
- 14. Arco di Settimio Severo, Roma, II sec. d.C.
- 15. Pantheon, Roma I sec. a.C. II sec. d.C.
- 16. Ponte di Tiberio, Rimini, 21 d.C.

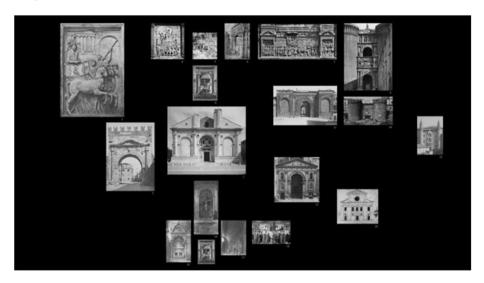
## Engramma ISSN 1826 901X 61 • gennaio 2008

- 17. Sant'Apollinare in Classe, Ravenna, V sec.
- 18. Capitello, Utica (Tunisia)
- 19. Capitello, Pozzuoli, Antiquario Flegreo
- 20. Capitello, Taranto, Museo Nazionale
- 21. Capitello, Nîmes, Musées Archéologiques
- 22. Motivo decorativo a girali, Roma, Ara Pacis, 13-9 a.C.
- 23. Motivo decorativo a girali, Roma, Santa Maria in Trastevere
- 24. Arco degli Argentari, Roma, 204 d.C.
- 25. Motivo decorativo a girali d'acanto, Ravenna, San Vitale, V sec.
- 26. Motivo decorativo a girali d'acanto, Ravenna, Cappella Arcivescovile, V-VI sec.
- 27. Motivo decorativo, Venezia, San Marco, XII sec. (intradosso del portale centrale della basilica)
- 28. Mosaico, Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia, V sec.
- 29. Mosaico, Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia, V sec.
- 30. Motivo decorativo a girali d'acanto
- 31. Flaminio Lucchini, *Pantheon*, Roma 1996 (porta d'ingresso)
- 32. Giovan Battista Piranesi, Arco di Augusto a Rimini, Roma, 1765
- 33. Apostoleion di Costantinopoli, miniatura, Parigi, Bibliothéque Nationale, XII sec.
- 34. Mosaico, Venezia, San Marco, XIII sec. (particolare del portale di Sant'Alipio)
- 35. Arco di Augusto, Perugia, 40 a.C. ca.
- 36. Palazzo di Teodorico, Ravenna, XI sec.
- 37. Sarcofago di Elena, porfido rosso, Roma, Città del Vaticano, IV sec.
- 38. Rota porfiretica dell'incoronazione imperiale, Roma, Città del Vaticano
- 39. Sarcofago, Ravenna
- 40. Andrea Palladio, Mausoleo di Teodorico, Ravenna, 1570
- 41. Mausoleo di Galla Placidia, Ravenna, V sec. (interno)
- 42. Giovan Battista Piranesi, Tomba di Nerone, Roma, 1765

# Daniele Pisani e Vittorio Pizzigoni

# L'arco di trionfo nel Quattrocento (tavola iconografica)

Il motivo del "trionfo" conosce una capillare e multiforme diffusione nel Quattrocento italiano, nell'ambito delle celebrazioni politiche e religiose così come in ambito figurativo e artistico. Come già nell'antichità, esso rimane inestricabilmente legato all'architettura che ne è l'emblema, l'arco di trionfo. Mutata la forma del potere, ne permane una delle principali forme di espressione.



- 1. Leon Battista Alberti, *Tempio Malatestiano*, Rimini, post 1450
- 2. Arco di Augusto, Rimini, 27 d.C.
- 3. Trionfo di Marco Aurelio, rilievo dall'Arco di Marco Aurelio, Roma, Palazzo dei Conservatori, 176-180 d.C.
- 4. Agostino di Duccio, *Trionfo di Scipione*, rilievo dall'Altare degli Antenati, Rimini, Tempio Malatestiano, 1454 ca.
- 5. Processione trionfale, illustrazione da Quaedam antiquitatum fragmenta, Ferrara, Biblioteca Estense, ante 1465
- 6. Trionfo di Sigismondo Pandolfo Malatesta a Firenze, miniatura, Oxford, Bodleian Library, ante 1457
- 7. Trionfo di Alfonso I di Aragona, Napoli, Castel Nuovo, post 1443
- 8. Johannes Simonetta, *Francesco Sforza*, illustrazione, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ante 1480
- 9. Arco di Castel Nuovo, Napoli, 1490 ca.
- 10. Porta Capuana, Napoli, 1490 ca.
- 11. Agostino di Duccio, Porta di San Pietro, Perugia, post 1473

# Engramma ISSN 1826 901X 61 • gennaio 2008

- 12. Facciata dei torricini, Urbino, Palazzo Ducale, 1470 ca.
- 13. Leon Battista Alberti, Sant'Andrea, Mantova, post 1471
- 14. Facciata di chiesa, disegno, Parigi, Louvre, 1490 ca.
- 15. Donatello e Michelozzo, *Tomba del cardinale Rinaldo Brancacci*, Napoli, Sant'Angelo a Nilo, 1426-1431
- 16. Masaccio, Trinità, affresco, Firenze, Santa Maria Novella, 1426-1427
- 17. Leon Battista Alberti, Sant'Andrea, Mantova, post 1471 (interno)
- 18. Pietro Perugino, Consegna delle chiavi, affresco, Roma, Cappella Sistina, 1489

# GIUSEPPE CANGIAROTTI

Devant le temps. Etica della responsabilità e scrittura della storia Recensione a: Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2007.



I. La presente traduzione italiana del volume di Georges Didi-Huberman, insieme a quella, recentissima, di *La prise de parole* di Michel de Certeau (2007), ultima tappa di una nuova attenzione dell'editoria per l'opera di questo studioso, induce a insistere nella riflessione intorno allo statuto della disciplina storica, investita sempre più spesso da dibattiti accesi, quali quello sul negazionismo, che forse sarebbe opportuno far rimontare alle polemiche, più lontane, intorno al revisionismo, a partire dalle appassionate discussioni intervenute negli anni Sessanta tra Tawney e Trevor-Roper sulla *gentry* ("rising" o "declining"?), a quelle, altrettanto accese, sulla crisi generale del Seicento e sulle cause della rivoluzione inglese (fu "rebellion" o "revolution"?), per pervenire alla controversa e dibattuta nozione di prova, intesa sia nel senso tecnico di *proof*, sia in quello corrente di *evidence*.

Pare utile seguire le indicazioni contenute in questo volume per allargare lo sguardo sul "bord de la falaise" in cui versa la disciplina storica, svolgendo qualche riflessione intorno ad alcune delle prospettive offerte da questo storico dell'arte di cui è stato recentemente tradotto in italiano anche l'importante studio su Aby Warburg (Didi-Huberman 2006). La sua ampia ricerca, che si è condensata in una produzione assai rilevante e cospicua, lo ha posto prima davanti all'immagine (*Devant l'image*, 1990) e poi davanti al tempo (*Devant le temps*) e possiamo notare come l'espressione "l'image survivante" che dà il titolo al volume su Warburg in effetti congiunga queste due modalità della spazialità e della temporalità.

Nel seguire dunque alcuni dei percorsi che hanno condotto alle attuali discussioni sullo statuto della disciplina storica – recentemente presentate anche da Giuseppe Ricuperati (2005) – prendo spunto, in particolare, dalla *Ouverture* del presente volume, in cui vengono discussi criticamente e dettagliatamente gli orientamenti prevalenti negli studi storici recenti per auspicare e sollecitare una nuova modalità di approccio alla fonte, dialogando con autori che hanno fornito una nuova prospettiva, tuttora poco seguita, specie dalla storiografia francese, compresa quella delle *Annales* (sul recente dibattito relativo al metodo della ricostruzione storica si vedano in questa stessa rivista il contributo di Daniele Pisani, in "Engramma" n. 55, e le recensioni di Giuseppe Cengiarotti, Fabrizio Lollini e Daniele Pisani, in "Engramma" n. 52). Mi limiterò pertanto qui ad isolare solo alcuni blocchi tematici inerenti agli studi storici, a scapito delle parti del volume dedicate più specificamente alla storia dell'arte.

Nel saggio di apertura, dedicato alla "storia dell'arte come disciplina anacronistica", la questione viene affrontata allargando lo sguardo dalla disciplina della storia dell'arte in senso specifico alla storia generale (ricordo che la struttura del volume è scandita in due tempi: "Archeologia dell'anacronismo" che viene raffigurata ne "l'immagine-matrice" e ne "l'immagine-malizia", e poi "Modernità dell'anacronismo" con "l'immagine-lotta" e "l'immagine-aura"). Vengono chiamate in causa personalità diverse, da Benedetto Croce a Raymond Aron, da Henri-Irénée Marrou a Paul Veyne a Chaïm Perelman, per cercare tra le pieghe della teoria e della storia della storiografia. L'approccio consente di estendere gli esiti della ricerca, in particolare, al lavoro degli studiosi di storia intellettuale, essendo l'analisi centrata sulla riflessione sviluppatasi ai primi del Novecento intorno alle diverse modalità della temporalità in rapporto all'immagine. I prodromi di un tale ri-orientamento vengono ravvisati nella Germania e nella Vienna di inizio secolo, per venire tuttavia rigettati subito dopo, e

trovano uno dei suoi vertici nella figura di Aby Warburg, posta accanto a quella di Walter Benjamin, cui viene dedicata una sezione importante del volume. Non è dunque per caso che una figura come quella di Aby Warburg è stata sostanzialmente ignorata in Francia. Le cose stanno diversamente in Italia, ma qui occorrerebbe aprire un capitolo ulteriore.

La questione viene dunque affrontata alla luce del "pensiero dell'anacronismo" in una prospettiva dialettica, quale è stata formulata da questi "pensatori tedeschi non accademici": "la nozione di anacronismo sarà dunque qui esaminata, messa in opera, per la sua virtù - spero dialettica" scrive Didi-Huberman (2007, p. 27). Tale prospettiva, a sua volta, implica quella del montage, dunque una stratificazione di tempi diversi che coesistono, per venire a configurarsi come sintomi, ossia come elementi rivelatori capaci di smontare le diverse dimensioni del temps, i suoi ritmi eterogenei. Da qui deriva l'esigenza di criticare, proprio attraverso l'anacronismo, una concezione determinata e a giudizio dell'autore ancora prevalente della storia. Nella presentazione viene fatto dunque il punto sugli studi storici in Francia muovendo da una "Journée de discussion interdisciplinaire", svolta nel 1992 e dedicata al "Temps des disciplines", alla quale prese parte anche Jacques Le Goff, il quale, pur riconoscendo in quell'occasione l'accettazione della "multiplicité des temps", ammetteva la tendenza degli storici a ostinarsi nel voler "unifier le temps". Appoggiandosi ad alcuni interventi di studiosi quali Jacques Rancière, Nicole Loraux, ma anche psicanalisti come Octave Mannoni (cfr. Le Goff, Nora 1974; Chartier 1998; Rancière 1996; Loraux 1993; Mannoni [1963] 1969), Didi-Huberman perviene alla constatazione che l'anacronismo costituisce la part maudite del mestiere di storico. A suo giudizio Jacques Le Goff, ma con lui gli storici in genere, sostanzialmente rifiuta di confrontarsi con coloro che per primi non hanno esitato a far uso dell'anacronismo, ovvero in primo luogo Nietzsche e Freud. Esso era stato tuttavia problematizzato già molto prima e proprio dai padri riconosciuti delle Annales, segnatamente Lucien Febvre e lo stesso Marc Bloch (v. Didi-Huberman 2007, p. 32). Per quanto concerne Lucien Febvre, citando Le probleme de l'incroyance, Didi-Huberman osserva che: "se 'ogni età si fabbrica mentalmente il suo universo', come potrebbe lo storico uscire del tutto dal suo 'universo mentale' e pensare solo con gli 'strumenti' di epoche passate? La stessa scelta di un oggetto di studio storico - il problema dell'incredulità, l'opera di Rabelais - non è indizio dell'universo mentale cui appartiene lo storico?". Da parte sua, Marc Bloch dedicava alcune pagine importanti sullo statuto della disciplina storica già nel 1941-1942, pagine ispirate ad un "doute méthodique", in vista dell'acquisizione di una "méthode critique", e - nota Didi-Huberman – oggetto di tale dubbio è "il passato stesso, in quanto oggetto principale della scienza storica" (Didi-Huberman 2007, p. 35; il riferimento è a Bloch 1993). Vale la pena soffermarsi sui giudizi relativi a Bloch, perché è proprio da qui che emerge tutto il senso della prospettiva offerta in questo volume. Nella *Apologie* dunque si legge:

Talvolta si è detto: "La storia è la scienza del passato". A mio avviso, ciò significa esprimersi impropriamente. Perché anzitutto, l'idea stessa che il passato in quanto tale possa essere oggetto di scienza è assurda. Di fenomeni che non hanno altro carattere comune se non quello di non essere stati contemporanei, come se ne farebbe l'oggetto d'una conoscenza razionale senza preliminare decantazione?

Se è vero che gli storici ammettono che l'oggetto storico è il frutto di una costruzione razionale e che la soggettività svolge la sua parte nella costruzione dell'oggetto passato, meno agevolmente – constata Didi-Huberman – si ammette che "il passato stesso perda la sua stabilità di parametro temporale, e soprattutto di 'elemento naturale' in cui si muovono le scienze storiche." Da questo derivano due conseguenze di rilievo: 1) che non è propriamente il passato l'oggetto della disciplina storica e 2) che non è propriamente una scienza quella che lo storico pratica. Più esattamente, la storia non può essere scienza del passato in quanto il passato non esiste in quanto tale, ma solo mediante la "decantazione" (Bloch). Ciò che "fait l'histoire" è dunque solo il "passato umano".

In questa prospettiva, ossia alla luce di una siffatta problematizzazione nel collocarsi "devant le temps", si presenta un'analogia con il porsi "devant l'image" (cfr. Didi-Huberman 1990) se è vero che la problematica dell'immagine va intesa come "concept opératoire" e non come mero supporto iconografico, presupponendo "un pensiero della psiche che implichi il sintomo e

l'inconscio" unito ad "un pensiero del tempo che implichi la differenza e la ripetizione, il sintomo e l'anacronismo" ovvero una "critica della storia come sottomissione unilaterale al tempo cronologico" (pp. 49-50).

Ebbene, un tale approccio alla temporalità conduce Didi-Huberman a tracciare, alla luce del filo conduttore dell'anacronismo, una sorta di 'montaggio' del tempo, un diverso regime della temporalità, e dunque il contrasto di storia e memoria: "Questo tempo che non è propriamente il passato ha un nome: è la memoria". E ancora: "La memoria è psichica nel suo processo, anacronistica nei suoi effetti di montaggio, di ricostruzione o di 'decantazione' del tempo. Non si può accogliere la dimensione rammemorativa della storia senza accettare al tempo stesso il suo ancoraggio nell'inconscio e nella sua dimensione anacronistica". È allora per questa via, che intreccia tempi diversi, psichici e a-cronici nella memoria, che l'oggetto del sapere storico viene a configurarsi in quanto "sintomo". Un "oggetto dialettico", sorta di inconscio della storia. Il presente lavoro costituisce forse solo un'esplorazione di questa ipotesi attraverso esempi scelti nel campo – così vasto – delle immagini visive. Occorrerà dunque interrogarsi ancora su ciò che vuol dire, su ciò che implica la parola "sintomo". Parola difficile da circoscrivere: non designa una cosa isolata, e neppure un processo riducibile a uno o due vettori o a un numero preciso di componenti.

Cos' è allora un sintomo? È una complessità di secondo grado. E' diversa da un concetto semiologico o clinico, benché implichi una certa cognizione dell'emergere (fenomenico) del senso e della pregnanza (strutturale) della disfunzionalità. Questa concezione denota come minimo un duplice paradosso, visivo e temporale, che interessa – lo si vedrà – il nostro campo di indagine sulle immagini e sul tempo: "Occorre comprendere che in ogni oggetto storico tutti i tempi si incontrano, entrano in collisione oppure si fondono plasticamente, si biforcano o si combinano gli uni con gli altri" (Didi-Huberman 2007, pp. 41 e 45).

Nella prospettiva adottata un sintomo - pertanto - non è altro che "la strana congiunzione di queste due durate eterogenee" della differenza e della ripetizione: "une formation de symptôme, c'est en quelque sorte une survivance qui prend corps" (Didi-Huberman 2002, p. 309). Come l'autore ha avuto modo di precisare, "il concetto di sopravvivenza è ideato sin dall'inizio. E' Hot problem dice Warburg. Quindi la sopravvivenza è il principio stesso del sintomo. [...] E la mia ipotesi è che Freud utilizzi la parola sintomo non nell'accezione medica comune. E' un punto che mi vede per esempio in disaccordo con Carlo Ginzburg che fra l'altro ha scritto un bellissimo saggio su Warburg" (Didi-Huberman in "La Repubblica", 18 agosto 2002). La questione – cruciale, benché mai adeguatamente affrontata – del rapporto tra disciplina storica, filosofia e psicoanalisi si è sinora risolta in un incontro mancato, se - come nota l'autore - gli storici non hanno inteso finora acquisire una seria "teoria dello psichico" – a parte "l'exception notoire" di Michel de Certeau - preferendo di norma attenersi, casomai, a modelli di ispirazione sostanzialmente ancora positivistica. Didi-Huberman dichiara apertamente il proprio debito nei confronti di de Certeau, considerato come una feconda eccezione all'interno della tradizione storiografica francese. Riprendendo l'esigenza posta da Michel Foucault di una "mutazione epistemologica" della disciplina storica ("Attualmente questo mutamento epistemologico della storia non è ancora concluso. Tuttavia non data da ieri"), auspica inoltre – e questo è un assunto di fondo del suo lavoro – per la storia in generale (e per la storia dell'arte in particolare) quel che è avvenuto per la psicoanalisi, la quale "ha dovuto ridefinire la propria mutazione epistemologica a partire da una rilettura, da un 'ritorno a Freud'" (Didi-Huberman 2007, pp. 29 e 50).

La storia della cultura si viene in tal modo a configurare, in questa prospettiva, come "fatto psichico totale", che non può prescindere dagli effetti derivanti dal decentramento del soggetto, la freudiana *Ichspaltung*. Vale la pena di riportare per intero la seguente affermazione programmatica di Jacques Derrida: "Je veux parler de l'Impression laissée par Freud, par l'événement qui porte ce nom de famille, l'impression quasiment inoubliable et irrécusable, indéniable (même et surtout par ceux qui la dénient) que Sigmund Freud aura faite sur quiconque, après lui, parle de lui ou lui parle, et doit donc, l'acceptant ou non, le sachant ou non,

se laisser ainsi marquer: dans sa culture, dans sa discipline, quelle qu'elle soit, en particulier la philosophie, la médecine, la psychiatrie, et plus précisément ici, puisque nous devons parler de mémoire et d'archive, l'histoire des textes et des discours, l'histoire politique, l'histoire du droit, l'histoire des idées ou de la culture, l'histoire de la religion et la religion elle-même, l'histoire des institutions et des sciences, en particulier l'histoire de ce projet institutionnel et scientifique qui s'appelle la psychanalyse. Sans parler de l'histoire de l'histoire, l'histoire de l'historiographie. Dans quelque discipline que ce soit, on ne peut plus, on ne devrait plus pouvoir, donc on n'a plus le droit ni le moyens de prétendre parler de cela sans avoir d'avance été marqué, d'une façon ou d'une autre, par cette impression freudienne. Il est impossible et illégitime de le faire sans avoir intégré, bien ou mal, de façon conséquente ou non, en la reconnaissant ou en la déniant, ce qui s'appelle ici l'impression freudienne. Si on a l'impression de pouvoir n'en pas tenir compte, en oubliant, en effaçant, en raturant ou en y objectant, on a déjà confirmé, on pourrait dire même contresigné (donc archivé) quelque "refoulement" ou quelque "répression" (Derrida 1995, pp. 53-54). D'altro canto de Certeau, connettendo la scrittura della storia all'inevitabile dimensione di finzione propria della verità – la quale è fatta dipendere dalla struttura del linguaggio e dalla insanabile frattura tra parole e cose – la configura come elemento costitutivo della soggettività in relazione al "reale":

Per restituire la sua legittimità alla finzione che affolla come uno spettro le stanze della storiografia, è necessario anzitutto 'riconoscere' nel discorso legittimato come 'scientifico' quel rimosso che ha assunto la forma della 'letteratura'. Le astuzie che il discorso trama nei confronti del potere nel tentativo di poterlo utilizzare senza esserne schiavo, le apparizioni dell'oggetto come attore fantastico nel luogo stesso del 'soggetto del sapere', le ripetizioni e i ritorni di un tempo che si suppone passato, gli occultamenti della passione sotto la maschera della ragione e via di seguito: tutto questo appartiene alla finzione nel senso 'letterario' del termine. La finzione non è tuttavia estranea al reale. Al contrario – e Jeremy Bentham lo notava già nel XVIII secolo -, il discorso *fictitious* è più vicino al reale di quanto non lo sia il cosiddetto discorso 'oggettivo'. Ma è un'altra la logica che qui si trova in gioco, e non è quella delle scienze positive. Una logica che ha cominciato a fare la sua ricomparsa con Freud, e la cui delucidazione dovrebbe essere uno dei compiti della storiografia. Sotto questo primo aspetto, la finzione è riconoscibile là dove non si dia un luogo puro e univoco, vale a dire là dove si insinua l'altro. E il ruolo così importante della retorica all'interno del campo storiografico è un sintomo evidente di questa logica diversa. (De Certeau 2006, p. 75)

Lo storico consapevole di compiere una pratica all'interno di questo campo può dar luogo ad un'etica della responsabilità? Ovvero le derive che conducono al negazionismo sono l'inevitabile conseguenza di tali assunti rispetto ai quali occorre erigere una barriera? Detto in altri termini, è possibile un'etica della responsabilità assumendo il carattere scisso del soggetto e di una verità che si può dire solo a metà? "La storia in quanto scienza è incapace di confutare sino in fondo l'ambivalenza del suo stesso nome, che suppone tanto la trama delle finzioni (raccontare storie) quanto la conoscenza degli avvenimenti (fare storia)". Se qui il riferimento è a Barthes, va detto che de Certeau, che pure assume il "discorso" come campo della storia, per altri versi se ne differenzia, come appare da un recente volume di François Dosse (2007): fare i conti con tutto questo significa accettare che la storia non può limitarsi a "fornire delle cronologie", per configurarsi auspicabilmente come "montaggio" ossia "contraddanza delle cronologie e degli anacronismi". Del resto – ribadisce Didi-Huberman – "non se ne esce meglio neppure quando si nega la storia in quanto tale: quando la si decreta 'finita' o quando si pretende di 'farla finita' con essa. I dibattiti attuali sulla 'fine della storia' e, in parallelo, sulla 'fine dell'arte' sono grossolani, mal posti, perché fondati su modelli di tempo rozzi, non dialettici". Al riguardo Michel De Certeau dichiarava che "se la narrazione dei fatti si presenta come una 'finzione' propria di un certo tipo di discorso, non possiamo tuttavia concluderne che sia stato cancellato il riferimento al reale. Si tratta piuttosto di uno spostamento. Tale riferimento non viene più dato immediatamente dagli oggetti narrati o 'ricostituiti'. E' contenuto nella creazione di 'modelli' (destinati a rendere pensabili gli oggetti) adeguati a pratiche" (De Certeau 2004, p. 53; Didi-Huberman 2007, pp. 24-25 e 40). E in Storia e struttura puntualizzava:

Io 'faccio storia' non soltanto nel senso che produco testi storiografici, ma anche nel senso che ho accesso, attraverso il mio lavoro, alla consapevolezza che qualcosa c'è stato e oggi è morto e inaccessibile come realtà vivente. La struttura difende ed esprime questa acquisizione

dell'esperienza storica. Essa rivela che c'è stato qualcos'altro. All'inizio, una scelta seleziona come 'documenti' – nelle biblioteche e nei musei – alcuni fra gli elementi che sono rimasti imprigionati nella rete di un presente. Lo storico parte da un certo numero di elementi che fanno parte della sua attualità, e il suo lavoro dà vita a un 'passato' nella misura in cui incontra, in una forma o nell'altra, la resistenza di ciò che non è più. (De Certeau 2004, p. 55; id. 2006, pp. 169-170)

A proposito del rapporto tra storia e struttura – caro a de Certeau come a Carlo Ginzburg – scriveva Arnaldo Momigliano:

There is no hope that structuralism will save us from the predicament of historicism. Structuralism has sharply reminded us that synchronic understanding is even more necessary than diachronic history-writing and has its own presuppositions and rules. [...] Looking more carefully, one might even discover that most of the important books of cultural and social history of the last 120 years (from Fustel de Coulanges to J. Huizinga and M. Bloch) are more synchronic that diachronic. [...] Structuralism certainly reveals deeper and more permanent elements of our human nature. It has taught us to seek new relations between diachronic and synchronic sets of events. But the reality of change, which is the reality of death, cannot be wiped out. In the future we may as historians have to study long-term changes which are for the moment hardly conceivable. But I cannot foretaste history ever becoming a science of the permanent. (Momigliano 1984, p. 27)

Ciò in quanto "every historian is a collector of facts of the human past. Collecting these facts is so important that is pursued by specific institutions, such as museums, archives, and archeological expeditions" e tuttavia queste istituzioni sussistono solo in quanto parte di un altro aspetto della ricerca storica che è la "selection of the evidence and explanation and evaluation of the facts emerging from the selected evidence". Il punto è che benché lo storicismo implichi "a danger of relativism" e che "history-writing implies that we choose our facts according to certain criteria – or we try to discover new facts according to certain interests – these criteria and interests already imply a choice of universals or generalizations according to which we want to classify and understand the facts". Rigettando l'idea che lo storico classifichi i fatti secondo modalità retoriche, perché la retorica "does not pose questions of truth" e non "entail techniques for the research of truth", Momigliano asserisce che non siamo in grado di comprendere e valutare i fatti "unless we relate them to general categories and values" e non saremmo in grado di scegliere o scoprire i fatti senza aver già in mente dei valori o categorie generali cui riferirli.

II. In un recente volume, che si richiama nel titolo proprio all'Apologia di Bloch, anche Giuseppe Ricuperati ha notato che già Fernand Braudel, e poi soprattutto Jacques Le Goff, si erano distanziati dall'impostazione originaria delle Annales (cfr. Ricuperati 2005, p. 116); progressivamente, "la percezione di essere 'au bord de la falaise' ... ha portato a privilegiare un terreno che ha molto a che fare con la memoria". In questo senso "de Certeau, già presente nelle raccolte di Le Goff e autore di un libro di riferimento come L'écriture de l'histoire, ha insegnato a una nuova generazione di storici ad approfondire il rapporto con le pratiche". Scrive ancora Ricuperati: "Non a caso nella ricchissima voce Storia, che apre Storia e memoria, non manca una traccia del confronto con Metahistory" (Ricuperati 2005, p. 117; in proposito, si vedano le insistite notazioni di Momigliano 1984). Nel terzo capitolo, intitolato "Mnemosyne" e "anàmnesis": discipline della memoria e conoscenza storica tra passato e futuro, che "interroga la crisi della storia, le sue possibilità di risanamento e rafforzamento conoscitivo alla luce di un nodo problematico particolarmente rivelatore, il rapporto-distanza con la memoria" Ricuperati pone con forza la questione dei rapporti tra le arti della memoria e avvento della modernità (Ricuperati 2005, pp. VI e 127; ma si veda anche Braudel 1973). Esso, al fine di evidenziare i grovigli in cui si trova oggi invischiata Clio, si apre con un suggestivo "viaggio semantico" che visita voci quali "mnème" e "Mnemosyne", "Lethe", "recordari", "Zakhor", per poi far riaffiorare i dibattiti degli anni Settanta a partire proprio da Storia e memoria di Jacques Le Goff, in cui era ormai segnato un percorso che allontanava le Annales non solo da Bloch, ma anche dagli indirizzi impressile da Fernand Braudel, che si era più nettamente distanziato dal Febvre, la cui lezione sarebbe invece da riprendere per ri-orientare la storiografia "au bord de la

falaise" in direzione della "storia intellettuale, della scienza e della cultura", secondo gli auspici di Roger Chartier.

Sul rapporto storia-memoria, tema su cui verte la riflessione di Didi-Huberman, merita riportare per esteso questo giudizio:

La sfida del Linguistic Turn costringe lo storico a una serie di operazioni che meritano di essere richiamate, perché è anche un nuovo rapporto con la memoria a essere investito, direttamente o indirettamente, dall'emergere di una nuova consapevolezza – e anche i più precisi, problematici e documentati quadri storici forniscono solo rappresentazioni e immagini del passato, non certo la realtà di cui aveva sognato Ranke, fino a fare dei suoi oggetti di ricerca i pensieri di Dio. La prima di queste operazioni è un bisogno di ricomposizione, che separi il récit puramente narrativo (la fiction), da quello funzionale e specifico degli storici, insistendo sulla clausola che è anche una pratica e una professione – della ricerca della verità attraverso tecniche e nuovi rapporti con le scienze umane, sociali e naturali. Lo storico è inevitabilmente costretto a cercare delle ragioni teoriche che lo difendano dall'invasione del narrativo. Qui mi preme ricordare alcune strade possibili, a partire dalla riflessione di Arnaldo Momigliano e dalla sua rivendicazione del mestiere e delle regole del gioco contro la dissoluzione estetizzante dei limiti tra ricostruzione storica e racconto di invenzione. [...] Non va poi dimenticato l'approfondimento di Carlo Ginzburg, che va oltre Momigliano nella risposta a White, contribuendo ampiamente a un dibattito sui limiti della rappresentazione, nato non a caso sul terreno scottante della Shoah e del negazionismo. Non solo Ginzburg coglie nella soluzione puramente narratologica un'incapacità di distinguere tra discorsi veri e discorsi falsi, ma sposta la responsabilità conoscitiva da un terreno estetico (la storia nell'ambito dell'arte, come l'aveva considerata il primo Croce), riproponendo il terreno etico come essenziale al mestiere dello storico. In Rapporti di forza questo discorso viene sviluppato all'interno della stessa retorica. (Ricuperati 2005, p. 120)

La questione dell'etica della responsabilità dello storico implica dunque inevitabilmente quella dello statuto della verità in relazione all'"organizzazione soggettiva". Infatti, se il soggetto non è univoco, alla luce della freudiana *Ich-spaltung*, come si pone la questione del vero? Ricuperati propone di partire dal confronto tra Jacques Le Goff e *Temps et récit* di Paul Ricoeur (rimando in proposito alla recentissima citata pubblicazione relativa al suo rapporto proprio con de Certeau), "che rappresenta un testo molto importante per gli storici, in quanto stabilisce che la differenza tra il racconto storico e la *fiction* passa proprio attraverso il vincolo dei documenti intrinseco al primo" (Ricuperati 2005, p. 144; cfr. Momigliano [1969] 1984). Ricuperati sottolinea l'importanza delle pagine relative alla nozione di traccia o la definizione di archivio, "luogo in cui lo storico trova il documento-traccia e compie quell'operazione vincolata che è la conoscenza storica", per cui la traccia "esercita una funzione di luogotenenza e di rappresentanza. Archivio, documento e traccia vengono così connessi come garanti, appoggi, prove nella spiegazione del passato."

III. Nella prefazione di un libro splendido, ancorché invero oggi poco ricordato, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Emilio Sereni citava *I caratteri originali della storia rurale francese* di Marc Bloch per giustificare l'esigenza di produrre sintesi – anche se talvolta premature – al fine di enunciare bene i problemi. Inoltre, motivava così la scelta di fare uso nel suo lavoro di un ampio corredo di immagini (ma anche fonti letterarie quali "un poemetto, georgico od altro"): "Sia ben chiaro, comunque, che delle illustrazioni abbiam fatto uso, qui, non già come di un materiale documentario, bensì solo – là dove la sua rappresentatività fosse garantita da altre fonti – come di un materiale illustrativo, appunto, della nostra esposizione" (Sereni [1961] 1976, pp. 24-25). E poco più oltre: "Là dove, per una impossibilità obiettiva o soggettiva, non sia dato ricorrere ad uno spoglio sistematico ed integrale delle fonti, una testimonianza 'involontaria', in effetti, e particolarmente una testimonianza letteraria od artistica, quando sia suffragata dalla conferma di altre fonti, può – per la sua capacità di espressione del 'tipico' – assumere un carattere di rappresentatività, che resta altrimenti affidata solo alla più scarna probabilità del dato statistico." In affermazioni come queste si sente tutta la

distanza tra la tradizione dello storicismo italiano e l'approccio alla fonte di Aby Warburg assunta da Didi-Huberman. La testimonianza "involontaria" al massimo "illustra" un enunciato ed è vera solo se "suffragata dalla conferma di altre fonti", laddove l'immagine è per Warburg in se stessa documento che contiene in se un campo energetico capace di sprigionare senso. Delio Cantimori ci ricorda "come il Warburg fosse passato dalle prime osservazioni sulla teoria delle chiome svolazzanti e delle vesti mosse [...] ad osservazioni di più vasta portata, sulla trasformazione dell'intero stile di vita della società mercantile borghese fiorentina nella seconda metà del Quattrocento [...] e, come insegnamento generale, l'arte di far sentire voci umane articolate anche da documenti di scarsa importanza apparente, di scoprire, preesistente a una fioritura artistica, tutta una carica di esigenze pratiche e di tendenze di gusto" (Cantimori 1971, pp. 235-236). Ma, come osserva Didi-Huberman: "c'est une réduction typiquement positiviste [...] que de traiter les images en simplex documents pour l'histoire, façon de nier la perversité des unes comme la complexité de l'autre."

Queste discussioni rimandano, come si vede, a problemi cruciali che investono il rapporto tra lo storicismo e le scienze umane e, più specificamente, la tradizione storiografica italiana. Penso in questo senso ai giudizi espressi da Giorgio Agamben in *Infanzia e storia* ancora nel 1978 laddove, nel "Programma per una rivista", asseriva:

È implicito inoltre nel progetto 'filologico' della rivista, che la concezione della storia che ha dominato lo storicismo moderno debba essere sottoposta a revisione. E' venuto il momento di cessare di identificare la storia con una concezione volgare del tempo come processo continuo lineare e infinito e, per ciò stesso, di prendere coscienza del fatto che categorie storiche e categorie temporali non sono necessariamente la stessa cosa. Non compito, ma condizione preliminare dei compiti che la rivista si propone è di arrivare a una nuova situazione dei rapporti fra storia e tempo. [...] Le nozioni di processo, di svolgimento, di progresso, con le quali lo storicismo cerca di reintrodurre come una parvenza di senso la cristiana 'storia della salute' in una storia che esso stesso ha ridotto a una pura cronologia, debbono essere criticamente demolite. (Agamben 1978, p. 145)

Eppure, in tempi non lontani, tale rifiuto ha dato luogo a conflitti le cui derive sono ricadute fino a noi. Carlo Ginzburg le ha recentemente stigmatizzate riferendosi alla artificiosa contrapposizione 'politica' tra desiderio e realtà in voga nella Bologna del 1977. In *Unus testis* infatti si legge: "Tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta il soggettivismo – ivi compreso il soggettivismo estremo – aveva un sapore nettamente radicale. In una situazione in cui *desiderio* veniva considerato come una parola di sinistra, *realtà* (ivi compresa l'insistenza sui 'fatti reali') aveva un'aria decisamente di destra. Questa prospettiva semplicistica, per non dire suicida, appare oggi ampiamente superata: nel senso che gli atteggiamenti implicanti una sostanziale fuga dalla realtà non sono più privilegio esclusivo di esigue frazioni della sinistra" (Ginzburg 2006, pp. 217-218).

La sua difesa del principio di realtà (per cui, pur apprezzando *La scrittura della storia* di de Certeau esortava a non disfarsi della vecchia nozione di realtà) trova una sua ragione per esempio di fronte a questo giudizio sui "fatti di Bologna": "non esisterà uno storico, non tollereremo che esista uno storico, che assolvendo una funzione maggiore del linguaggio, offrendo i suoi servizi alla lingua del potere, ricostruisca i fatti, innestandosi sul nostro silenzio, silenzio ininterrotto, interminabile, rabbiosamente estraneo. (...) Un discorso senza soggetto comincia a parlare" (cit. in Rella 1978, p. 65). Tornano alla mente i versi di Pierpaolo Pasolini su valle Giulia o le parole di Enrico Berlinguer sui "quattro untorelli". Di ben altro tenore mi pare la proposta di Didi-Huberman che, al di là di letture (o non letture?) talvolta superficiali che hanno caratterizzato gli anni Settanta, è fondata su un autentico confronto con quegli stessi testi di riferimento, da Foucault a Lacan allo stesso Deleuze.

Ricuperati ha ribadito la rilevanza del volume di Umberto Eco *Limiti dell'interpretazione*, un lavoro che si inserisce in un contesto storico e ideologico in cui talune posizioni venivano fraintese fino a esiti sconcertanti. Secondo Ricuperati, Eco – che riprende queste tematiche nel recentissimo *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione* (Milano, Bompiani 2007) – ha toccato un punto chiave "riproponendo i limiti vincolanti del testo: questa è una scelta che a mio parere ha un implicito significato etico e civile", cosa evidente "quando l'oggetto è per esempio il negazionismo rispetto alla Shoah. Sconfiggere l'indifferenza alla

clausola della ricerca della verità si è rivelato un terreno impegnativo, dove la risposta non nasce solo dall'epistemologia, ma anche come etica. La negazione dell'Olocausto può essere anche stilisticamente elegante, ma diventa una *fiction* e non può essere storia ... il *récit*, abbandonato alle arroganze dell'ipotesi, può diventare una tetra negazione del principio di verità connesso al mestiere dello storico come pratica sociale" (Ricuperati 2005, p. 135). A proposito degli "eccessi dell'interpretazione" (così Eco) e delle derive del senso credo valga la pena ricordare che Lacan dichiarava nel Seminario del 1963-64:

È falso che si possa dire che l'interpretazione, come s'è scritto, sia aperta a ogni senso, con il pretesto che non si tratta che del legame di un significante con un significante, e di conseguenza di un legame folle. L'interpretazione non è aperta a ogni senso. E' una concessione a chi si erge contro i caratteri incerti dell'interpretazione analitica, che tutte le interpretazioni sarebbero possibili, il che è propriamente un assurdo. Non è perché ho detto che l'effetto dell'interpretazione è di isolare nel soggetto un cuore, un *Kern* per esprimersi come Freud, di *non-sense*, che l'interpretazione è in se stessa un non senso. L'interpretazione è una significazione, e non una qualunque. [...] L'interpretazione non è aperta a tutti i sensi. Non è affatto una qualunque. (Lacan [1963-64], trad. it. [1979] 2003, pp. 253-4)

Aggiungo, a mo' di esempio, queste parole (inequivocabili) pronunciate da Jacques Lacan a Bordeaux già nell'aprile 1968: "Il y a la structure et il y a l'histoire. Les gens qu'on a mis dans le pot de la structure – je le suis, ce n'est pas moi qui m'y suis mis, on m'y a mis comme ça – sont censés cracher sur l'histoire: C'est absurde. Il n'y a évidemment pas de structure sans référence à l'histoire" (Lacan 2005, p. 88).

La questione dell'etica della responsabilità viene a imporsi a questo livello. Lo storico che "tende alla ricerca della verità" (Momigliano) deve poter scrivere sui "fatti di Bologna" così come sulla Shoah (si veda il recente *Manifesto degli storici*, su cui cfr. Engramma n. 54) senza indulgere nel "mito dell'Altro" (Rella). E ciò nella misura in cui lo storico opera "dentro la polis", tendendo a tenersi al di qua di quel "demonico" che pure è parte di noi e che dà luogo al disagio della civiltà [1]. E lo deve fare consapevole di stare *metaxy* (o, per dirla con Didi-Huberman, "entre deux"), dunque sul bordo, come argomenta de Certeau ne *L'assente della storia* (De Certeau 2006, pp. 182-191). Già nella relazione annuale del 1925 Warburg affemava significativamente che:

Solo se si abbraccia in un solo sguardo la sua [id. di Cassirer] filosofia del simbolo nell'azione pratica e nella creazione artistica con il fatto singolo stabilito dalla filologia storica, possiamo sperare di strappare alla grande sfinge Mnemosyne, se non il suo segreto, almeno la formulazione del suo enigma: che cosa significa la funzione della memoria individuale e sociale? La specifica analisi geografica dell'elemento figurativo nella pratica religiosa, nella creazione artistica e nel pensiero associativo deve quindi servire a fornire i materiali per la critica, non ancora scritta, della sragion pura [Kritik der reinen Unvernunfi] a una posterità più consapevole; senza aver compiuto il postulato di una tale opera non si potrà pensare a un metodo affidabile nella scienza della cultura.

Assumere da parte dello storico la complessità della temporalità ("rizomatica") non significa assecondare quelle aberrazioni che comprensibilmente suscitano le critiche di Ginzburg, la cui figura intellettuale incarna questa tensione lacerante anche in relazione all'opera di un suo maestro, Delio Cantimori, che cito in quanto recentemente è stato oggetto di aspre polemiche, che purtroppo travalicano l'ambito professionale per colorarsi di stanche valenze politico ideologiche francamente deprimenti. E' tuttavia singolare che anche le correnti oggi variamente criticate da Ginzburg siano state anch'esse oggetto di analoghe cacce alle streghe in nome di un revisionismo codino. Penso in particolare alle pubblicazioni recentemente apparse in Francia sulla psicoanalisi. Suona strano che figure lontane come Cantimori e Lacan possano venire accostate in relazione ad un avversario comune che rischia di avvilire la vicenda intellettuale contemporanea. Eppure, intorno a esse in fondo verte quel momento (intendo i secondi anni Settanta) che anche Ricuperati, come Eric Hobsbawm e lo stesso Ginzburg ravvisano come *turning point* nel panorama italiano.

#### Note

[1]Sulla necessità di elaborare la mitologia negli anni Venti e Trenta nel senso della Ent-dämoniesierung di cui parlava Warburg rimando a de Certeau, L'uomo Mosé; all'introduzione di Lea Ritter Santini a Giuseppe e i suoi fratelli, Milano, Mondadori 1990 visto come "il suo tentativo di strappare il mito al fascismo" (p. 10); cfr. inoltre Furio Jesi, Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900, Milano, Feltrinelli 1995; utile Aby Warburg. La dialettica dell'immagine, a cura di Davide Stimilli, " aut aut" 321/322 (2004), in particolare i contributi di Cavalletti e di Vinco, secondo cui Warburg si poneva in aperto contrasto con il "germanesimo" e scritti quali Divinazione antica pagana possono venire intesi come una "vittoria personale contro i propri demoni" e "opposizione all'uso 'di destra' che in quegli anni veniva fatto dei materiali storici e dei materiali mitologici" (ivi, p. 141).

# Riferimenti bibliografici

Agamben 1978

G. Agamben, Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia, Torino 1978

Bloch 1993

M. Bloch, Apologie pour l'histoire ou métier de l'historien, Paris 1993

Braudel 1973

F. Braudel, Scritti sulla storia, tr. it. Milano 1973

Cantimori 1971

D. Cantimori, Lucien Febvre, in Storici e storia. Metodo, caratteristiche e significato del lavoro storiografico, Torino 1971

Chartier 1998

R. Chartier, Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude, Paris 1998

De Certeau 2004

M. de Certeau, La scrittura della storia, tr. it. Milano 2004

De Certeau 2006

M. de Certeau, Storia e psicoanalisi tra realtà e finzione, tr. it. Torino 2006

De Certeau 2007

M. de Certeau, La presa di parola, tr. it. Roma 2007

Derrida 1995

J. Derrida, Mal d'Archive, Paris 1995

Didi-Huberman 2002

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

Didi-Huberman 2006

G. Didi-Huberman, L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte, tr. it. Torino 2006

Didi-Huberman 2007

G. Didi-Huberman, Storia dell'arte e anacronismo delle immagini, tr. it. Torino 2007

Dosse 2007

F. Dosse, Paul Ricoeur, Michel de Certeau et l'histoire: entre le dire et le faire, Paris 2007

Ginzburg 2006

C. Ginzburg, Il filo e le tracce. Vero falso finto, Milano 2006

Lacan [1963-64], trad. it. [1979] 2003

J. Lacan, Il seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1963-64), tr. it. Torino [1979] 2003

Lacan 2005

J. Lacan, Mon enseignement, Paris 2005

Le Goff, Nora 1974

J. Le Goff, P. Nora, a cura di, Faire de l'histoire, 3 voll., (vol. I, Nouveaux problèmes, vol. II, Nouvelles approches, vol. III, Nouveaux objets), Paris 1974

Loraux 1993

N. Loraux, Éloge de l'anachronisme en histoire, "Le Genre humain", n° 27, 1993

Mannoni [1963] 1969

O. Mannoni, Je sais bien, mais quand même (1963), in Clefs pour l'imaginaire, ou l'autre scène, Paris 1969

# Engramma ISSN 1826 901X 61 • gennaio 2008

# Momigliano [1969] 1984

A. Momigliano, *Historicism revisited* in "Quarto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico", Roma 1969, pp. 24-25; ora in A. Momigliano, *I fondamenti della storia antica*, Torino 1984

#### Rancière 1996

J. Rancière, Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien, "L'inactuel", n° 6, 1996, pp. 67-68

#### Rella 1978

F. Rella, Il mito dell'altro. Lacan, Deleuze, Foucault, Milano 1978

# Ricuperati 2005

G. Ricuperati, Apologia di un mestiere difficile. Problemi, insegnamenti e responsabilità della storia, Roma-Bari 2005

# Sereni [1961] 1976

E. Sereni, Storia del paesaggio agrario italiano, Roma-Bari [1961] 1976



pdf realizzato da Associazione Engramma a cura di Centro studi classicA luav Venezia • gennaio 2008

www.engramma.it

# febbraio **2008**

La Rivista di Engramma n. 62

Engramma • 62 • febbraio 2008 La Rivista di Engramma • isbn 978-88-98260-07-2

## Pubblicità e Tradizione Classica -Classico Manifesto

a cura della Redazione di Engramma

#### Engramma. La Tradizione Classica Nella Memoria Occidentale La Rivista di Engramma • ISBN 978-88-98260-07-2

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 • 62

- Classico Manifesto: una mostra in Triennale. Ovvero: della relazione reciprocamente vantaggiosa tra i 'classici' e la pubblicità a cura di Lorenzo Bonoldi, Katia Mazzucco, Federica Pellati, Valentina Rachiele
- 16 Leonardo? Un classico! Variazioni (pubblicitarie) sul tema della Gioconda e dell'Ultima Cena Valentina Rachiele
- 19 Personale, classico, manifesto Micol Angeleri
- Crashmaster Y: in retromarcia verso Efesto
  Tracce mitiche negli spot di Lancia Y, tra l'universo Cremaster di
  Matthew Barney e il mito del dio che forgiava le folgori per Zeus
  Alex Brunori
- 'Madonne vestite', tra pratica folklorico-religiosa e riuso pubblicitario.
   Scheda storica sui 'Santi vestiti'
   Lidia Bortolotti
- Pubblicità e Tradizione classica. Un indice ragionato dei casi di studio in "Engramma"
  - a cura della Redazione di Engramma

### Classico Manifesto: una mostra in Triennale. Ovvero: della relazione reciprocamente vantaggiosa tra i 'classici' e la pubblicità

a cura di Lorenzo Bonoldi, Katia Mazzucco, Federica Pellati, Valentina Rachiele

#### Peithò & Mnemosyne: Memoria incontra la figlia di Hermes e Afrodite

Dal 2000 tra le pagine di "Engramma" sfilano immagini eccentriche al patrimonio artistico riconosciuto come 'classico' nella cultura occidentale. *Top model* dalle movenze di Ninfe, scatti fotografici che riecheggiano composizioni dell'iconografia ellenistico-romana e i capolavori del Rinascimento, immagini della tradizione che offrono a prodotti commerciali una vetrina sul contemporaneo.

L'incursione nel territorio della Pubblicità, dalla prospettiva di studio della tradizione culturale, segue un precoce suggerimento già warburghiano: nel 1929, componendo uno dei pannelli illustrativi per l'Atlante *Mnemosyne* (è la tavola 77 della cosiddetta 'ultima versione' del *Bilderatlas*), Aby Warburg accostava immagini tratte da repertori della storia dell'arte, materiale numismatico e filatelico, ritagli di giornali con immagini pubblicitarie, pieghevoli informativi.

Su questa traccia di ricerca, con il titolo *Pubblicità & ClassicA*, sono pubblicati nella rivista "Engramma" esempi per lo studio delle dinamiche della Tradizione Classica tratti dalla produzione di campagne pubblicitarie.

Dalla raccolta e dal lavoro di analisi e classificazione di questi materiali è nato il progetto della mostra *Classico Manifesto. Pubblicità e Tradizione Classica*, organizzata dal Centro Studi Architettura, Civiltà e Tradizione del Classico e Triennale di Milano, in collaborazione con ALMED (Alta Scuola in Media Comunicazione e Spettacolo dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) e con il sostegno di Fondazione Valore Italia.

L'ars publicitaria è una particolare forma di espressione artistica in cui, sotto l'apparente 'facilità' delle immagini, sono attivi complessi meccanismi di trasmissione e riemersione dei nuclei forti della memoria culturale.

Il lavoro del creativo pubblicitario è significativamente accostabile al profilo del lavoro su committenza della grande tradizione artistica. Nei meccanismi della produzione di pubblicità riemergono elementi che caratterizzano il *milieu* culturale entro cui l'artista gioca il suo ruolo: la presenza di una committenza forte, economicamente potente ed esigente; un messaggio da comunicare; e, non da ultimo, il confronto con un *target*-auditorium variegato, ma comunque sempre in possesso degli strumenti adatti per comprendere, a diversi livelli, il messaggio lanciato.

In questo senso, proprio il patrimonio culturale 'classico', fatto di immagini e di parole ancora vitali, è una delle materie prime di cui l'artista pubblicitario si serve per la costruzione della necessaria, preventiva, complicità con il suo pubblico.

I modelli classici, tratti dal repertorio visivo e testuale antico, ma anche rinascimentale e contemporaneo, conoscono continuamente nuove epifanie nei cartelloni, nelle campagne a stampa, negli spot: citati come autorevoli *testimonial* della qualità di un prodotto, oppure evocati per allusione, a volte ancora travestiti, sotto mentite spoglie, alterati fino a essere quasi irriconoscibili.

La Pubblicità si avvale della presenza di questi *testimonial* di eccezione, convocati a conferire aura e valore culturale al prodotto: ma è un vantaggio reciproco perché miti, simboli e immagini del 'classico' trovano nella Pubblicità un terreno eccezionale di rivalorizzazione e di nuova vitalità.







#### Classico manifesto. Una mostra su Pubblicità e Storia della Tradizione Classica

Un punto di partenza del progetto *Classico manifesto* è la discussione su di uno dei concetti cardine della tradizione dell'arte occidentale: il nesso originale/modello/copia. L'esperimento metodologico si applica a un terreno di indagine – la comunicazione pubblicitaria – generalmente affrontato nei termini della ricerca sociologica nella cultura di massa e della semio-linguistica.

In *Classico manifesto* le immagini della pubblicità sono indagate secondo una diversa prospettiva: le tecniche di costruzione di queste immagini – e della loro efficacia comunicativa – sono ricondotte a schemi propri del processo creativo dell'arte e a schemi storicamente attestati nelle dinamiche della tradizione culturale. Il loro rapporto con oggetti, temi e motivi dell'arte occidentale determina la proposta di ordinamento e classificazione degli esempi selezionati per la mostra:

#### Presenze del classico

Un'opera, o un frammento, icona della cultura classica è usata come protagonista o *testimonial* dell'allestimento pubblicitario: figure e testi celebri e riconoscibili del patrimonio artistico occidentale, sono utilizzati 'letteralmente' in forza dell'*auctoritas* del modello classico.



#### Pseudo-classici

Costruzione di una metaopera che integra elementi di una o più opere classiche con inserti attuali legati allo specifico contesto del messaggio pubblicitario.



#### Allusioni

Il messaggio pubblicitario allude, in forma rivisitata o modificata, spesso ironica, ad autori, opere o elementi – icone della cultura classica.



#### À la manière de

Rifacimenti, ispirazioni, ambientazioni, variazioni sul tema: la messa in scena pubblicitaria si avvale di un allestimento che riecheggia stilisticamente o formalmente atmosfere di opere classiche.



#### Archetipi della memoria collettiva

Forme, idee, temi, simboli, appartenenti al DNA culturale, riemergono nel messaggio pubblicitario non per citazione o preciso modello iconografico, ma, come engramma, attraverso latenze, oblii, ritorni.



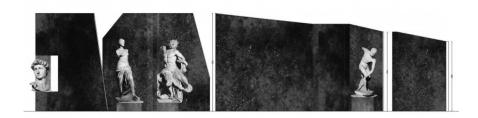
Nell'ottica dell'esposizione *Classico Manifesto*, il riconoscimento di termini propri della tradizione nell'ambito della creazione di immagini pubblicitarie non è però mirato a uno studio squisitamente retrospettivo. La vertiginosa prospettiva mediatica delle immagini non è qui considerata nei termini benjaminiani di perdita dell'aura (dell'originale): storici dell'arte, filologi classici, semiologi, studiosi della comunicazione, *art directors* e storici della pubblicità hanno incrociato in questa mostra i loro sguardi, per ritrovare nel punto di fuga delle immagini pubblicitarie un luogo di osservazione privilegiato per l'indagine dei nuovi mezzi di trasmissione (culturale) di massa.

Le cinque tipologie di 'citazione' del classico in cui sono stati organizzati i materiali in mostra (I. Presenze del classico; II. Pseudo-classici; III. Allusioni; IV. à la manière de; V. Archetipi della memoria collettiva) hanno anche fornito lo schema per il nuovo indice ragionato dei materiali pubblicitari analizzati in "Engramma".

#### In mostra

Nell'atrio della Triennale dal 13 febbraio 2008 è in scena la relazione fra Pubblicità e Tradizione classica. Lo spazio dell'allestimento è attraversato da una struttura metallica discontinua, una linea spezzata in più punti che attraversa e divide lo spazio. Le fenditure che aprono e frammentano la linea si configurano come logge che accolgono, svelano e allo stesso tempo celano quattro calchi di soggetti 'classici': una *Venere di Milo*, un *David*, un *Discobolo* e un prezioso calco del *Laocoonte* dell'Accademia di Brera.

Il materiale ferroso e grezzo del corpo divisorio, punteggiato da piccoli calchi ripetuti in serie, si contrappone alla perfetta lucidità delle immagini patinate, che riprendono e reinventano le posture dei calchi esposti.



Non sono dunque i capolavori, gli originali, le Opere d'arte - con la "O" maiuscola – ad accogliere i visitatori di questa mostra, bensì una selva di immagini, declinate nelle più varie forme della 'riproduzione'. Il classico che si manifesta in questa esposizione è sfuggente, equivoco: gessi e statuette-souvenir, calchi e fotografie, stampe e montaggi video.











Il percorso espositivo propone allo spettatore dieci montaggi video – completati da un video dedicato agli spot televisivi - che esplicano visivamente la divisione dei materiali pubblicitari in cinque categorie di classificazione.

#### MODELLO, ORIGINALE, COPIA: I CALCHI IN MOSTRA

La relazione tra il modello e la sua riproduzione, tra l'originale e la copia, è un meccanismo vincente che garantisce la millenaria vitalità dei classici: nell'ambito delle arti figurative, la prassi di una 'educazione classica' realizzata mediante la diffusione di copie e varianti risale almeno all'età ellenistico-romana.

Il legame, forte e legittimo già in antico, tra modello e copia, garantisce autorevolezza anche alla produzione seriale contemporanea: la "riproducibilità tecnica' non smentisce, anzi convalida e suggella l'aura del classico.

Come accade dunque da sempre, anche il creativo pubblicitario replica e moltiplica i modelli, traendo forme e dettagli spesso non direttamente dagli originali, ma da copie e riproduzioni dei capolavori dell'arte del passato. E, come nell'arte, anche nella comunicazione pubblicitaria, il processo ideativo - la nascita del visual e del claim - è un momento di confronto fecondo, e talvolta di scontro agonale, con il repertorio della tradizione.

Le Scuole e le Accademie di Belle Arti, con le loro collezioni di calchi da opere celebri dell'arte antica e rinascimentale, sono una delle fonti che alimentano l'immaginario di artisti e committenti, e più in generale l'immaginario collettivo, relativo al 'fare' artistico. I calchi sono tangibili figure di quel culto del classico che, a partire dal Neoclassicismo, ha segnato - per accettazione o per polemica rottura - il rapporto degli artisti con l'eredità del passato.

Anche nell'ars publicitaria l'esercizio di avvicinamento o di allontanamento rispetto ai 'classici' avviene più spesso in relazione ai repertori dell'educazione accademica - nella loro accezione, positiva o negativa, di normatività canonica o di sterilizzazione museale - che in relazione alle opere originali. Come nelle altre forme d'arte, anche nell'opera pubblicitaria rivivono non tanto gli 'originali' (spesso latitanti), quanto piwttosto l''idea' di classico trasmessa dalle copie.

In mostra un calco di grande pregio storico, il Laocoonte dell'Accademia di Brera restaurato proprio in occasione di questa esposizione – e le riproduzioni di tre opere famosissime, spesso citate in arte e in pubblicità come icone del classico e tanto diffusamente replicate da diventare 'pop': il David di Michelangelo, la Venere di Milo, il Discobolo di Mirone.



Nei montaggi video le immagini pubblicitarie si susseguono, s'incrociano, si svelano nei loro particolari, accostate e accompagnate dai loro 'classici' di riferimento. Un espositore pubblicitario prelevato da un anonimo contesto urbano chiude il percorso, riproponendo un carosello in cui il classico si fa, ancora una volta, manifesto.

#### PRESENZE DEL CLASSICO, PSEUDOCLASSICI. ALLUSIONI. À LA MANIÈRE DE. ARCHETIPI DELLA MEMORIA COLLETTIVA

Esempi di diversi meccanismi di citazione in pubblicità: testi e immagini chiamano in causa i 'classici', per allusione, per rielaborazione, per riemersione, per gioco. La complicità con lo spettatore-acquirente si basa sulla presunzione di una conoscenza precisa del modello citato, sulla ripetizione dei medesimi meccanismi di citazione verbale e figurativa, sulla potenza dell'aura di un'opera universalmente nota o sul suo intrinseco valore simbolico.

Barilla - Pasta à la Rotella Immagine tratta dalla campagna realizzata per Barilla da Barbara Guenzati e Maria Grazia Boffi sotto la direzione creativa di Maurizio D'Adda e Giampiero Vigorelli (Agenzia Young & Rubicam Italia, Fotografo Piero Gemelli, 1995). Archivio Storico Barilla - Parma

Esselunga - Rapanello Sanzio Immagine tratta dalla campagna pubblicitaria 'Famosi per la qualità realizzata per Supermercati Esselunga sotto la direzione artistica di Otello Fraternale (Agenzia Armando Testa, 2001)

Fendi - La Passione di Roma Immagine pubblicitaria realizzata da Sheila Metzner per Fendi (1989)

#### Roberto Cavalli Man

Immagine pubblicitaria per Roberto Cavalli Man, realizzata sotto la direzione creativa di Sergio Presenti. fotografo Erick Ifergan (Agenzia Les Gitanes, 2003)

> Esselunga – Piero della Franpesca Immagine tratta dalla campagna pubblicitaria 'Famosi per la qualità' realizzata per Supermercati Esselunga sotto la direzione artistica di Otello Fraternale (Agenzia Armando Testa, 2001)

> Liscia? Gassata? O Ferrarelle? Campagna realizzata da Lele Panzeri e Annamaria Testa per Acqua Ferrarelle, Ferrarelle SpA (Agenzia Michele Rizzi & Associati, 1982)

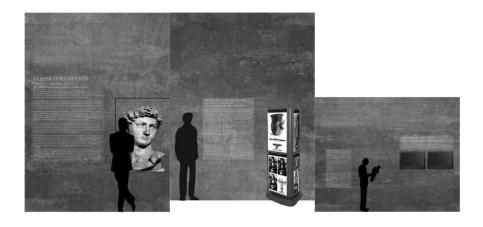


'Classico' è dunque il gesso storico dell'Accademia di Belle Arti, materia per lo studio del disegno e del modellato per giovani artisti sin dal XVIII secolo (il prezioso gesso del *Laocoonte* di Brera è stato restaurato in occasione di questa mostra).

'Classica' è la *Gioconda*, non di Leonardo ma di Ferrarelle, entrata a ragione nella storia della pubblicità italiana e citata proprio come un classico dell'invenzione pubblicitaria. E ancora: 'classico' è il calco moderno di un'opera cinquecentesca di Michelangelo così come il gesso del celebre atleta che lancia il disco 'immortalato' nel V secolo a.C. da Mirone.

A guidare il gesto progettuale che informa l'esposizione e il suo visitatore è in questo senso un'idea principale: l'"immagine sostenuta". Dalle strade – su muri di palazzi, tabelloni, paline del tram – o dalle pagine delle riviste, le immagini della pubblicità approdano nell'atrio di Triennale sostenute da lame metalliche, "come una serie ravvicinata di schegge o una spina spezzata" – scrive Alberto Ferlenga nel presentare il suo progetto. La materia ferrosa dei sostegni entra in cortocircuito con l'apparenza e la ricerca estetica pubblicitaria, dai minimi ai massimi di raffinatezza e di edonismo.

Lo spazio di allestimento mette in scena l'arte pubblicitaria – l'Arte e la Pubblicità – invitando/costringendo visivamente lo spettatore a guardare ciò che abitualmente scorre veloce davanti ai suoi occhi, bombarda il suo immaginario senza filtri interpretativi, e senza concedere tempo per una pausa di riflessione. Lo spazio inventato di *Classico Manifesto* usa strumenti propri (dell'Arte e della Pubblicità) a fini impropri (la riflessione e l'analisi): la risposta allo *shock* mediatico è recuperare tempo e concederci il lusso di uno spazio del pensiero.



## Leonardo? Un classico! Variazioni (pubblicitarie) sul tema della *Gioconda* e dell'*Ultima Cena*

Valentina Rachiele

La Gioconda e il Cenacolo di Leonardo da Vinci sono due classici molto amati dai creativi e molto usati nell'ideazione di campagne pubblicitarie. Nel mercato occidentale (che anche nel canone dei 'classici' di riferimento si propone come mercato globale) i capolavori leonardeschi sono sfruttati dai creativi in forza della loro notorietà universale. L'auctoritas dei classici è sottoposta alla prova del fuoco dell'uso improprio' ma tuttavia la relazione tra Pubblicità e Tradizione classica è sempre reciprocamente vantaggiosa (sul tema, vedi in questo stesso numero, *Classico Manifesto: una mostra in Triennale*): nel ludus pubblicitario, le opere di Leonardo da Vinci sono citate, rivisitate, addirittura dissacrate, ma proprio per questo riaffermano il loro posto di prestigio nell'immaginario collettivo, si rilancia e si rinnova così la loro celebrazione come paradigmi artistici assoluti.

#### Monna Lisa, un versatile, enigmatico, volto

Monna Lisa presta il suo celeberrimo volto alla più disparata gamma di prodotti: da prodotti di uso quotidiano a generi di lusso, passando per la sponsorizzazione di eventi i più vari: una trasmissione radio (Caracol Radio Bogota, Colombia 2007), un evento sportivo (Lottomatica, Italia 2003) o uno schermo al plasma (Sharp, Giappone 2006). L'enigmatico volto della Gioconda è arruolato in molte campagne come testimonial d'eccezione, ma diventa anche il versatile punto di partenza per la creazione di nuove opere: le si rifa l'acconciatura per una linea di prodotti per capelli (Pantene, Australia 2006), e invece si conferma la bellezza della sua capigliatura 'al naturale' nella nota pubblicità di una marca di acqua effervescente, per l'appunto, naturale (Ferrarelle, Italia, 1981); compare con il capello al vento e alla guida di un'automobile decapottabile per il Salone Internazionale dell'Automobile (Motor Show, Italia 2006); le si cambia l'espressione, o addirittura i suoi connotati appaiono sfigurati nel manifesto di una campagna di sensibilizzazione contro la violenza sulle donne (Giornata sulla violenza contro le donne, Grecia, 2007); o ancora subiscono una radicale metamorfosi, identificandosi in un'icona del rock contemporaneo (Marilyn Manson

nella campagna per Caracol Radio Bogota, Colombia 2007). Sponsor di una lotteria, viene addirittura prelevata dal suo posto d'onore al Louvre e portata via dentro a un carrello, finendo per condividere la sorte dei prodotti di cui è autorevole *testimonial* (Powerball Lottery, Portland 2006). Non c'è da stupirsi, quindi, se nella pubblicità per una nuova rivista finisce, quasi piccata, per voltarci le spalle ("Terzo occhio", Italia 2007).

#### Il Cenacolo, la tela dello scandalo

L'Ultima Cena di Leonardo, già protagonista di recente di un romanzo di successo che è diventato un caso letterario e cinematografico internazionale (su Il codice da Vinci di Dan Brown, di cui vedi anche la recensione nel numero 36 di "Engramma") è un'altra fonte di ispirazione privilegiata per i creativi pubblicitari: nel caso del capolavoro conservato nel refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano, l'uso 'improprio' dell'affresco finisce spesso per suscitare scandalo, per il tono irriverente con cui a volte viene trattato il tema religioso del dipinto. È il caso della campagna pubblicitaria per una casa di abbigliamento (Marithé Francois Girbaud, Francia 2005), in cui giovani e avvenenti modelle mimano le pose di Cristo e degli apostoli (nel tableau vivant compare anche uno statuaria figura maschile nuda, di spalle): il manifesto avrebbe dovuto essere esposto vicino alla boutique dell'azienda in zona Ticinese a Milano (vedi l'articolo apparso il 2 febbraio 2003 su Vivimilano del Corriere della Sera), ma venne prontamente oscurato dall'Intervento dall'Istituto di Autodisciplina Pubblicitaria che denunciò l'offesa alla religione cattolica. Soggetti maschili e femminili sono invece mescolati nella pubblicità di una rivista bulgara, ma al centro, a impersonare Cristo, è sempre una donna ("Freestyle Magazine", Bulgaria 2007). Ancora un irriverente esempio nella sponsorizzazione di un festival gay-sadomaso (Folsom Street Fair, Stati Uniti 2007) in cui, in mezzo a personaggi che indossano improbabilissime mises, un modello di colore, a petto nudo, troneggia al centro di un'*Ultima cena* in versione aggiornata e oscena (per altro, una rivisitazione paganeggiante e sensualmente omoerotica del Cenacolo leonardesco, con Platone *pro* Cristo, era già stata proposta da Jean Delville, nel suo dipinto del 1889 La Scuola di Platone conservato al Musée d'Orsay di Parigi). Durante questo "indimenticabile pranzo" ("Unforgettable meals" promette il payoff de La Table - Event Catering, Germania 2004), si vedono gli apostoli ingannare il tempo giocando a poker per sponsorizzare un Casinò (Paddypower, Stati Uniti 2007); ovvero, ammoniscono i fedeli a spegnere il cellulare in chiesa (St. Petrus Church, Jakarta 2007); e addirittura hanno musi da topo nella pubblicità di un ratticida che invita le sue vittime alla, loro, ultima cena (Mortein, Chile 2007). Se la Gioconda nella pubblicità per la rivista "Terzo Occhio" finiva per voltare le spalle al suo pubblico, i commensali del sacro banchetto nella pubblicità di una taverna romana, invece, abbandonano la tela, lasciando la tavola apparecchiata e il set vuoto, per recarsi alla taverna 'Lucifero' (Taverna Lucifero, Roma 2007): "una tentazione a cui nessuno può resistere".

#### Personale, classico, manifesto

Micol Angeleri

Micòl Angeleri, *Art Director and Cool Hunter Freelance 1861 United*, si confronta con i temi di discussione proposti nell'ambito della mostra *Classico Manifesto*: il processo creativo in pubblicità, il rapporto con la tradizione classica, le dinamiche della memoria visiva.

La polvere e l'odore, i colori di un piccolo negozio di libri, nascosto nel grigio-panna di Venezia. Questa è la prima immagine, il lampo che mi torna in mente, se penso all'ispirazione e alla nascita di uno dei miei lavori. Eccomi là, all'uscita dalla Biennale, che passeggio tra calli e ponticelli. Poi lui, il miraggio – che poi tanto miraggio in realtà non dev'essere, perché Venezia è piena di negozietti imperdibili. Mi ci tuffo e sguazzo tra libri usati, nuovi, catalogati, impignati, inscatolati, sfogliando *random* nel mucchio senza pensare. Cibo per le mie pupille visionarie.

A stoppare la ricerca frenetica arriva un libriccino spiegazzato, con una copertina bruttina ma interessante, con una grafica discutibile e un titolo che dice qualcosa sui *Costumes of the Greeks*. Spicca però il disegno di un guerriero in copertina, un'illustrazione nera a china, un po' datata, ma potente. È l'inizio, è la creazione, è la magia del mio lavoro. Sono *art director* e ricercatrice di tendenza: in altre parole sono una spugna, che assorbe qualsiasi spunto, da sminuzzare, stravolgere e ricreare in nuovi progetti di pubblicità, design, grafica, editoria, moda che seguo tra Milano e Londra. Ispirazione e ricerca sono i concetti che mi muovono; o meglio, il mischiarsi e il rincorrersi dei due procedimenti sono il principio, in pratica il valore fondamentale e anche la miccia che accende l'idea. La ricerca può partire o meno da concetti visivi, ma quasi mai si sofferma su spunti in voga, diffusi largamente nel momento storico o sociale attuale: preferisco rivolgermi a qualcosa di straniante, di passato e perché no, anche passato di moda.

Quindi, ho tra le mani un guerriero di china. Mmh. Magari potrei esasperare la sua *allure* antica con un tocco estremamente moderno, forse fotografico e non illustrato. Sì, una foto. Però a colori, anzi con un colore predominante molto acceso e un fondo piatto *pantone* che faccia da sfondo ma anche da evidenziatore per il tratto.







Ce l'ho davanti agli occhi, la vedo prendere corpo nella stampa, per me esiste già ed è una campagna pubblicitaria per un capo di abbigliamento o un oggetto di design, o chissà. Sul treno di ritorno per Milano continuo a pensare a una, due, tre declinazioni di disegno e di colore: chissà se il controllore che passa e mi ritira il biglietto intuisce che sto lavorando, che mentre gli sorrido sto producendo i *layout* di una campagna stampa multisoggetto.

Domenica Venezia, lunedì agenzia. C'è un cliente importante che produce pregiati maglioni di cashmere, si chiama Drumohr: l'idea dalla testa passa al foglio, poi al mac e dritta filata alla stampante.

Nell'ambito di questa mostra, mi si dà l'opportunità di parlare dell'influenza che i classici hanno sul mio modo di fare comunicazione. Ne hanno tantissima, in un modo che spesso, come nell'esempio di Venezia, è assolutamente involontario e immediato.

Quando pensiamo al classicismo, tutti noi abbiamo in mente alcune statue, piuttosto che alcuni dipinti, fissati nella memoria, nella cultura artistica direi, di ognuno di noi. Immensi artisti del passato come Leonardo, Michelangelo, Botticelli sono già una fonte intrinseca, per noi creativi, di ispirazione continua. È una fortuna avere avuto maestri del loro calibro, 'grandi comunicatori' che ora sarebbero altro che direttori creativi di famose agenzie di pubblicità! Ci hanno dato modelli di perfezione estetica ma anche insegnamenti di passione, di carica creativa dirompente, della capacità di trasformare in immagine un'emozione, un ideale, una forza da liberare. Nella memoria comune conserviamo il tratto delle loro creazioni ma anche il segno forte del loro significato.

Appena mi è stato chiesto di far parte di *Classico Manifesto*, l'eccitazione si è mischiata ad un senso di incertezza: sarò la persona giusta?

Ho pensato a *Classico* e a come poco questo termine si riferisca a ciò che cerco di fare nel mio lavoro, in cui predomina la voglia di essere innovativi e l'esigenza di sorprendere.

Anche *Manifesto* mi appartiene poco, perché se lo intendiamo come riferito alla dimostrazione, alla teorizzazione di un concetto, all'adeguamento a regole studiate e codificate, preferisco la spontaneità e l'immediatezza di un'intuizione. Se invece intendiamo quello esclusivamente pubblicitario, anche in questo caso non sono esattamente la persona giusta, non ritenendomi un 'classico pubblicitario': uso altre parole, come *Mood*, Ricerca, Visione, Concetto.

Poi però ho fatto risuonare insieme *Classico Manifesto*. Allora sì, ho ritrovato il mio mondo. Ho pensato a tutta una serie di approcci visivi, alla ricerca, allo studio, allo slancio, che coinvolgono tanti creativi di genere diverso, non solo pubblicitario appunto. Ho pensato al mio lavoro e a quanta soddisfazione ho, quando riesco a riassumere in una pagina, in trenta secondi, in un 6x3, ma anche in una grafica, in una copertina di un cd, in una *texture*, un mondo, una visione, un concetto che qualcun altro coglierà.

Questo è il punto: la citazione 'classica' ti consente di entrare in contatto con una parte della storia, della memoria, delle emozioni di chi vede quello che crei. Ti permette di far entrare la tua visione soggettiva, la tua creatività in un circolo più grande di comunicazione, in cui i riferimenti si rincorrono e trasformano, senza perdere la forza che li ha generati. Non mi riferisco solo agli artisti o ai comunicatori che entrano in gioco fattivamente, ma anche al pubblico, al *target*.

Spesso mi viene chiesto perché io prediliga 'pubblicizzare' i prodotti di lusso, se trovi limitativo non affrontare il favoloso mondo del *Mass Market* (cosa per altro non veritiera, in quanto mi sono trovata più di una volta a lavorare per prodotti di largo consumo, ma sempre in effetti con un approccio diverso dalla norma). Nelle scuole, accademie o corsi di comunicazione, ci insegnano a esseri chiari, diretti, capaci di farsi comprendere da chiunque, a dispetto del suo grado di cultura o del suo stile di vita. Cosa che personalmente trovo molto democratica e soprattutto funzionale al fine commerciale di maggior parte della comunicazione. A me però, ed è anche per questo che non mi sento un 'classico pubblicitario', piace lavorare in modo

diverso, o meglio, con un principio differente: cercando di alzare il più possibile il tono del messaggio, per poterci inserire uno stimolo e un concetto da comprendere. Stimolo a cui è richiesta, il più delle volte, una sensibilità elaborata, un gusto sofisticato. Questo fattore porta il mio lavoro, anche se può sembrare antipatico, verso un *target* più strutturato a livello culturale.

Mi spiego meglio: per una merendina per esempio, va bene parlare chiaramente (intendo anche dal punto di vista visivo) di ingredienti, piuttosto che di gusto, in modo molto semplice, perché il fine della comunicazione, cioè la persuasione del consumatore all'acquisto del prodotto, è un gesto immediato, quotidiano e ripetibile. Quando invece si è di fronte alla decisione di un acquisto importante non incidono così tanto gli 'ingredienti', o meglio, non sono così fondamentali (in quanto tutti i prodotti di un certo tipo godono di una qualità, bene o male, elevata). Quello che invece conta molto è l'immedesimazione che uno spettatore ha nel mood di riferimento che io propongo per quel dato prodotto. Il concept, la ricerca visiva, il riferimento intrinseco a quel mood è strettamente legato alla persona che, sfogliando una rivista, guardando la tv vede la campagna. E a questa persona che parlo in quel momento con le mie immagini; spero che apprezzi la forma di quello che vede, ma possa anche intuire il pensiero che sta dietro. E una persona, il più delle volte, di un ceto sociale elevato che forse ha più tempo e più strumenti culturali per cogliere una citazione o uno stimolo e ritrovarlo, in fondo in fondo, in un modo involontario, diverso e inaspettato, nella sua storia personale.

Credo sia questo il senso della memoria sociale di Warburg per cui (come hanno spiegato molto meglio di me) l'engramma, cioè la traccia che ogni evento lascia sulla materia cerebrale, "diventa simbolo e immagine in cui si riconoscono una carica energetica e una esperienza emotiva che rimangono impresse nella memoria culturale come segno persistente. In questo senso e con questa intenzione è da leggere il significato di forme, temi, simboli, motivi dell'arte classica nelle età post-classiche: come segni forti, carichi di senso, capaci di incidere la *tabula* della memoria culturale e che nel loro insieme disegnano una mappa delle costanti della memoria occidentale; fili intrecciati che compongono il variegato tessuto della memoria occidentale" (*Presentazione* di "Engramma").

La parte divertente e che più mi appartiene è proprio la ricerca del bandolo di questa matassa di fili. Anche riferendoci al classicismo, si può partire infatti da qualcosa di meno conosciuto, di più ricercato (nel senso del participio, più che dell'aggettivo) e meno comune, meno ricordato: uno stile

magari o un tipo di tratto o un materiale. Questo è per me il segreto per creare, da un punto di vista visivo e insieme concettuale, un'immagine che agli occhi dello spettatore sia inconsueta e quindi attraente. In un certo senso ci dev'essere una distonia, un brusco distacco da ciò che si è abituati a vedere normalmente. Il distacco deriva sicuramente dalle fonti di ispirazione passate che, proprio perché tali, una volta contestualizzate nella visione contemporanea, assumono una forte carica straniante e, paradossalmente, di novità. In più, tale rottura può essere rafforzata da un ulteriore distacco all'interno della memoria artistica comune (cioè le rappresentazioni di classicità che la maggior parte di noi ha ben presente nel proprio cervello), con l'utilizzo di un particolare riferimento che ne fa parte in modo meno evidente. Un distacco alla seconda, direi.

Tornando all'esempio della campagna Drumohr, è successo proprio così: ho trovato nella figura classica del guerriero, del dio e del saggio valoroso e ispirato, un modello di classicità ben riconoscibile e l'ho trasformato, travestito in un eroe contemporaneo, con un maglione di cashmere raffinato e un colore ultramoderno. Ma non ho 'vestito una statua greca': ho scelto un tratto a china particolare, che disegnava un concetto, più che una figura; l'ho sovrapposto alla materia del maglione in modo anti-realistico, in modo che nel gioco visivo, passato e presente, suggestione e realtà, forma e simbolo si rincorressero e abbracciassero. Questo vale, a mio avviso, per qualsiasi forma di comunicazione visiva. Il 'classicismo' così inteso, in particolare, è un impulso importantissimo, che ti fa credere che in ogni cosa che vedi, può esserci una fantastica fonte di idee. E talmente importante, che riuscire a spiegare i procedimenti di riferimento richiederebbe molte pagine e una cultura accademica in cui non voglio addentrarmi più di quanto stia già facendo. Camminando per strada, a volte, mi sembra di incontrare bellissime statue romane e dèi greci, e guardando alcuni rari scorci di Milano, rivedo affreschi metropolitani moderni. Non so spiegarne il motivo: credo che il 'classicismo' sia proprio dentro il mio modo di vedere le cose, così come la sua sdrammatizzazione. Qui posso solo spiegare il mio approccio alla fonte, che la maggior parte delle volte è avvenuto in modo inconsapevole, e la sua trasformazione in alcuni soggetti.

Ispirazione classica quindi, anche per la campagna Rossopuro, ancora cashmere, questa volta una collezione femminile. Stavo lavorando da due giorni alle idee, iniziando alcuni *layout*, con la sensazione però che ci fosse qualcos'altro da ripescare in qualche angolo del mio cervello. Venerdì sera a casa, mi sono concessa un defatigante giro d'ispezione nel mio regno e luogo di continua illuminazione: la cabina armadio. Nonostante i capitali

che spendo in vestiti, non ho ancora capito come si faccia a non farli rimpicciolire di una taglia in lavatrice: dunque provo a sfilarmi la maglia e, come al solito, mi rimane incastrata la testa. Tiro indietro il collo alto sulla fronte, giusto per respirare. Mi giro verso lo specchio ridacchiando e vedo un'altra persona: è lì di fronte a me. È lei, una Madonna buona e incredula, con il velo che le incornicia il viso: sono un dipinto, appeso tra un vestito e l'altro. Non che io abbia i tratti di una Madonna; è che la maglia, ricadendo sinuosa sulla schiena, era diventata un velo così morbido e delicato, così puro, da darmi quella parvenza. Ecco, ero la *Madonna del roseto* di Bernardino Luini, senza Bambino.

Corro nello studio e prendo la macchina fotografica digitale per scattare una foto e fissare l'idea visiva. Dopo due minuti rientra in casa il mio compagno: io lo guardo, lui mi guarda e ridendo dice: "Santa Micòl". Coscienza artistica comune. Lunedì il *layout* era pronto: "Rossopuro Cashmere. Dal 1978 d.C."

Per lo stesso prodotto e per lo stesso cliente, che si è dimostrato così aperto e lungimirante da autorizzare i miei esperimenti creativi, ho creato un altro soggetto di ispirazione classica: le ninfe. Tutto è iniziato con la visione di *Una commedia sexy in una notte di mezza estate*, rivisitazione in chiave genial-registica di Woody Allen, della più che classica commedia shakespeariana, ispirata a sua volta al modello dell'antico dramma pastorale. Ho iniziato a riflettere sui personaggi allegorici e mitologici del modello letterario





classico, sul modo di interagire, in un contesto di raffinatezza e armonia, di caratteri tanto diversi. Intendo la rudezza e bestialità dei satiri, contro la grazia e la leggerezza innata delle ninfe. In un vortice di connessioni visuali e non, mi sono balzate in mente le ninfe di un dipinto preraffaelita: *Ila e le ninfe* di Waterhouse, con i corpi nudi sfiorati e coperti appena dall'acqua e dalle foglie di ninfea; poi la canzone-poesia di Fabrizio De Andrè *Nell'acqua della chiara fontana* ("[...] Dal folto dei capelli mi chiese per rivestirla di cercare i rami di cento mimose e ramo con ramo intrecciare. Volli coprire le sue spalle tutte di petali di rosa ma il suo seno era così minuto che fu sufficiente una rosa [...]").

Così hanno iniziato a crearsi nella mia testa le immagini di ninfe moderne, donne portatrici di un'eleganza naturale e millenaria, con la pelle cosparsa di elementi vegetali, a suggerire la sensazione di delicatezza e la purezza del cashmere. Sì, anche quando sono in preda a visioni estatiche, non dimentico che ho un lavoro da fare: anzi riuscire a collegare le due cose è la più grande soddisfazione. Ancora una volta, mi serviva un tocco stonato, un intruso che turbasse, o meglio, trasformasse l'equilibrio visivo. Così è nata l'idea di verniciare i corpi nudi delle donne con pennellate ruvide e imperfette di colore impuro, come accade nei riti di tribù che vivono in modo viscerale il legame con la natura e la sua 'anima'. Per rafforzare l'impressione della rivelazione mitologica, dell'attimo colto e immortalato sulla pellicola, grazie al suggerimento del fotografo e amico Davide Bodini, abbiamo poi scattato le foto in Polaroid. Un'epifania.







Ho 27 anni. Eppure per ricostruire e spiegare il mio metodo di reperimento delle fonti, devo tornare indietro di qualche anno, di migliaia di immagini, di tante parole e di alcuni incontri decisivi. Dal mio ex Direttore Creativo in BGS D'Arcy, ora mia cara amica, ho imparato davvero tanto. Fra le mille cose, mi torna sempre utile la maniacale conservazione di ritagli fotografici d'ogni tipo, immagini vecchie e nuove, di generi diversi o mischiati, a colori o in bianco e nero, suddivise per tipologie e custodite in ingombranti cartelline di plastica. È incredibile come ogni tanto, ancora oggi, ci trovi dentro riferimenti che avevamo trovato insieme e che, in qualche modo, assumono un significato imprevisto e una funzione nuova. Sempre da lei ho imparato ad amare le riviste e i libri di FMR Franco Maria Ricci, sorprendenti per grafica, contenuti, trattamento, aspirazioni. Dentro a una di queste riviste d'arte ho trovato una galleria di dipinti di antenati storici: ecco lo spunto per una nuova campagna di abbigliamento. Il messaggio che doveva passare, in questo caso, era un punto di forza istituzionale del brand: la sua storia. "Una grande eredità dal passato" era un concetto solido e serio, tanto da poter essere sdrammatizzato, almeno in immagine. Una ricerca sfrenata fra banche immagini, un taglia e cuci lavorando al computer con fotoritocco, e l'antenato impettito che avevo tra le mani (il Ritratto di Pierre Sériziat di Jacques-Louis David) si è ritrovato a torso nudo, con lo sguardo beffardo diretto al pubblico, come dire: c'ero allora e ci sono ancora.



Il riferimento classico, immagazzinato nella memoria anni prima, unito all'osservazione del quotidiano contemporaneo, che propone spesso modelli (nel senso di *mannequin*) palestrati o efebi ammiccanti, ha portato ad una visione alternativa. In gergo pubblicitario, alla ricerca, al *casting*, per un *testimonial* decisamente laterale. Ciò che spero di essere riuscita a trasmettere con queste mie parole, così vicine al mio lavoro, e con le campagne in mostra, è che tutte le forme del classico, dalla letteratura al cinema, dalla moda alla musica, dal design alla fotografia, tutto ciò che suscita una curiosità artistica, per me è una fonte insostituibile di ispirazione. Ovunque io volga lo sguardo e ovunque io voglia arrivare. Forse, semplicemente, il mio essere *Art Director* vuol dire proprio questo: annusare, trovare, cercare l'Arte e dirigerla sempre dentro al mio modo di pensare.

#### Crashmaster Y: in retromarcia verso Efesto

Tracce mitiche negli spot di Lancia Y, tra l'universo Cremaster di Matthew Barney e il mito del dio che forgiava le folgori per Zeus

Alex Brunori

"Collegare tra loro elementi noti in modo nuovo e utile". Ripresa in seguito dalla teoria del pensiero laterale dello psicologo maltese Edward De Bono, questa definizione del matematico Henri Poincaré è probabilmente, a oggi, la definizione migliore che si possa dare del pensiero creativo. Artisti, scrittori, registi, pubblicitari fanno o cercano di fare – da sempre e con alterne fortune – proprio questo. Partendo da un recente atto creativo pubblicitario, uno spot per una nota marca automobilistica, stiamo per compiere un viaggio retrogrado, destrutturando gli elementi collegati in modo nuovo alla ricerca delle fonti che hanno fornito le materie prime, gli elementi noti, risalendo via via fino al calore originale che quegli elementi ha permesso di fondere e collegare. Un viaggio in retromarcia che ci obbliga, per sua stessa natura, a partire dalla fine.

#### Atto III - Lo spot: Lancia Ypsilon (2006)

Dai comunicati stampa del 5 settembre 2006 per il lancio dello spot della nuova Lancia Ypsilon, leggiamo:

Il film si svolge in una scenografia grandiosa, elegante e sofisticata che ha come protagonisti iniziali una Lancia Ardea del 1939, storico modello della casa automobilistica, e Stefano Gabbana che la osserva con attenzione mentre appare sullo schermo il super "Qui finiscono 100 anni di eleganza e temperamento": un messaggio che serve a testimoniare il passaggio dal primo al secondo secolo di vita della casa fondata dal grande Vincenzo Lancia nel 1906. Ad un tratto, colto da una sorta di invasamento, lo stilista inizia a strappare con forza le lamiere, 'smembrando' letteralmente la macchina. I pezzi vengono scagliati tutto intorno, infrangendo vari oggetti presenti sulla scena, fino a scoprire che sotto la prestigiosa auto d'epoca si cela la nuova Ypsilon. Per sottolineare la visione del *brand* appare il super "Qui cominciano altri 100 anni di eleganza e temperamento", mentre Gabbana dà il tocco finale raccogliendo da terra lo scudo Lancia e incastonandolo sulla calandra. Nella quiete raggiunta, improvvisamente uno dei lampadari

rimasto integro rovina, infrangendosi sul pavimento, mentre il film chiude con la frase: "New Ypsilon. For Very Ypsilon People".

#### Atto II - L'opera d'arte: Cremaster 3 di Matthew Barney (2002)







Immagini tratte dallo spot Lancia Ypsilon (2006)

Cremaster 3 è una delle cinque parti filmiche che compongono il Cremaster Cycle (1994-2002), un sistema estetico autoreferenziale che esplora il processo della creazione partendo dalla differenziazione sessuale e di genere (da qui il nome del Ciclo, che deriva dal muscolo Cremastere), opera di Matthew Barney, definito dal critico Michael Kimmelmann sul New York Times "il più importante artista americano della sua generazione". Il *Ciclo* è costituito da cinque film e da un vasto corpus di fotografie, sculture, disegni e installazioni, interconnesse ai film, che ne completa ed espande la simbologia, facendo del Ciclo una vera e propria cosmogonia contemporanea. In Cremaster 3 (film realizzato nel 2002), il personaggio dell'Aspirante Massone (interpretato da Barney stesso), dà inizio a una sequenza memorabile ricoprendo di cemento i tappi del serbatoio posti sul retro del telaio di cinque Chrysler Crown Imperial del 1967. Ogni tappo riporta, in rilievo, il simbolo di un episodio. Ogni auto ha il colore dominante dell'episodio al quale si riferisce (argento per C1, acqua per C2, verde per C3, blu per C4 e nero per C5). I tappi occlusi dal cemento servono da rostri nella violenta scena che segue, che ha luogo nell'atrio del Chrysler Building di New York: le cinque Chrysler Imperial del 1967 circondano e poi colpiscono ripetutamente una Chrysler Imperial New Yorker del 1938, immobile e indifesa. Come complici di un crimine (data la loro incredibile robustezza le Imperial sono l'unico modello di automobile escluso dalle arene dei demolition derby che hanno luogo in America) le auto riducono a un grumo di metallo la loro vittima, in un vero e proprio sacrificio rituale.

Le analogie tra lo spot e l'opera d'arte sono moltissime, sia a un livello formale (che risulta evidente anche solo dall'analisi delle immagini qui riportate: l'ambientazione, i materiali, gli arredi e persino le cromie della fotografia

di film e spot sono assolutamente analoghe) che concettuale, sul quale vale la pena soffermarsi. Nello spot Lancia troviamo una Lancia Ardea del 1939 che rappresenta la storia della marca e per estensione il suo fondatore, il 'padre' della marca. Nell'opera di Barney troviamo una Chrysler Imperial New Yorker del 1938, che è l'anno di nascita del padre dell'artista. In entrambi i casi ci sarà un omicidio rituale del 'Padre' per permettere al 'Figlio' di auto-affermarsi. Nello spot, l'artefice della demolizione è l'Artista, Stefano Gabbana, classe 1962. In Cremaster 3, artefici della demolizione sono le cinque Chrysler Imperial del 1967, che è l'anno di nascita di Barney stesso. I cinque *Cremaster*, le cinque auto, sono dunque il *Ciclo* che – fortemente autobiografico e denso di riferimenti personali – è identificabile con l'Artista stesso. Nello spot, l'opera di destrutturazione violenta porta distruzione anche all'ambiente e all'arredamento. In Cremaster 3, durante l'omicidio rituale, anche l'atrio del Chrysler Building viene devastatato: l'aria saturata dai gas di scarico si fa scura e velenosa, il pavimento lucido e prezioso viene ricoperto dalla gomma bruciata degli pneumatici, le pareti danneggiate e deformate senza scampo. In entrambi i casi, vengono distrutti gli equilbri precostituiti, condizione inevitabile per far sì che 'il nuovo' si possa manifestare. Anche alla fine dello spot abbiamo un'analogia importante: l'Artista sugella la 'sua' creazione con lo scudo Lancia, che inserisce nella calandra (azione speculare e opposta a quella di Cremaster 3, nel quale la sequenza iniziava proprio con la già citata cementificazione dei tappi di benzina, che riportavano ognuno un simbolo di un episodio del Ciclo, da parte dell'Artista). Con questo atto, la tradizione è salvaguardata: il Figlio riconosce il suo legame dinastico con il Padre e accetta di portarne le insegne. Nell'opera d'arte di Barney avviene forzatamente lo stesso tipo di passaggio: la Chrysler del 1938 viene ridotta ad un grumo di metallo, che in seguito verrà inserito nella bocca dell'Aspirante Massone al posto dei suoi denti. Anche qui, dopo averlo ucciso metaforicamente, Barney viene costretto a riconoscere il legame con il Padre, inglobandolo e facendolo in questo modo diventare il suo strumento di nutrizione.







Immagini tratte da Cremaster 3, di Matthew Barney

## Atto I – Crash: il libro di J. G. Ballard (1973) e il film di D. Cronenberg (1996)

Man mano che si viaggia a ritroso, le tracce della provenienza delle materie prime diventano sempre più labili. Se facile risulta il parallelo tra lo spot e l'opera dell'artista americano, più difficile è stabilire a quali elementi noti si sia ispirato quest'ultimo per la costruzione così mirabile di quella sequenza. Ci sono però nell'opera di Matthew Barney delle costanti, che emergono chiaramente dall'analisi del suo lavoro, che possono esserci d'aiuto: la prima è la continua metamorfosi del corpo (spesso il suo), che ibrida di volta in volta con animali, macchine, piante, tessuti, materiali sintetici e così via (perfette icone della corrente di pensiero del post-umanismo, che poggia sulle salde basi concettuali fornite, tra gli altri, da Gilles Deleuze). La seconda è la tematica della definizione sessuale, che non è mai netta, ma più frequentemente ambivalente o indeterminata al punto da essere elemento cardine della sua opera più importante, il Cremaster Cycle, appunto. La terza è la capacità di Barney di utilizzare come monadi costituenti della sua cosmogonia elementi, storie, personaggi e icone della cultura popolare della sua generazione. Una delle opere che avrebbe potuto ispirare Barney è uno tra i lavori più discussi di James Graham Ballard, Crash, romanzo pubblicato nel 1973 e dal quale è stato tratto l'omonimo film diretto da David Cronenberg nel 1995. Da notare come lo stesso Cronenberg abbia una vera e propria ossessione per i corpi modificati o esibiti in maniera morbosa (si vedano in particolare, tra gli altri suoi film, Inseparabili, La mosca, Il pasto nudo, Existenz). In Crash, James Ballard (un produttore di spot pubblicitari che porta provocatoriamente lo stesso nome dell'autore del romanzo) ha un incidente stradale nel quale si ferisce gravemente alle gambe, uccidendo l'uomo alla guida dell'altra auto, mentre la moglie di questo, Helen Remington, rimane gravemente ferita. Ballard inizia con lei una relazione (dopo un rapporto sessuale che, come la quasi totalità di quelli descritti in Crash, avviene in macchina, in questo caso nel parcheggio dell'ospedale dove la donna lavora) ed entra in contatto con Vaughan, un ex-scienziato informatico ossessionato dalla sessualità legata agli incidenti stradali e alle modificazioni fisiche causate dagli scontri. Vaughan li guida alla scoperta di questo nuovo codice erotico-sessuale, incentrato su un diverso modo di percepire la corporeità e la deformazione indotta dallo scontro, che non fa distinzione di genere e mette in discussione i normali codici e orientamenti morali e sessuali. Il corpo ibridato, come viene presentato in *Crash*, è un mutante che si completa nello scontro con la carrozzeria e l'interno dell'abitacolo, estendendo e amplificando la propria zona erogena a tutta la superficie della vettura. Nell'opera di Barney, le vetture sono spesso estensioni del corpo degli occupanti che partecipano dei loro pensieri, emozioni e sensazioni fisiche. I paralleli, anche in questo caso, si moltiplicano: in Drawing Restraint 7 (1993) c'è una limousine che viene guidata da un giovane satiro ancora asessuato (interpretato da Barney), mentre sul sedile posteriore due satiri adulti lottano avvinghiati in una specie di lotta nella quale il più forte traccia, con la punta delle corna dell'altro, dei disegni nella condensa formatasi sul tetto apribile della vettura. In Crash c'è una scena nella quale Ballard fa da autista mentre sul sedile posteriore sua moglie e Vaughan hanno un rapporto sessuale molto fisico, simile alla lotta dei due satiri (come anche il rapporto omosessuale che Vaughan e Ballard finiscono per avere, sempre sui sedili di una macchina). E simile alla sequenza del demolition derby di Cremaster 3 è la sequenza di Crash nella quale Vaughan tampona più volte e con violenza la macchina ferma di Ballard, facendo marcia indietro e poi scattando in avanti, proprio come fanno le Chrysler Imperial nel film di Barney. Il metallo e I corpi si contorcono e trasformano in un processo fatto di carne, lamiere e forza per portare alla scoperta di nuove forme. Proprio come nello spot della Lancia Ypsilon.





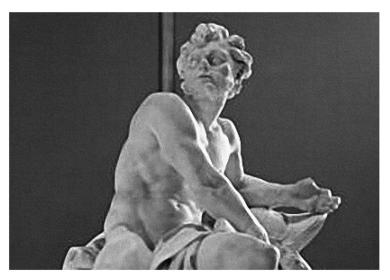




Immagini tratte da Crash di David Cronenberg e da Drawing Restraint 7 di Matthew Barney

#### Prologo – il mito di Efesto e la nascita dell'Homo Faber

Poco rimane ancora da fare se non cercare di andare molto più indietro nel tempo, risalendo questa lunga serie di fusioni e separazioni fino al racconto mitico del rapporto tra l'uomo e la lavorazione del metallo, fino a quella fucina posta nell'isola infuocata di Lesbo, dove il dio Efesto forgiava con le sue creazioni gli anelli della catena che lega l'Uomo agli Dei. Protettore dei fabbri e della metallurgia, Efesto era descritto come brutto e di cattivo carattere, ma dotato di grande forza nei muscoli e di una capacità senza pari di creare opere perfette. A lui si deve la nascita dell'Homo Faber, l'archetipo dell'Artista in grado di creare dalla materia prima forme nuove e più nobili, ispirate dagli Dei. Il ferro, infatti, è arrivato all'uomo dai cieli, nelle meteoriti, ed è quindi associato alle divinità maschili; oppure nasce nelle profondità della terra, ed è quindi associato alle divinità femminili. Inoltre, è sempre considerato, negli universi mitologici di differenti culture, una materia sacra. Quale intermediario tra i due regni, il fabbro è una figura ambigua, la cui attività implica un concetto di creazione e creatività che anticipa le narrazioni bibliche. I miti associati alla metallurgia interpretano la creazione non ex nihilo, bensì come il forgiare la materia amorfa per darle forma. Se la si guarda da questo punto di vista, la creazione artistica dell'uomo non è altro che un forgiare, che soppianta il prototipo divino sulla quale è modellata. Gli elementi noti, le materie prime, ci sono dati: a noi non resta che cercare incessantemente combinazioni sempre nuove. Possibilmente, utili.



Efesto, marmo di Guillaume Coustou esposto al Museo del Louvre di Parigi

## Bibliografia critica e fonti di riferimento

Ballard 1973

J. G. Ballard, Crash, Cape, 1973

Barney 2003

M. Barney, Cremaster 3, Guggenheim Museum/Cantz, 2003

Belpoliti 2005

M. Belpoliti, Crolli, Einaudi 2005

Fenga 2002

V. Fenga, Crash: il corpo come intersezione fra scrittura e immagini

E. Lamberti, Crash by J. G. Ballard and D. Cronenberg: Prosthetic Bodies and Collective Psychopathologies, in "Textus" XIII, pp. 173-194, 2000

Spector 2003

N. Spector, Matthew Barney: The Cremaster Cycle, Guggenheim Museum/Cantz, 2003

Spector 2007

N. Spector, In Potentia, in "All in the present must be transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys", Peggy Guggenheim Collection, 2007

Taylor 2007

M. C. Taylor, Forgiare, in "All in the present must be transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys", Peggy Guggenheim Collection, 2007

Testa 2006

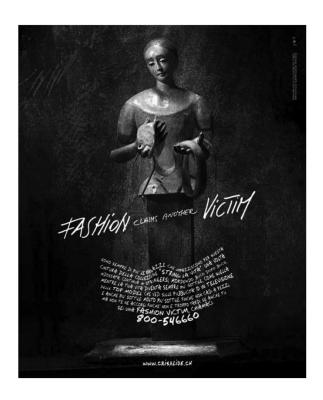
Lancia Y, spot 2006. Per l'agenzia Armando Testa la campagna è stata ideata da German Silva (copywriter e art director) ed Erik Ravelo (art director) con la direzione creativa di German Silva e Michele Mariani. Lo spot è stato prodotto da La Casa Film con la regia di Ago Panini e la fotografia di Paolo Caimi

## 'Madonne vestite', tra pratica folkloricoreligiosa e riuso pubblicitario. Scheda storica sui 'Santi vestiti'

Lidia Bortolotti

(Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna)

Nel dicembre 2006 "Engramma" pubblicava la segnalazione di una campagna di sensibilizzazione contro il problema dell'anoressia realizzata dall'agenzia JWT (Fashion claims another victim; v. Modella anoressica o santa sviscerata? in "Engramma" n. 53, dicembre 2006).



Oggetto degli scatti della campagna, del fotografo Joan Garrigosa, erano sculture appartenenti alla tradizione dei cosiddetti 'simulacri da vestire': raffigurazioni di Santi e, più diffusamente, Sante e Madonne ornate di abiti e gioielli preziosi, legate ai riti processionali e alle feste patronali (*Approfondimento*, in "Engramma" n. 53, dicembre 2006).

I 'simulacri da vestire' sono un oggetto di scarso interesse nell'ambito degli studi storici. Fra le eccezioni a questa tendenza, si segnalano: le ricerche pionieristiche dell'artista Riccarda Pagnozzato dedicate ai riti di vestizione dei simulacri in area veneta (Pagnozzato 1993); due recenti mostre dedicate alla storia dei manichini lignei nei gruppi scultorei tematici (Sculture da 'vestire'. Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento, Umbertide 2005) e alle 'Madonnine agghindate' (Madonnine agghindate. Figure devozionali vestite dal territorio di Arezzo, Arezzo 2005); i due convegni sul restauro di questi manufatti organizzati dall'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna.

Di seguito pubblichiamo una breve scheda storica sulle 'madonne vestite' redatta dalla curatrice degli atti dei due convegni: un inquadramento del tema dalla prospettiva della costruzione ed evoluzione della cultura di conservazione del patrimonio storico italiano.

L'attenzione rivolta a questa campagna fotografica in relazione alla tradizione dei 'simulacri da vestire' vuole porre da una prospettiva critica un interrogativo sulla questione della rappresentazione del corpo femminile e della manipolazione dell'immagine della donna nel mondo contemporaneo.



*Madonna con Bambino*, fine sec. XVII (abiti sec. XIX), prima e dopo il restauro, Museo d'Arte Sacra "Beato Amato Ronconi", Saludecio (Rimini); foto Costantino Ferlauto, Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna

## 'Madonne vestite'

Il restauro di una singolare e pregevole statua devozionale raffigurante una *Madonna con il Bambino*, realizzata a tuttotondo in cartapesta, tela gessata e abbigliata, finanziato con fondi regionali erogati a favore dei musei e delle biblioteche dell'Emilia-Romagna, ha dato modo a chi scrive di occuparsi delle cosiddette 'Madonne vestite', una particolare tipologia di beni culturali.

## Iconografia

Il tema iconografico mariano è stato nei secoli il più pregnante e ricco dell'arte cristiana. All'origine di questo ampio e complesso fenomeno c'è la raffigurazione della Madre di Dio, la Theotokos, rilevabile nei mosaici absidali delle più antiche chiese cristiane (V-VI secolo), e che si accresce successivamente dando luogo ad un vasto repertorio: dalle Madonne Oranti alle "conduttrici" dette Odegitrie (ossia in piedi con il bambino in braccio) che, protettrici e misericordiose, sono parte integrante del complesso decorativo bizantino fino a pervenire alle raffigurazioni di tradizione occidentale. È se nell'ambito dell'Oriente cristiano la rappresentazione è ripetitiva e iconica, in Occidente l'esito risulta più libero e nel tempo accresce e si rinnova profondamente, assumendo specifici attributi (sul tema si veda il contributo di Elisa Colla, in "Engramma" n. 19, settembre 2002). Si ricordano le raffigurazioni della Madonna della Misericordia presente dal XIII secolo, della Madonna dell'Umiltà, del Parto, della Cintura e così via, fino alla rappresentazione della Immacolata Concezione, immagine che vede una grande diffusione in tutto il mondo cattolico, in particolare in Italia e Spagna, specialmente in età barocca, quale interpretazione di Maria Immacolata come allegoria della Chiesa stessa.

## Diffusione storico-geografica

In questo ambito, una specifica collocazione spetta alle effigi destinate ad essere 'abbigliate': si tratta di un fenomeno connesso alla ritualità delle devozioni popolari, che attraversa i secoli dal Medioevo all'attualità e che interessa buona parte dell'Europa, in particolare l'Italia, la Francia e la penisola Iberica (sul rito di vestizione si veda il corredo illustrativo in Cinzia Petrarota, Alcuni esempi di 'Madonne vestite' in Puglia (sec. XVIII –XIX), scaricabile dagli Atti del Convegno Virgo Gloriosa: percorsi di conoscenza, restauro e tutela delle 'Madonne vestite').

Se l'uso di abbigliare le statue è antichissimo per l'area di nostro interesse,

in età medioevale il fenomeno rinasce e, per esempio, nella Spagna del Duecento è attestato l'uso di porre sulle statue della Vergine manti e corone, ma possono ritenersi vestimenti delle effigi sacre anche le applicazioni di elementi in metallo, sulle raffigurazioni sacre bidimensionali oltre che sulle sculture. Dal XVI secolo il fenomeno si sviluppa per raggiungere nel Settecento il massimo splendore pervenendo, con alterne fortune, fino ai nostri giorni.

Purtroppo in alcune aree della nostra penisola le statue abbigliate sono state oggetto di un disconoscimento, sia da un punto di vista liturgico che sotto il profilo storico ed artistico, che talvolta ne ha decretato la rimozione dagli altari e la collocazione nei depositi, in cui rischiano un completo abbandono. Risulta quindi prezioso il lavoro di schedatura del patrimonio ecclesiastico condotto dalle Soprintendenze statali, intensificato e affinato in anni recenti, cui si è affiancata un'analoga campagna promossa dalla CEI.

## Tipologie

Questo specifico genere di statuaria può presentare caratteristiche tipologiche diverse a seconda dell'epoca di produzione, dell'area geografica di provenienza nonché del culto cui è destinata. Sovente si tratta di veri e propri manichini, generalmente rifiniti nelle sole parti del corpo (testa, mani e piedi) destinati a restare visibili una volta completata la vestizione, mentre le parti nascoste dagli abiti sono tendenzialmente poco rifinite e polimateriche, ossia realizzate con materiali diversi, ma con una particolare attenzione per gli aspetti funzionali, quali le eventuali articolazioni e la capacità di sostenere opportunamente il corpo e le vesti, generalmente sontuose. Si conoscono inoltre statue lignee dipinte risalenti ai secoli XIII-XV, concepite in origine per essere esposte senza la sovrapposizione degli abiti, adattate in un secondo tempo alla vestizione, uso che ne ha determinato inevitabilmente modifiche, talvolta minime, ma che più spesso hanno comportato addirittura un completo smembramento dell'opera.

È evidente che le raffigurazioni tridimensionali – dedicate quasi sempre ai soggetti della Madonna e del Bambino, insieme o separati (un discorso a parte spetterebbe ai Bambinelli), ma talvolta anche dei Santi – rappresentano un tema di ragguardevole importanza nella storia del culto cattolico, offrendo numerosi spunti di studio e di analisi di carattere precipuamente interdisciplinare. Realizzate quasi sempre in legno intagliato e dipinto, o in gesso, o in cartapesta, sono oggetto di studio per lo storico dell'arte e i tecnici specialisti nel restauro del polimaterico; quanto alle vesti, il più delle

volte realizzate con materiali pregevoli caratterizzati da straordinari filati, bei ricami e cuciti con particolare cura, esse rappresentano oggetto di riflessione per gli studiosi della storia delle mode e dei tessuti.

## Rito

Gli aspetti legati alla cura e al culto dei simulacri, infine, esercitato il più delle volte da gruppi di donne o da confraternite appositamente costituitesi, appartengono al più circoscritto ambito devozionale, in cui si materializza uno stretto rapporto con la divinità, mediato dagli oggetti e dalle rappresentazioni figurative, ma non per questo meno intenso sotto il profilo emotivo, sono di sicuro interesse per l'antropologo. Quest'ultimo analizza i comportamenti relativi al rapporto tra fedeli e divinità, in particolare quelli afferenti alla donazione, degli abiti soprattutto, solitamente a fini votivi, in particolare le modalità con cui il dono è preparato e offerto; ma anche la 'dotazione' del simulacro, i riti di vestizione, l'ostensione dell'effige.

Infine un'annotazione: la statuaria votiva d'età preistorica (studiata con grande attenzione da Maria Gimbutas), e il tema del perpetuo rinnovamento della vita legato a questi simulacri, costituirebbe, in forma ovviamente arcaica, un antecedente alle sacre icone della Vergine. Tuttavia l'ortodossia religiosa è sempre stata poco propensa a valutare favorevolmente gli intrecci tangenziali tra la figura della Vergine e quelle del matriarcato preclassico, ritenendo che in nessun modo il dogma mariano dell'intercessione possa essere assimilabile al culto delle più antiche dee madri.

#### Nota dell'autrice

Gli aspetti qui brevemente accennati sono stati affrontati a Ferrara, al Salone del Restauro, nell'ambito di due successivi convegni realizzati dall'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna. Il primo, "Virgo Gloriosa: percorsi di conoscenza, restauro e tutela delle 'Madonne vestite'' (i cui Atti sono disponibili on-line sul sito dell'IBACN), era rivolto soprattutto agli aspetti storici ed antropologici del fenomeno ed era rivolto a restituire una sorta di fotografia della consistenza di questo patrimonio in alcune aree del territorio emiliano romagnolo. Il secondo convegno "Virgo gloriosa e Santi: restauro e tutela dei simulacri vestiti" (i cui atti saranno resi fruibili quanto prima con la medesima modalità) presentava una serie di casi, tra loro assai diversi e molto particolari.

## Bibliografia essenziale

Albert-Llorca 2002

Marlène Albert-Llorca, Les Vierges miraculeuses légendes et rituels, Paris, Gallimard, 2002

Galassi 2005

Cristina Galassi, Sculture 'da vestire': Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento, a cura di Cristina Galassi, Electa – Editori Umbri Associati, Perugia 2005

Gri, Pagnozzato, Silvestrini 2003

Giampaolo Gri, Riccarda Pagnozzato, Elisabetta Silvestrini, Donne Madonne Dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, 'vestitrici': un itinerario antropologico in area lagunare veneta, Il Poligrafo, Padova 2003

Pagnozzato 1993

Riccarda Pagnozzato, Madonne della Laguna. Simulacri 'da vestire' dei secoli XIV-XIX, Regione del Veneto - Istituto della Enciclopedia Italiana, Venezia 1993

Refice, Conticelli, Gatta 2005

Paola Refice, Valentina Conticelli, Secondino Gatta (a cura di), Madonnine agghindate. Figure devozionali vestite dal territorio di Arezzo, catalogo della mostra, Soprintendenza per i Beni APPSAE di Arezzo, Arezzo 2005

## Pubblicità e Tradizione classica. Un indice ragionato dei casi di studio in "Engramma"

a cura della Redazione di Engramma

Dal dialogo con gli studiosi che hanno collaborato alla mostra *Classico Manifesto* è sorta l'esigenza di trovare definizioni descrittive ed efficaci dei diversi meccanismi di trasmissione e riemersione dei 'classici' nell' *ars publicitaria*. Anche i contributi sul tema pubblicati in "Engramma" fin dal primo numero della rivista (settembre 2000) sono stati riconsiderati e raggruppati secondo le nuove categorie scaturite in questa fase di indagine:

### I. Presenze del classico

Un'opera o un frammento – icona della cultura classica – è usata come protagonista o testimonial dell'allestimento pubblicitario: figure e testi celebri e riconoscibili del patrimonio artistico occidentale, utilizzate 'letteralmente' in forza dell'auctoritas del modello classico.

### II. Pseudo-classici

Costruzione di una 'metaopera' che integra elementi di una o più opere classiche con inserti attuali legati allo specifico contesto del messaggio pubblicitario.

## III. Allusioni

Il messaggio pubblicitario allude, in forma rivisitata o modificata, spesso ironica, ad autori, opere o elementi – icone della cultura classica.

## IV. à la manière de

Rifacimenti, ispirazioni, ambientazioni, variazioni sul tema: la 'messa in scena' pubblicitaria si avvale di un allestimento che riecheggia stilisticamente o formalmente atmosfere di opere classiche.

## V. Archetipi della memoria collettiva

Forme, idee, temi, simboli, appartenenti al DNA culturale, riemergono nel messaggio pubblicitario non per citazione di un preciso modello iconografico, ma, come engramma, attraverso latenze, oblii, ritorni.

Tutti i contributi pubblicati in "Engramma" sono anche presenti in un Indice generale (in ordine di pubblicazione).

In "Engramma" una prima panoramica sintetica sul lavoro della rubrica dedicata alla Pubblicità e Tradizione Classica era stata pubblicata nell'Editoriale del n. 26 (luglio/agosto 2006). Nel maggio 2006 la rubrica P&M si era dotata di un primo indice ragionato. Indice ragionato (per categorie)

## I. Presenze del classico

Una campagna virgiliana della regione Lazio a cura di Federica Pellati n. 41, maggio/giugno 2005

Giustapposizioni antonomastiche e variazioni sul mythos

a cura di Lorenzo Bonoldi

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

n. 40, marzo/aprile 2005

Alla scuola del Classico: "Magnum miraculum est homo" a cura di Lorenzo Bonoldi

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

n. 37, novembre 2004

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

Due diversi usi di una stessa opera d'arte a cura del seminario di tradizione classica Il Pensatore di Auguste Rodin usato come modello e come testimonial n. 15, marzo/aprile 2002 Quanta Roma fuit ipsa ruina docet. L'immagine dei Mirabilia Urbis – edifici dell'antica Roma ancora integri – è figura significativa della grandiosità e della monumentalità anche per il moderno linguaggio pubblicitario a cura del seminario di tradizione classica Il Pantheon e il Colosseo nelle campagne pubblicitarie di un sito internet e di un processore AMD n. 10, luglio 2001

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

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

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

## II. Pseudo-classici

Mettere in moto i classici Giulia Bordignon, Katia Mazzucco, Federica Pellati Un'operazione dada-warburghiana su due 'icone' del made in Italy n. 53, dicembre 2006

L'emblema dei tre anelli a cura di Federica Pellati Dall'immaginario rinascimentale a un aceto balsamico modenese n. 32, aprile 2004 Dall'emblema al logo a cura di Federica Pellati Una veste signorile per un prodotto di antica tradizione n. 30, gennaio/febbraio 2004

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

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

## III. Allusioni

Non VIP ma VNP: 'gente molto normale', nobilitata dall'arte Federica Pellati "Very Normal People": persone comuni in pose che riconducono a dipinti antichi, nella campagna di un network privato italiano n. 47, aprile 2006

Eau de parfum: riflessi nelle fonti dell'ispirazione a cura di Lorenzo Bonoldi Dal Musée d'Orsay alle pagine patinate delle riviste di moda: La Source di Ingres come modello per una pubblicità di Jean-Paul Goude n. 44, ottobre/novembre 2005

L'enigma della bellezza
a cura di Lorenzo Bonoldi e Giulia Bordignon
Il potere fatale e ammaliante della sfinge tra antico e contemporaneo,
attraverso l'ibridazione dell'eclettismo tardo ottocentesco: dalla sfida al
logos all'allettamento pubblicitario
n. 28, novembre 2003

Venefiche Venuste Vanità

a cura di Lorenzo Bonoldi

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

n. 27, settembre/ottobre 2003

I due volti di Lucia

a cura del seminario di tradizione classica

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

n. 25, maggio/giugno 2003

Riflessioni sulla bellezza. Dal Narciso di Caravaggio, attraverso l'Orphée di Jean Cocteau, il mito della bellezza, del doppio e della vanità approda alle immagini pubblicitarie della discografia e della cosmetica a cura del seminario di tradizione classica Il Narciso di Caravaggio e i suoi epigoni: Jean Cocteau, Cyndi Lauper e una campagna pubblicitaria per un marchio di cosmetici

n. 20, ottobre 2002

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

Il Bacio di Gustav Klimt e l'immagine pubblicitaria di un profumo n. 20, ottobre 2002

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

a cura del seminario di tradizione classica

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

n. 19, settembre 2002

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

a cura del seminario di tradizione classica

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

n. 18, luglio/agosto 2002

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

Due diversi usi di una stessa opera d'arte a cura del seminario di tradizione classica Il Pensatore di Auguste Rodin usato come modello e come testimonial

n. 15, marzo/aprile 2002

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

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

n. 14, febbraio 2002

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

a cura del seminario di tradizione classica

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

n. 12, novembre 2001

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

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

a cura del seminario di tradizione classica

L'immagine pubblicitaria di una linea di cosmetici a base di olio d'oliva e i suoi riferimenti mitologici ed artistici

n. 10, luglio 2001

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

Variazioni sul tema della pietà. Ripresa puntuale di uno schema iconografico e ribaltamento dei singoli elementi a cura del seminario di tradizione classica

La Pietà di Michelangelo Buonarroti e un ritratto fotografico di Ben Bostrom (motociclista Ducati)

n. 6, febbraio/marzo 2001

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

La campagna pubblicitaria per una griffe di abbigliamento giovanile e le sue fonti iconografiche

n. 6, febbraio/marzo 2001

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

Rivisitazione di un topos iconografico a cura del seminario di tradizione classica La Maestà nell'opera di Duccio e nella campagna pubblicitaria di un salone espositivo n. 2, ottobre 2000 Reinvenzione di un'immagine a cura del seminario di tradizione classica La Grande Odalisca di Ingres rifatta in un ritratto fotografico di Julianne Moore, n. 2, ottobre 2000

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

## IV. à la manière de

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

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

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

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

Riflessi fiamminghi in uno scorcio di Novecento a cura del seminario di tradizione classica Un ritratto fotografico neo-metafisico e i suoi modelli nella pittura fiamminga, in una campagna pubblicitaria per una casa di moda n. 8, maggio 2001 Reinvenzione e utilizzo del genere 'ritratto metafisico' a cura del seminario di tradizione classica Un ritratto fotografico eseguito secondo i canoni estetici della pittura metafisica utilizzato come campagna pubblicitaria per una casa di moda n. 7, aprile 2001

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

## V. Archetipi della memoria collettiva

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

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

Ecce Eva. Metonimia figurativa: la mano staccata dal corpo come resa pregnante di un gesto. Lo stesso espediente grafico viene utilizzato sia nel linguaggio pittorico quattrocentesco sia nel linguaggio attuale della pubblicità a cura del seminario di tradizione classica Cristo deriso di Beato Angelico ed Eva Herzigova nella pubblicità di un'eau de toilette n. 19, settembre 2002

## Bellezza ab ovo

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

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

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

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

a cura del seminario di tradizione classica

L'iconografia di Venere e quella di Maria si specchiano nella campagna pubblicitaria di un profumo sul limes fra Oriente e Occidente n. 3, novembre 2000

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

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

## Indice generale (in ordine cronologico)

Mettere in moto i classici Giulia Bordignon, Katia Mazzucco, Federica Pellati Un'operazione dada-warburghiana su due 'icone' del made in Italy n. 53, dicembre 2006

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

Non VIP ma VNP: 'gente molto normale', nobilitata dall'arte Federica Pellati "Very Normal People": persone comuni in pose che riconducono a dipinti antichi, nella campagna di un network privato italiano n. 47, aprile 2006

Eau de parfum: riflessi nelle fonti dell'ispirazione a cura di Lorenzo Bonoldi Dal Musée d'Orsay alle pagine patinate delle riviste di moda: La Source di Ingres come modello per una pubblicità di Jean-Paul Goude. n. 44, ottobre/novembre 2005

Una campagna virgiliana della regione Lazio a cura di Federica Pellati n. 41, maggio/giugno 2005

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

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

Classiche evasioni: l'antico come testimonial a cura di Lorenzo Bonoldi n. 36, ottobre 2004 Sirene e motori. L'irresistibile tentazione della Tradizione Classica a cura di Lorenzo Bonoldi Uso dell'episodio della tentazione delle Sirene nell'Odissea nell'opuscolo pubblicitario di un'automobile n. 34, giugno/luglio 2004

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

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

## L'enigma della bellezza

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

## Venefiche Venuste Vanità

a cura di Lorenzo Bonoldi

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

n. 27, settembre/ottobre 2003

#### I due volti di Lucia

a cura del seminario di tradizione classica

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

n. 25, maggio/giugno 2003

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

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

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

Increspature e onde mnestiche: dai marmi del Partenone alle passerelle dell'alta moda, il 'classico' è sempre di moda a cura del seminario di tradizione classica
I marmi del Partenone e le sfilate autunno—inverno 2002
n. 21, novembre/dicembre 2002

Riflessioni sulla bellezza. Dal Narciso di Caravaggio, attraverso l'Orphée di Jean Cocteau, il mito della bellezza, del doppio e della vanità approda alle immagini pubblicitarie della discografia e della cosmetica a cura del seminario di tradizione classica Il Narciso di Caravaggio e i suoi epigoni: Jean Cocteau, Cyndi Lauper e una campagna pubblicitaria per un marchio di cosmetici n. 20, ottobre 2002

L'ultimo bacio. Il Bacio di Gustav Klimt rivisitato in chiave romanticoonirica e utilizzato come modello iconografico per una campagna pubblicitaria (con la patinatura tipica dell'immagine della Maison pubblicizzata) a cura del seminario di tradizione classica Il Bacio di Gustav Klimt e l'immagine pubblicitaria di un profumo n. 20, ottobre 2002 Alchimie androgine. Per pubblicizzare un'acqua di colonia UNISEX (che è, in fin dei conti, un prodotto alchemico) si ricorre alla figura dell'androgino (simbolo alchemico per eccellenza)

a cura del seminario di tradizione classica

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

n. 19, settembre 2002

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

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

n. 19, settembre 2002

Un brindisi a Bacco. Dalla pubblicità di un vino in cartone, un'attrice incoronata di pampini ammicca all'iconografia del dio a cura del seminario di tradizione classica La pubblicità di un vino in cartone e i suoi riferimenti artistici n. 18, luglio/agosto 2002

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

a cura del seminario di tradizione classica

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

n. 18, luglio/agosto 2002

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

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

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

a cura del seminario di tradizione classica

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

n. 15, marzo/aprile 2002

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

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

n. 14, febbraio 2002

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

a cura del seminario di tradizione classica

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

n. 13, dicembre 2001/gennaio 2002

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

a cura del seminario di tradizione classica

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

n. 12, novembre 2001

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

a cura del seminario di tradizione classica

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

n. 11, ottobre 2001

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

### Bellezza ab ovo

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

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

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

## Bellezza ab ovo

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

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

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

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

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

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

Variazioni sul tema della pietà. Ripresa puntuale di uno schema iconografico e ribaltamento dei singoli elementi a cura del seminario di tradizione classica

La Pietà di Michelangelo Buonarroti e un ritratto fotografico di Ben Bostrom (motociclista Ducati)

n. 6, febbraio/marzo 2001

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

La campagna pubblicitaria per una griffe di abbigliamento giovanile e le sue fonti iconografiche

n. 6, febbraio/marzo 2001

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

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

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

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

Casta (im)pudica. Ripresa e traduzione di posture significanti seduzione e pudore a cura del seminario di tradizione classica

L'iconografia di Venere e quella di Maria si specchiano nella campagna pubblicitaria di un profumo sul limes fra Oriente e Occidente n. 3, novembre 2000

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

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

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

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

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

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



pdf realizzato da Associazione Engramma e da Centro studi classicA Iuav progetto grafico di Silvia Galasso editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio Venezia • febbraio 2008

www.engramma.org

# 63 marzo/aprile 2008

La Rivista di Engramma n. 63

Engramma • 63 • marzo-aprile 2008 La Rivista di Engramma • isbn 978-88-98260-08-9

## Ornamentum

a cura del Centro studi classicA

## Engramma. La Tradizione Classica Nella Memoria Occidentale La Rivista di Engramma • 18BN 978-88-98260-08-9

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 • 63

- Ornamento non è delitto. Una riedizione dell'indice contenuti del sito DecArch, la decorazione architettonica romana a cura del Centro studi classicA
- Il progetto DecArch: pubblicare in rete o dello stile della divulgazione scientifica

Marina Milella

Tiziano estremo
Recensione a "L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura", mostra
a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26
gennaio-20 aprile 2008, catalogo Marsilio
Simona Dolari

# Ornamento non è delitto. Una riedizione dell'indice contenuti del sito DecArch, la decorazione architettonica romana

a cura del Centro studi classicA

"Engramma" pubblica in questo numero (63, marzo-aprile 2008) una riedizione dell'indice del sito DecArch, un prezioso lavoro di Marina Milella nato dalla ricerca, dalla catalogazione e da un articolato lavoro di schedatura sulla decorazione architettonica romana: la studiosa interviene in questo stesso numero di Engramma con una presentazione del suo lavoro.

Il nuovo indice è stato costruito con l'intento di dare maggiore risalto ai contenuti delle pagine del ricchissimo sito, già on line da alcuni anni ma che, intricato come spesso succede nei labirinti della rete, non ha la visibilità che merita: DecArch, con la sua raccolta di definizioni, spunti di approfondimento, indicazioni bibliografiche, restituisce la complessità della materia e, nel contempo, costituisce un valido strumento per orizzontarsi nello studio puntuale dei dettagli e più in generale delle funzioni e degli stili dell'ornamento dell'architettura romana.

Possiamo, dunque, sottoscrivere ancora il binomio "ornamento e delitto"? Il noto motto tratto da uno scritto di Adolf Loos (1908), svincolato dal suo contesto critico e storico, è stato interpretato e rilanciato come un pronunciamento di condanna di tutto quanto è decorazione, anche in ambito architettonico. Lo stesso Loos, per altro, riconosceva nell'ornamento una forma che, per quanto da lui giudicata affatto inattuale rispetto alla sua contemporaneità, era comunque da considerare come una espressione artistica e culturale storicamente connotata e connotante. La sentenza di Loos va dunque riconsiderata, e va riconosciuto che la decorazione, lungi dall'essere sovrastruttura inutile o superflua, in particolare nell'architettura greco-romana, ha un'importanza tutt'altro che 'delittuosa' o marginale.

E forse, in generale, piuttosto che al termine 'decorazione' sarebbe più giusto far riferimento proprio al termine 'ornamento', riabilitato dalla accezione loosiana e riproposto nel significato conferito da Leon Battista Alberti in *De re aedificatoria* VI, II: "erit quidem ornamentum quasi subsidiaria qua-

edam lux pulchritudinis atque velut complementum". *Ornamentum* come artificiosa, innaturale, *lux subsidaria*; *ornamentum* come effetto-luce, che completa la naturale bellezza delle forme, necessario a metterne in evidenza la grazia. Ma anche e soprattutto – come DecArch ci insegna – 'ornamento' come sintomo culturale preciso, come affidabile indicatore storico.

## Materiali introduttivi

- 1. I temi della ricerca sulla decorazione architettonica romana e il senso di questi studi. Nelle aree archeologiche del mondo romano, nei magazzini, nei giardini dei musei, giacciono migliaia e migliaia di frammenti che una volta appartenevano alla decorazione degli edifici antichi. Studiarli e capirli significa accedere ad una massa enorme di dati,che possono accrescere le nostre conoscenze in molte direzioni
- 2. Ritorno all'architettura (da A. Carandini, Storie dalla terra)
- 3. Il progetto DecArch: pubblicare in rete, o dello stile della divulgazione scientifica

## Guida alla schedatura

Lo scopo di questa guida è quello di dare indicazioni sul modo in cui, trovandoci di fronte un frammento o un pezzo di decorazione, si possano 'estrarre' da questo tutte le informazioni che può fornirci.

## Catalogo (in corso di elaborazione)

Fotografie commentate degli elementi di decorazione architettonica più importanti del mondo romano. La sezione è aperta al contributo di tutti gli studiosi e gli appassionati.

## Studi e ricerche

Studi, recensioni, osservazioni sul tema della decorazione architettonica romana. Questa sezione è aperta al contributo di tutti gli studiosi. Se qualcuno desidera vedere inserito un suo testo in questa sezione, può mettersi in contatto con Marina Milella.

## Discussioni (in corso di elaborazione)

Uno spazio per la discussione sui temi trattati nel sito. In particolare si auspica che la definizione di un metodo per lo studio qui proposta nella guida, possa essere arricchita da altre esperienze. Se qualcuno desidera vedere inserito un suo testo in questa sezione, può mettersi in contatto con Marina Milella.

#### Links, bibliografia e recensioni

Links utili e una raccolta bibliografica (in ordine alfabetico) riguardanti la decorazione architettonica e i marmi antichi. Questa sezione è completata da alcune schede di lettura di studi e contributi critici relativi all'architettura romana.

Lo scopo di questa guida è quello di dare indicazioni sul modo in cui, trovandoci di fronte un frammento o un pezzo di decorazione, si possano "estrarre" da questo tutte le informazioni che può fornirci. La guida si compone di un vocabolario generale e di diversi schemi (ordini architettonici, elementi di decorazione, elementi di arredo, elementi di scultura) che contengono le definizioni degli elementi architettonici considerati, seguite da note volte a chiarire le ambiguità poste in alcuni casi dalle definizioni stesse. La guida è completata da alcune note relative agli elementi medievali e frammentari, e da una proposta di siglatura per i frammenti.

#### Vocabolario. Note e schema generale

- 1. Schema degli ordini architettonici
- Cornice fregio fregio-architrave capitelli, fusti e basi fusto base
   Ambiguità:
   tra "Cornice" e "Coronamento"
   tra "Cornice con mensole" e "Mensola"
   tra "Fregio" e "Rilievo"
   tra "Architrave" e "Archivolto"
   tra "Trabeazione" e "Fregio-architrave"
   tra "Colonna/Pilastro" e "Base con imoscapo"
   tra "Base di lesena" e "Zoccolo"
- Tipologie del capitello
   Ambiguità:
   tra "Colonna/Pilastro" e "Capitello con collarino"
- Ordine trabeazione colonna e pilastro Ambiguità:
   tra "Trabeazione" e "Fregio-architrave"

tra "Colonna/Pilastro" e "Capitello con collarino" o "Base con imoscapo"

Schema degli elementi di decorazione e della struttura muraria

- Antefissa acroterio coronamento soffitto incorniciatura archivolto
   Ambiguità:
   tra "Cornice" e "Coronamento"
   tra "Incorniciatura" e "Coronamento" o "Zoccolo"
   Problematiche sulla denominazione del "Soffitto"
   tra "Incorniciatura di arco" e "Archivolto"
   tra "Architrave" e "Archivolto"
   tra "Archivolto" e "Concio"
- Chiave d'arco mensola zoccolo lastra blocco concio e altri elementi della struttura muraria
   Ambiguità:
   tra "Cornice con mensole" e "Mensola"
   tra "Incorniciatura" e "Coronamento" o "Zoccolo"
   tra "Incorniciatura" e "Lastra con incorniciatura"
   tra "Elemento architettonico non id." e "Blocco"
   tra "Archivolto" e "Concio"

#### Elementi di arredo

- basamento vaso fontana labrum vasca mensa trapezoforo pluteo e transenna pluteale oscillum meridiana mortaio mensa ponderaria
- Elementi di scultura statua – rilievo – sarcofago – urna
- Nota sugli elementi medievali
- Parti frammentarie cornici – fregi – architravi – capitelli – fusti – basi – decorazioni vegetali – modanature
- Sigle per la tipologia

Stato di conservazione (in programmazione)

- Misure (in programmazione)
- Materiale (in programmazione)
- Descrizione (in programmazione)
- Datazione e confronti (in programmazione)

#### Catalogo (in programmazione)

Ci si propone di raccogliere le fotografie commentate degli elementi di decorazione architettonica più importanti del mondo romano. Con la consapevolezza che non sarà mai completa. La sezione è aperta al contributo di tutti gli studiosi e gli appassionati

#### Studi e ricerche

Studi, recensioni, ed anche semplici osservazioni sul tema della decorazione architettonica romana. Anche questa sezione è aperta al contributo di tutti gli studiosi. Se qualcuno desidera vedere inserito un suo testo in questa sezione, può mettersi in contatto con Marina Milella

- M. Milella, La lavorazione del marmo nei frammenti architettonici del Foro di Traiano
- M. Milella, Continuità e trasformazione nella decorazione architettonica costantinopolitana del V secolo Parte I
- M. Milella, Continuità e trasformazione nella decorazione architettonica costantinopolitana del V secolo Parte II
- M. Milella, recensione e sintesi di A. Viscogliosi, Il tempio di Apollo "in Circo" e la formazione del linguaggio architettonico augusteo - Capitolo 4: Il tempio nel quadro dell'evoluzione della decorazione architettonica di stile corinzio
- M. Milella, sintesi di S. Neu, Römisches Ornament. Stadtrömische Marmorgebälke aus der Zeit von Septimius Severus bis Kostantin - Conclusioni: L'evoluzione dello stile decorativo nelle trabeazioni di Roma dall'epoca di Settimio Severo all'epoca di Costantino

- M. Milella, sintesi di P. Gros, *L'architettura romana dagli inizidel III secolo a.C. alla fine dell'alto impero* Pagine sparse con notazioni sulla decorazione architettonica, in particolare di Roma
- M. Milella, sintesi di D. E. Strong e J. B. Ward Perkins, "The Temple of Castor in the Forum Romanum", BSR, 30, 1962, pp. 1-30 Sintesi con particolare riguardo all'esame della decorazione architettonica
- M. Milella, Appunti da visite archeologiche. *Preaeneste*: elementi di decorazione architettonica e altre sculture del Museo (visita del 29 agosto 2004)
- M. Milella, Note sullo stile decorativo del Foro di Traiano

#### Discussioni (in programmazione)

Uno spazio per la discussione sui temi trattati nel sito. In particolare si auspica che la definizione di un metodo per lo studio qui proposta nella guida, possa essere arricchita da altre esperienze. Per utilizzare la rete per la diffusione della conoscenza. Per inviare una mail: DecArch@mclink.it

Per i links, bibliografia e recensioni consultare il testo nell'edizione on line.

# Il progetto DecArch: pubblicare in rete o dello stile della divulgazione scientifica

Marina Milella

Marina Milella, archeologo e funzionario del nuovo Museo dei Fori imperiali, presenta occasione e ragioni della nascita del sito DecArch, ovvero discute della rete come strumento di formazione e di diffusione della conoscenza, vs il generico pregiudizio – soprattutto accademico – della dispersione di informazioni.

Il sito di DecArch sulla decorazione architettonica romana nasce originariamente in forma cartacea, come una sorta di piccola dispensa realizzata per la cattedra di Patrizio Pensabene all'Università di Roma negli anni '80. Il testo, distribuito per fotocopia, era realizzato con le tecniche allora più diffuse: un dattiloscritto con l'aggiunta di schizzi e schemi grafici, eseguiti a mano, e di fotocopie di fotografie tratte da libri, a volte rielaborate con scritte a penna. La sua sorprendente diffusione, dovuta probabilmente, più che ai suoi meriti, alla mancanza di un manuale sull'argomento, sono stati la prima spinta all'idea di farne qualcosa di più.

Nel frattempo ho continuato ad occuparmi di questo argomento, pubblicando, come tutti i miei colleghi, degli articoli cartacei. Non essendo moltissime le pubblicazioni sul tema, è stato necessario per me acquisire conoscenza dei materiali di cui mi occupavo soprattutto andandoli a vedere: ho raccolto in tal modo un buon numero di fotografie e osservazioni, spesso troppo disperse e casuali per divenire l'oggetto di una pubblicazione, ma che ugualmente sembrava un peccato lasciare inutilizzate, e che desideravo mettere a disposizione anche di chi potesse trovare utili questi materiali.

Devo confessare che questi studi sono per me un piacere e una passione. E chi si appassiona di un particolare argomento ha in genere desiderio di comunicare i risultati delle proprie ricerche, osservazioni e intuizioni (sulla necessità della comunicazione scientifica, anche in forme inedite, v. il saggio di M. Borgherini e M. Centanni in "Engramma" n. 60). Del resto, esse acquistano un senso dal confronto con altri, e se possono essere utili per altre ricerche, osservazioni e intuizioni, non se rimangono fini a se stesse: le idee vivono, infatti per quanto si diffondono. Questo è il piacere e il dovere,

insieme, della ricerca.

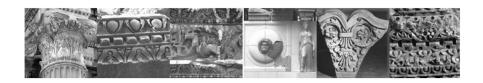
Internet, quando sono arrivata a conoscerlo, mi è sembrato uno straordinario strumento di diffusione e condivisione della conoscenza. Consente una maggiore libertà di azione, non vincolata a problemi di costi, o di spazi fisici, o di sequenze preordinate di pagine, e dunque di argomenti. E consente una comunicazione e un confronto più efficaci, con la sua possibilità di 'ricevere', oltre che di 'trasmettere' (sul tema si veda in "Engramma" la sezione 'Internet e Umanesimo').

La rete richiede senza dubbio un cambiamento di mentalità in chi fa ricerca e in chi ne usufruisce, per alcuni fondamentali motivi:

- 1) perché sposta l'attenzione da 'chi' scrive a 'cosa' si scrive, nel senso che l'autorevolezza va conquistata ogni volta con la qualità dei contenuti e non può essere data per scontata;
- 2) perché richiede un approccio critico in chi legge, visto che chiunque può scrivere qualsiasi cosa ed è indispensabile saper distinguere: è necessaria dunque una partecipazione attiva e non solo un'assimilazione passiva, molto più produttiva per una vera crescita culturale;
- 3) perché l'ipertestualità e la multimedialità, propri del digitale vs il testo stampato, sono strumenti che consentono una comunicazione più efficace, ma comportano un diverso modo di esprimere i concetti che ci interessa trasmettere.

Credo che tutto questo costituisca una straordinaria opportunità di dare sostanza agli scopi per cui si fa ricerca e si studia.

Date queste premesse, provare a mettere in rete quello che avevo raccolto nei miei studi è stata una logica conseguenza: l'ho fatto nel 2004, approfittando di uno spazio gratuito offerto dal mio provider. Due sono state le scelte importanti: la scelta della licenza GFDL (GNU Free Documenta-



tion Licence) in cui rilasciare tutti i contenuti: scelta che ritengo del tutto ovvia, dato lo scopo di consentire la più ampia diffusione del materiale; e la scelta di privilegiare il contenuto, l'unico aspetto di cui posso dire di essere competente: dal punto di vista informatico il sito è, infatti, del tutto artigianale. Anche l'organizzazione e i collegamenti tra le pagine sono ampiamente migliorabili, con una maggiore esperienza. Il sito inoltre è da considerare un work in progress, mai del tutto completato. Nonostante questo, Decarch ha ottenuto riscontri positivi (tra i quali la riedizione dell'indice, a cura del Centro studi classicA in questo stesso numero di "Engramma"): naturalmente questo è uno stimolo a proseguire sulla strada intrapresa.

La storia, infatti, non finisce qui. Sebbene l'aggiornamento in rete del progetto non sia proseguito, ho però continuato a pensarci, e ho avviato la scansione delle diapositive che costituiscono il patrimonio di immagini raccolto in questi anni, e che desideravo mettere a disposizione di tutti. Inoltre ho sperimentato, come utente di Wikipedia in italiano (che del resto condivide gli stessi scopi di diffusione della conoscenza) le possibilità del software wiki, legate sia, soprattutto, alle maggiori possibilità di interazione, sia, per quanto mi riguarda personalmente, alla più immediata e intuitiva immissione in rete dei contenuti e dei loro reciproci collegamenti.

Ho quindi deciso di mettere in rete un nuovo sito basato su wiki, acquisendo anche il dominio www.decarch.it che, rispetto alla complicatissima url del sito attuale, spero consentirà una più facile reperibilità: in questo momento ci sto lavorando, e questa volta non da sola, ma insieme ad un piccolo gruppo di collaboratori. Il sito è già in rete con le sue prime pagine, riorganizzate a partire da quelle del vecchio sito.

Lo scopo di questo trasferimento è duplice: si tratta, infatti, da una parte, di completare il progetto che avevo immaginato a suo tempo, creando un vero e proprio manuale on-line, facilmente accessibile, e mettendo a disposizione tutto il materiale raccolto. Spero, d'altra parte, che le possibilità offerte da un sito wiki favoriscano una partecipazione più ampia, con altri punti di vista, permettendo di arricchire il materiale a disposizione di tutti, rendendo più concreto il confronto e lo scambio che sono alla base del progredire della ricerca, e promovendo un nuovo e diverso modo di operare in questo settore di studi.

È garantito il permesso di copiare, distribuire e/o modificare questo documento seguendo i termini della GNU Free Documentation License, Versione 1.1 o ogni versione successiva pubblicata dalla Free Software Foundation.

## Tiziano estremo

Recensione a "L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura", mostra a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio-20 aprile 2008, catalogo Marsilio

Simona Dolari



"Non si trova huomo tanto astuto di vista e di giudizio, che veggendola non la creda viva: niuno così affreddato da gli anni, o si duro di complessione, che non si senta riscaldare, intenerire e commuoversi nelle vene tutto il sangue". Ludovico Dolce nel *Dialogo sulla pittura* (Venezia 1557), così commentava una delle prime 'poesie mitologiche', realizzate da Tiziano intorno al 1554 per Filippo II di Spagna: il dipinto *Venere e Adone*, oggi conservato al Museo del Prado di Madrid.

L'emblematico giudizio chiosava in maniera appropriata quella che abitualmente si definisce la tarda maniera del pittore cadorino, quel modus pingendi, a volte definito "aperto" nel senso di 'non finito' e 'indefinito', fatto di pennellate veementi e violente, in grado di scuotere i sensi sia per tecnica che per i temi affrontati, che caratterizza essenzialmente la produzione dell'ultimo ventennio della vita dell'artista. Sono gli anni delle grandi commissioni spagnole, in cui Tiziano – e di conseguenza tutta la 'bottega Tiziano' – realizza dipinti a soggetto mitologico e tragiche composizioni religiose, a esclusione dei pochi ritratti straordinari, come il potentissimo Ritratto di Jacopo Strada del 1566 (Vienna, Kunsthistorisches Museum) e l'Autoritratto del Prado, datato intorno al 1565. E'il periodo della riflessione e della vecchiaia, dell'esclusione dai maggiori contesti veneziani, ma anche dell'indubbia evoluzione stilistica, che chiama ancora gran parte degli studiosi a dibattito sull'eterna e insoluta questione dello "maniera tarda", già messa in questione da Charles Hope, quello preso in esame nella splendida mostra delle Gallerie dell'Accademia di Venezia: "L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura".

Nata da una collaborazione tra la Soprintendenza speciale per il polo museale veneziano, diretta da Giovanna Nepi Sciré e il Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove la mostra (18 ottobre 2007-6 gennaio 2008) a cura di Sylvia Ferino-Pagden, si presentava con un numero maggiore di opere – cinquanta contro le ventotto veneziane – e soprattutto con un titolo leggermente più appropriato "Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Mälerei" in cui questo Tiziano veniva definito "spät", 'tardo, estremo', anziché 'ultimo', è una delle rare occasioni dedicate all'arte veramente imperdibile, a dispetto della generale trascuratezza mostrata dai media, più attratti da altre mostre, forse presentate con mezzi più potenti e in modo più accattivante.

Le opere, disposte in un percorso diviso in tre sezioni, dedicate ai ritratti, ai temi profani e alla pittura sacra, catturano sensi, attenzione, pensiero, e un vero connosseur, come Gigi Savio, direbbe anche le mani, alla ricerca di una comprensione, e di un rapporto non solo con quella materia che come diceva Pietro Aretino "fa battere i polsi", ma che, come giustamente scriveva Rona Goffen, chiama in causa – allora come ora – sessualità, dolore, e passioni, in un gioco fatto di carne e colore. Valga per tutte la *Maddalena nel deserto*, nella duplice versione del Museo di Capodimonte di Napoli e in quella di collezione privata romana, già in collezione Candiani di Busto Arsizio, che in un irrefrenabile misto di peccato e pentimento, espresso dallo sguardo ieratico, dai lunghi capelli sciolti, dai grandi seni e dalle spalle nude, non lesina nell'esprimere apertamente e provocatoriamente tutta la

sua sensualità di Santa che è stata una grande peccatrice, pur senza arrivare a quei picchi assoluti di erotismo raggiunti nella versione dell'Ermitage di San Pietroburgo: l'unica fra le tante repliche completamente autografa, che Tiziano tenne fino alla sua morte nel 1576 nello studio di Biri Grande.

Nell'esposizione veneziana, ridotti al minimo i tanti cartelloni didascalici, spesso utilizzati negli allestimenti più per motivi scenici che per reali necessità didattiche, e che conferiscono una generica uniformità a tutte le mostre da nord a sud con frasette choc e citazioni piene di puntini, la mostra di Tiziano a Venezia, è una mostra di grandiquadri. E di pregevole documentazione di restauro, che rivela in maniera 'chirurgica', o meglio diagnostica – del resto si tratta di radiografie e di riflettografie – la parte oscura delle opere, l'impianto pittorico, il disegno soggiacente, ma anche i tanti pentimenti e le diverse versioni di una stessa immagine prima dell'ultima variante a noi rimasta, quella forse voluta o quella forse rimasta tale per causa di forza maggiore. Si tratta di dati tecnici preziosi, che smentiscono convinzioni sedimentate da anni, se non da secoli, quale quella tramandata da Vasari, secondo cui Tiziano realizzava le proprie creazioni dipingendo direttamente sulla tela, escludendo ogni forma di disegno. Inoltre confermano informazioni letterarie di autori come Boschini, che riferisce della consolidata abitudine del maestro, di "abbozzare i suoi quadri" con una massa di colori per procedere quindi, dopo aver steso la biacca con rapide pennellate, e rivolgere i quadri al muro in attesa di tornarci sopra, svariate e svariate volte. Ma svelano anche la realtà di una tecnica pittorica sempre molto complessa, che nega all'interno di tutta la produzione di Vecellio, la presenza di tele 'monocrome', anche nelle opere ultime, come quelle dell'ottavo decennio del Cinquecento.

La Ninfa e il Pastore del Kunsthistorisches Museum di Vienna (1570-1575 ca.), lo Scorticamento di Marsia dell'Arcivescovado di Kroměří nella Repubblica Ceca (1570 ca.) e la Pietà delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1576 ca.) ce ne danno testimonianza. Quasi in una sorta di sunto complessivo della lunghissima carriera di Tiziano, queste opere estreme, ripropongono alla maniera di un testamento, forse involontario e forse non completo, un excursus di alcuni topoi affrontati dal pittore nel corso della vita.

Se la splendida e morbida Ninfa (o forse Arianna, come sostiene Augusto Gentili), che il lungo e attento restauro del Kunsthistoriches Museum di Vienna, ha portato a far risplendere in tutta la sua variegata ricchezza cromatica, ricorda per argomento – ma certo non per atmosfera e paesaggio – i

temi campestri giovanili di giorgionesca memoria – vedi la *Venere di Dresda* o il *Concerto Campestre* del Louvre, che il primo Tiziano aveva straordinariamente acquisito e interpretato in opere come *Amor Sacro e Profano* della Galleria Borghese – lo *Scorticamento di Marsia* lascia lo spettatore senza fiato, oltre per l'incredibile potenza scenografica e immaginifica, soprattutto per la sottile crudeltà, silenziosa e compiaciuta che vede il dio Apollo esecutore di un'efferata malvagità.

Il delitto di Apollo è diventato simbolo ed emblema di una tragedia, quella personale di Tiziano che, quasi novantenne, abbandonato da amici, parenti, committenti e mecenati, assiste silente e pensieroso, nei panni di Re Mida, alla fine del suo tempo. Lontano l'ottimismo giovanile che pervadeva le prime opere mitologiche, non c'è più spazio né per amori infuocati, né per il furore 'demonico', né per il dolore dichiarato. Il satiro Marsia nei versi di Ovidio (*Metamorfosi* VI, vv. 382-400), mentre subisce il martirio causato dall'eccesso di *hybris* che lo ha portato a sfidare il dio in una gara musicale, urla ad Apollo: "Quid me mihi detrahis? A! piget, a! non est tibia tanti!" ("Perché mi sottrai a me stesso? Ah, mi pento! No, il flauto non valeva tanto!"). Nel dipinto di Tiziano, Marsia non profferisce parola, non si lamenta, non accenna movimento: lo sguardo è assente, lo stiletto di Apollo opera in maniera meticolosa, un piccolo cane si abbevera al rivolo di sangue che scorre a terra. Questo è grande pittura: la potente ferocia dell'immagine va oltre il testo.



pdf realizzato da Associazione Engramma e da Centro studi classicA Iuav progetto grafico di Silvia Galasso editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio Venezia • marzo-aprile 2008

www.engramma.org

# 64 maggio 2008

Engramma •64• maggio 2008 La Rivista di Engramma • 18bn 978-88-98260-09-6

# Vero Falso Finto

a cura di Giuseppe Cengiarotti, Daniele Pisani

# Engramma. La Tradizione Classica Nella Memoria Occidentale La Rivista di Engramma • isbn 978-88-98260-09-6

#### 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 • 64

05	Vero falso finto
	a cura di Giuseppe Cengiarotti e Daniele Pisani
09	Innamorarsi lentamente di una Categoria
	Corrado Bologna
42	Stile e verità. Una prospettiva riegliana
	Andrea Pinotti

Lo sguardo di Perseo. Il lavoro dello storico tra scrittura e dimensione etica in *Immagini malgrado tutto* di Georges Didi-Huberman, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005

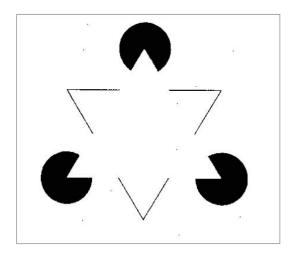
Gianmario Guidarelli

### Vero falso finto

a cura di Giuseppe Cengiarotti e Daniele Pisani

In *Innamorarsi lentamente di una Categoria*, il saggio introduttivo alla recente riedizione de *Il demoniaco nell'arte* di Enrico Castelli (Bollati Boringhieri 2007) che riproponiamo in apertura di questo numero di "Engramma", Corrado Bologna recupera dall'oblio l'opus magnus di un eccentrico, e spesso sottovalutato, studioso, in cui l'intreccio tra campo di studio, stile di pensiero e stile di scrittura si fa a tal punto fitto da diventare inestricabile. A tale riguardo, anzi, il pensiero e la scrittura di Castelli possono essere assunti come un caso limite. Il problema posto da *Il Demoniaco nell'arte* tocca, tuttavia, da vicino alcuni punti tanto fondamentali quanto controversi, e sopratutto costitutivi e in quanto tali ineliminabili, di quel 'mestiere dello storico' su cui il presente numero di "Engramma" intende proporre una riflessione.

Come, del resto, mostra Andrea Pinotti (di recente curatore per Quodlibet di una nuova versione italiana della Grammatica storica delle arti figurative di Alois Riegl) nel secondo dei contributi qui proposti, *Stile e verità*. *Una* 



prospettiva riegliana, proprio nell'acquisita consapevolezza dell'impossibilità, da parte dell'arte, di raffigurare la 'cosa in sé' consiste la rivoluzione copernicana della Kunstwissenschaft riegliana. "Con ciò – come ebbe modo di osservare Arnold Hauser nella sua Filosofia della storia dell'arte – anche la natura assume un carattere storico; mutano non soltanto i mezzi della sua raffigurazione, ma mutano anche i compiti che essa pone all'arte. È dunque privo di senso parlare di stili fedeli e di stili infedeli alla natura; perché il problema non è se si è più o meno fedeli alla natura, ma che concetto ci si fa di essa. Nella storia dell'arte non si tratta dei diversi gradi della riproduzione della natura, ma dei diversi concetti della naturalezza".

Il problema che in tal modo si pone trascende di gran lunga la questione della raffigurazione, più o meno oggettiva, della realtà. A venire, infatti, messa radicalmente in discussione da Riegl è la stessa pretesa fondamentale della scienza storica positivistica, quella di poter conoscere (e quindi rappresentare) ciò che è avvenuto, per dirla ancora una volta con le parole di Ranke, "wie es eigentlich gewesen": la pretesa, in altri termini, che esista una 'cosa in sé', che questa sia attingibile e che sia, infine, rappresentabile, e al tempo stesso che nel corso di tale processo il soggetto del riguardante non svolga alcun ruolo di condizionamento – quasi non fosse nemmeno.

Ora, questa problematica, che attraversa sin da sempre – costitutivamente, appunto – il mestiere dello storico, è oggi di un'attualità a dir poco scottante. E proprio per tale ragione che da qualche tempo il Centro studi IUAV classicA ha avviato una riflessione sulla metodologia della storia, interrogandosi in primo luogo sul rapporto che intercorre tra realtà e finzione suggerito dal sottotitolo, Vero falso finto, dell'ultimo libro di Carlo Ginzburg, Il filo e le tracce (si vedano i contributi in engramma di Giuseppe Cengiarotti e Daniele Pisani, Note a margine di: Carlo Ginzburg, Il filo e le tracce. Vero falso finto), e proseguendo con la discussione di altri volumi, editi o riediti di recente, che in vario modo hanno posto all'ordine del giorno la crucialità delle modalità di scrittura della storia; tra questi occorrerà menzionare almeno: Storia e psicanalisi di Michel de Certeau (di cui vedi una nostra lettura in questa rivista), Forme di storia di Hayden White (di cui vedi una nostra lettura in questa rivista) e Storia dell'arte e anacronismo delle immagini di Georges Didi-Huberman (di cui vedi una nostra lettura in questa stessa rivista).

La riflessione è stata condotta alla luce della convinzione che la scrittura della storia e il rapporto che essa intrattiene con la 'verità' costituiscano, oggi, non solo alcuni degli ambiti privilegiati di autoriflessione per la disciplina storica, ma anche una fondamentale posta in palio culturale e politica. Ed è proprio in questa luce che vanno intesi gli interventi pubblicati in questo numero di "Engramma": come dei passi compiuti in un percorso a più voci, niente affatto unidirezionato e dall'esito tutt'altro che scontato.

Nell'economia complessiva del numero, un ruolo chiave è infine rivestito dal contributo di Gianmario Guidarelli, Lo sguardo di Perseo. Il lavoro dello storico tra scrittura e dimensione etica in Immagini malgrado tutto di Georges Didi-Huberman, che, a partire dal controverso volume dello storico dell'arte francese, pone degli interrogativi ineludibili per chiunque faccia – comunque, e in particolare oggi – storia. Ossia: cosa può la storia dinnanzi a un evento come l'Olocausto? Cosa ne può dire? Con quale strumenti può accingersi a parlarne?

Le domande sono di particolare urgenza soprattutto alla luce dei ripetuti tentativi di negare l'Olocausto compiuti nel corso degli ultimi decenni. Ma lo sono pure nella misura in cui, in questi stessi ultimi decenni, si è sviluppata un'opposta tendenza, in prima istanza del tutto comprensibile e condivisibile, a ipostatizzare l'Olocausto, a collocarlo nel reame dell'assoluto, che si fa pericolosa in quanto, isolando nella storia umana un evento di incomparabile efferatezza, rischia di trasporlo in un piano di 'mistica' inconoscibilità. Quanto si desidera lasciare non detto, perché nessuna parola sarebbe in grado di dirlo adeguatamente, rischia, in altri termini, di venire trasposto in una nebulosa dimensione metastorica, paradossalmente e perversamente al di là del bene e del male, e proprio in quanto male assoluto (absolutus, ossia 'incondizionato').

Negare il diritto, rivendicato invece dai revisionisti e ancor più dai negazionisti, di proporre interpretazioni radicalmente nuove di eventi del passato, sia pur delicati e cruciali, è, allora, uno dei grandi pericoli in cui rischia di incorrere la storiografia odierna. È di pericolo, in particolare, si tratta, nella misura in cui la negazione di un tale diritto non può che fondarsi, in ultima analisi, sulla pretesa che sia necessario difendere una determinata prospettiva su di un determinato evento, ossia di essere gli unici, veri detentori del vero accesso alla verità (vedi in questa rivista il contributo di Daniele Pisani, Carlo Ginzburg e Hayden White. Riflessioni su due modi di intendere la storia). La trasposizione di un evento in una dimensione metastorica fa, in altri termini, tutt'uno con la collocazione di se stessi in una posizione che si finge super partes, e implica il ritorno a una distorta, e quasi metafisicamente fondata, idea di 'verità.

Gli interventi qui proposti ruotano, ciascuno a suo modo, intorno a tale nodo problematico. Nessuno di essi pretende di offrire una risposta univoca, così come non lo pretende la sequenza con cui vengono ora proposti. Intento del Seminario 'Vero falso finto' promosso dal Centro studi classicA di cui questo numero di "Engramma" è uno dei frutti, è piuttosto quello di riproporre all'attenzione un problema cruciale, a cui non è, a nostro giudizio, possibile né auspicabile offrire una risposta certa e sicura.

Ibrido, il mestiere dello storico non può che continuare a sottoporre se stesso a nuova interrogazione; e, oggi in particolare, fa parte dei compiti dello storico quello di farlo con la massima cura – è un suo *dovere*. Oltre che ibrido, il mestiere dello storico abita, tuttavia, anche nell'impossibilità di offrire una risposta definitiva – teoretica – del problema. Tra gli estremi opposti, ed entrambi da rifuggire, del disimpegno e del dogmatismo, si estende il vasto quanto dissestato terreno, sempre e comunque tutto ancora da dissodare, del suo studio e del suo problematico impegno intellettuale.

# Innamorarsi lentamente di una Categoria

Corrado Bologna

#### 1. La misura di quel che ci manca

"Este libro pudiera ser llamado novela, novela autobiográfica. Contará la aventura de un hombre lentamente enamorado de una Categoría". La figura allegorica con cui Eugenio d'Ors apriva l'edizione spagnola del suo saggio sul barocco, originariamente apparso in francese, si adatta con forza spirituale immutata a descrivere la sottile relazione che lega Enrico Castelli e il suo *Il demoniaco nell'arte*.

Anche Enrico Castelli, come il suo per certi aspetti prossimo fratello maggiore catalano, si innamorò lentamente di una Categoria: come quello del Barocco, così lui del Demoniaco. Anzi, Castelli l'ideò, la elaborò, la plasmò come un'opera d'arte, la Categoria del Demoniaco. Ad essa si lega buona parte del suo pensare, del suo ricercare, in un attraversamento degli spessori storico-artistici, a loro volta ipostatizzati quali categorie dello spirito, dello stesso Barocco, del Manierismo, dell'Umanesimo.

"Aimer une femme passe encore; mais une statue, quelle sottise!", grida Damis a proposito dell'esorcismo di Apollonio che riscuote e salva l'"amoureux de la Vénus", nella *Tentation de Saint Antoine* di Flaubert, il più grande libro moderno sul Demoniaco tentatore, intriso di foltissime, erudite letture medievistiche. E già Thomas, il non meglio noto chierico anglo-normanno che per primo, nel XII secolo, mise in versi il grande mito di Tristano, aveva dichiarato ironicamente di non averlo mai provato ("esprové ne l'ai!"), quell'amore-passione dominante, quell'amore-ossessione invasivo che porta l'eroe triste per destino, perduta Isotta, a riprodurne l'immagine in una statua per parlarle, cedendo alla tentazione di sostituire un simulacro alla donna reale. Chiunque l'abbia provato, invece, sa bene che ci si può innamorare, oltre che di una donna (e di un uomo, e di una loro immagine), anche di un oggetto, di un gesto, di un'idea, di un ideale. Quindi (perché no?) anche di una Categoria.

E sarà pure "une sottise": ma solo per il cinico che, accogliendo l'insidiosa *acedia*, abbandonandosi all'abbaglio oscurante del demone meridiano, sente impossibile "mesurer ce qui nous manque", dando forma a un *modo*  di essere e di vivere, a un'azioneche, sperimentando il futuro come progetto e misura di inediti mondi possibili, non dismetta l'interrogazione di fronte alla tenebra della propria natura difettiva, irriducibile all'interpretazione, e che anzi condiziona e dimensiona l'interpretare. A questo faceva cenno la bellissima formula petrarchesca ricordata da Christophe Carraud, Laurence Devillairs e Carlo Ossola nel riflettere intorno al lascito morale ed ermeneutico di Enrico Castelli alle nostre generazioni, che dev'essere anche, arricchito, il dono nostro a quelle a venire: "Erat [...] potius quemad-



modum in actum illa produceres experiendo tentandum" ("Meglio sarebbe stato che tu tentassi di trovare il modo di mettere in pratica quello che avevi imparato", Petrarca, Secretum, III, §§ 191-192). In questa esperienza del 'modo', del 'mezzo' mediante il quale sperimentare e manifestare un'idea in actu, arricchendo l'ermeneutica con l'etica, si può ritornare a comprendere il nesso che stringe, nella storia etimologico-semantica, l'atto del 'valutare' (per i Romani metiri, part. mensus), quello del 'misurare' (mensurare) e l'intelligenza astuta e pratica' dell'eroe che sfugge all'insidia demoniaca dell'ambiguità interpretativa (per i Greci mètis): nodo affine all'altro che lega pensare a pendere, il Pensiero al 'peso mentale', alla 'misura' del 'peso' che hanno le idee e le cose.

Di mirabili, necessarie "sottises" come l'innamoramento per una Categoria vive la *quête* ininterrotta del pensiero: la ricerca, la filosofia, che Eugenio d'Ors definiva "passione del meditare"; una passio che coinvolge l'evento stesso del pensiero, la determinazione delle sue condizioni di esistenza. La si potrà rappresentare anche come l'aspra lotta con l'angelo (e con quell'angelo supremo e decaduto che è il diavolo) nell'urgenza di dar misura allo smisurato, alla mancanza che è anche infinita, irrisolta potenzialità, nello sforzo di dare figura e configurazione all'assenza, a ciò con cui ci si confronta e in cui ci si rispecchia secondo i parametri umani, terrestri, proprio in quanto appare incerto, inafferrabile nella sua smisuratezza.

Bevendone (secondo il paradosso dantesco) non si riesce a dissetarsi, perché "quel che ci manca" è il confine irrimediabile del nostro ricercare, il desiderabile di cui, come nell'amore cortese, è intrinsecamente prevista la non conquistabilità. Il paradosso dell'interpretazione consiste nell'ammettere l'insufficienza di qualsiasi procedura d'inquisizione, la 'mancanza' ontologica dell'inchiesta, che tuttavia del *ricercare* costituisce la premessa e la sostanza. L'Angelico (ma così, aggiungeremo con Castelli, anche il Demoniaco), secondo l'acuta osservazione di Michel de Certeau ripresa ancora da Carlo Ossola, "là dove è pensato permanente, si cancella, e quando lo si pensa effimero, riappare. Certi teologi moderni lo inseguono nel suo sfuggire e ritrarsi".

#### 2. La tentazione del Genius

Lentamente, dunque, Enrico Castelli si innamorò di una Categoria. Il Demoniaco divenne il suo Dèmone familiare, il suo *Genius*. Divenne "il dio" (ma si potrebbe, pensando grecamente, dire anche: il dàimon) a cui - scrive Agamben - "ciascun uomo viene affidato in tutela al momento della

nascita [...]. Si chiama mio Genius, perché mi ha generato (*Genius meus nominatur*, *quia me genuit*) [...]. Genius è la nostra vita, in quanto non ci appartiene". Il *Genius-Dàimon* genera l'individuo aprendolo alla coscienza di un limite irriducibile nella proprietà della vita: quindi come esperienza di "intimità di un essere estraneo", di costante "relazione con una zona di non-conoscenza", cioè di "una pratica mistica quotidiana, in cui Io [...] testimonia incredulo del proprio incessante venir meno".

La vita dell'uomo si svela, in questa prospettiva, una costante lotta con il suo *Genius*, che è "ciò che non gli appartiene", per evitare di essere posseduto dal *Genius* finendo per appartenergli, diventando suo. Forme di manifestazione di Genius sono l'Angelo Custode e il Dèmone Tentatore, potenze dissimulate, che accompagnano, stringono, braccano e sostengono senza apparire. Il rapporto con essi fa cenno al limite consustanziale a quella non-appartenenza e non-conoscenza, ma anche alla sfida ininterrotta verso quel limite del conoscibile. Essi sono spie della difettività insita nella percezione della Mancanza che quel non-sapere e non-potere e non-possedere impronta di sé; ma anche riflesso, nel contempo, di un desiderio di misurarla e così ridurla, quella Mancanza, quella difettività. Dissimulano la loro presenza, come gli Pseudonimi di Kierkegaard negli *Stadi sul cammino della vita*: "Io sono un personaggio che scompare, come l'ostetrica quando il bambino è nato", dichiara Constantin; "c'ero, eppure non c'ero" dice, aforistico e paradossale, "il più reticente di tutti, William Afham".

Dall'Angelo-Dèmone occorre staccarsi per misurarne l'assenza, la distanza necessaria. La deformazione, la smorfia, il grottesco, la nausea, sono le tracce di un tale duello gnoseologico: "Il modo in cui ciascuno cerca di distogliersi da *Genius*, di fuggire da lui, è il suo carattere. Esso è la smorfia che *Genius*, in quanto è stato schivato e lasciato inespresso, segna sul volto di Io. Lo stile di un autore, come la grazia di ogni creatura dipendono, però, non tanto dal suo genio, ma da ciò che in lui è privo di genio, dal suo carattere" (Agamben).

Smorfia e nausea generate dal pensiero e dalla fantasticheria "sull'umano" anche per Castelli sono il marchio del limite. Trovano perfetta figura di *simbolo* nelle sfrenate, livide tentazioni di sant'Antonio e degli altri asceti che l'"incubo del deformato" assedia; nel "fantastico puro" attraverso cui "i dèmoni sferrano l'offensiva", poiché "è nella loro natura non essere natura"; nel "fantastico come defigurazione", che nasconde anziché manifestare (come fa invece la maschera, "un chiarimento, non un modo di nascondere": cioè il "simbolo" che con la sua "plurivalenza [...] smaschera la dire-

zione unica di un discorso che non vorrebbe lasciare alternative"). Quindi, nascondendo, il fantastico "esprime il demoniaco proprio perché [...] maschera la maschera, diventando così tragicamente oppressivo". Per questo, nell'introdurre a *Il demoniaco nell'arte*, Castelli si sofferma sul "banchetto della nausea":

È certamente il simbolo del principio della disgregazione dell'essere. La nausea non è che il modo di distinguersi, *un modo* di distinguersi. Si ha la nausea quando buttiamo fuori di noi qualche cosa che non è assimilato. Ci separiamo. La nausea è un separarsi, o il principio di una separazione. Quindi la nausea è un aspetto del demoniaco, nel simbolismo dei pittoriteologi.

Oltre che la fenomenologia e la filosofia dell'esistenzialismo, Castelli ha letto e meditato (come dimostra ampiamente il diario) anche il Kierkegaard 'romanziere', Kafka e Camus e Sartre. Anzi, prima che di uno studio, il Demoniaco è per lui, fin dal 1949, tema di un "dramma filosofico", forse non riuscito dal punto di vista della messa in scena, ma certo umorale, teso, denso di spunti che il grande libro più tardi svilupperà, teorizzando (come suona il sottotitolo) un "significato filosofico del Demoniaco nell'arte":

Quando si parla della storia umana, si parla di una storia della possibilità di errore che è la storia stessa del male, perché la nostra possibilità, in quanto costituisce una tentazione, è già un male. È un male, teologicamente parlando, fecondo di bene. Sia, ma fecondo anche di male e, in quanto è tentazione, non è pace, è dramma [...]. Tutta l'esperienza religiosa cristiana lo proclama e un'indagine filosofica non può prescindere da questa proclamazione, che non è altro che una constatazione: la storia del possibile è la storia stessa del male. Ché, se "fatti non foste a viver come bruti - ma per seguir virtute e conoscenza", è lo stesso seguire "ragione e conoscenza" una tentazione che ci immette nella condizione drammatica di identificarci con la ragione stessa, e fa coincidere la nostra esistenza col pensiero puro, proclamandoci la Divinità medesima [...]. Si è dannati per la ragione, dalla ragione, con ragione.

#### 3. Ermeneutica, teatro, cinema

Castelli pensava teatralmente. Teatrale è la sua ermeneutica, e forse (se è lecito dirlo) anche la sua teologia, dominata da Enti opposti, da agonisti e deuteragonisti in movimento su un palcoscenico che l'arte figurativa visualizza cristallizzandone le forme, ma che già sul piano categoriale hanno contorni forti, possenti dinamiche. Però lo attrae anche il cinema, forma moderna di rappresentazione del movimento. Se il platonismo degli

umanisti, e più ancora l'aristotelismo del XVI secolo, avevano ribadito "il primato dell'immobile sul mobile", "il titolo di preferenza dello statico sul dinamico", l'"essere dinamico, tumultuoso, indefinito, proteiforme, psicologicamente aggressivo, ripugnante, o seducente", appare una caratteristica peculiare del demoniaco: nel quale non a caso un formidabile allievo indiretto di Castelli, Eugenio Battisti, individuerà "un aspetto essenziale dell'antirinascimento", ponendolo a fondamento d'una parte notevole della sua rivoluzionaria esplorazione delle manifestazioni 'anticlassiche' e dei risvolti oscuri del Rinascimento.

Il cinema offre dunque a Castelli, attraverso il genere del documentario d'arte, uno spazio privilegiato per restituire alla vita il dinamismo intrinseco delle opere cui i "pittori-teologi" affidano la scenografia della loro ermeneutica sacra. Nel 1949 riflette sul "discorso filmico" come "discorso del partito preso"; partecipa attivamente a congressi di filmologia al Festival di Venezia; con arditissimo slancio interdisciplinare decide di dedicare il III fascicolo dell" Archivio di Filosofia" a Psicologia e nuove tecniche del discorso (oppure Psicologia e Linguaggio: nuove tecniche del discorso: Filosofia e Linguaggio sarà la più prudente titolazione definitiva, nel '50). Mentre prepara un'esposizione che si realizzzerà con grande successo a Roma nella primavera del 1952, già nel '51 Castelli, in collaborazione con suo fratello, si dedica alla realizzazione di alcuni filmati, come spiega più in dettaglio nella Premessa a questo libro Enrico Castelli Gattinara jr., la tenace, operosa pazienza del quale li restituisce oggi a fruibilità come importanti materiali di secondo livello per accostarsi all'interpretazione de II demoniaco nell'arte.

Le pagine diaristiche garantiscono l'importanza che questi documenti assumono nella concezione di Castelli di un'ermeneutica dell'immagine, addirittura nell'accostamento alla non sempre amata arte contemporanea, e come canale di viva comunicazione anche con gli artisti o i non-intellettuali. Castelli proietta i suoi documentari, accompagnati da testi di commento, non solo a raffinati umanisti, ma agli operai della Olivetti; e quando gli accadrà di incontrare quest'ultimo, durante una proiezione privata di Giulietta degli spiriti, non mancherà di donare una copia del suo Tempo esaurito a un regista che a sua volta il Demoniaco aveva corteggiato e interpretato, Federico Fellini.

Letteratura, teatro, cinema, arte, come forme di pensiero, forme spirituali diverse da quelle della filosofia o della teologia, ma che giungono a cristallizzare al di là dell'argomentazione razionale un'idea della realtà, dei fatti, delle cose, per inserirla nella vita, e così per avviare la sua interpretazione: è

uno dei messaggi più forti dell'ermeneutica di Castelli. È appunto uno scrittore, il Kafka 'teologico' degli aforismi di Zürau che, unico nel Novecento, riuscì a "creare una demonologia moderna" lottando con i dèmoni "come un moderno Evagrio, ricco d'ironia" (Zolla), ad aver colto fulmineamente fra i primi la paradossale natura del Demoniaco, la contraddittoria capricciosità della sua potenza seduttiva che pretende una fede, e che si sconfigge solo negandola, la fede, e opponendole una conoscenza impassibile:

Uno dei mezzi di seduzione più efficaci del male è l'invito alla lotta. È come la lotta con le donne, che finisce a letto.

Una volta accolto in noi, il male non chiede più che gli si creda. I pensieri reconditi con i quali accogli in te il male non sono i tuoi, ma quelli del male.

L'uomo non può vivere senza una costante fiducia in qualcosa di indistruttibile dentro di sé, anche se quell'indistruttibile come pure quella fiducia possono rimanergli costantemente nascosti.

In teoria vi è una perfetta possibilità di felicità: credere nell'indistruttibile in noi e non aspirare a raggiungerlo.

La nostra arte è un essere abbagliati dalla verità: vera è la luce sul volto che arretra con una smorfia, nient'altro.

Può esservi un sapere del diabolico, ma non una fede, poiché di diabolico non può esserci più di quanto già c'è.

#### 4. Gli 'incontri dell'Epifania'

La Categoria del Demoniaco fu il *Genius* di Castelli. Lo ispirò, lo assediò, lo sedusse, tessendo con lui un dialogo scientifico ed esistenziale di grande intensità, mai più intermesso. Fu la sua diabolica tentazione e il suo braccio di ferro con l'Angelo. Impresse un marchio al suo stile, sempre additando e sempre negando il punto-limite del pensabile, del dicibile, scandendone i modi e i tempi dell'assunzione di un abito verbale: perfino, direi, all'elaborazione di una 'maniera', o tecnica argomentativa, improntata alla fulmineità aforistica, una sorta di mordi-e-fuggi espressivo, traccia della battaglia interiore e sua rappresentazione in forma di linguaggio.

Del Demoniaco Castelli riconobbe il drammatico ruolo teologico di deuteragonista del Divino. Ne vide il valore ermeneutico, l'importanza acquisita in una secolare interpretazione da parte degli 'artisti spirituali' europei,

soprattutto quelli settentrionali di età umanistico-rinascimentale: e proprio mentre la categoria del Divino andava oscurandosi fino all'eclisse nel pensiero teologico legato al principio della demitizzazione, egli rilanciò quella che gli parve la sfida estrema, la sommamente sagace trappola metafisica disposta dal Demoniaco per negare il suo opposto: e assunse l'onere della sua difesa, studiò, rappresentò, protesse questa categoria fino a darle autonoma dignità e autorità, perché irresolubilmente annodata all'altra. Il progetto fu di salvarle entrambe, per salvare quella essenziale, riconoscendo nel Demoniaco lo specchio del Divino, pur distorto, deformato, snaturato. Per questo, coraggiosamente, egli elesse il Demoniaco a momento centrale della propria riflessione scientifica nel quadro della filosofia della religione (disciplina che insegnò a lungo all'Università di Roma); gli diede la caccia come alla dantesca pantera dall'alito profumato, lo inseguì "nel suo sfuggire e ritrarsi", lo snidò nel suo permanente dislocarsi *altrove* rispetto al luogo culturale in cui la *quête* della ricerca invitava a riconoscerlo.

Quest'innamoramento per una Categoria, anziché ridurlo nell'eremitaggio della meditazione segregata, generò in Castelli, e non solo nella sua scrittura, una contagiosa maniera, uno stile condiviso: stile del vivere e del ricercare, maniera dell'essere e del pensare, entrambi trasformati, al di là dell'irriducibile solitudine della condizione umana, in pratica dell'esistenza e della relazione con gli amici sodali nella quête, in progetto di futuro basato sulla solidarietà di individui e di generazioni. Cuore pulsante, generosa offerta di grazia trasmessa in forma di parola scritta a noi perché possiamo trasmetterlo al tempo per noi ancora a venire, furono i memorabili congressi-seminari voluti e coordinati da Castelli intorno a temi e problemi che nascevano dalla sua personale ricerca, ma che erano capaci di raccogliere e accendere menti diversissime, abitudini e pratiche di lavoro anche molto lontane. Festosa e fastosa, strabiliante cornucopia di doni del pensiero, della grazia, della generosità intellettuale intorno a un'idea e a uno slancio, che potremo definire ormai gli 'incontri dell'Epifania'.

Con ritmo annuale, nei primi giorni di gennaio, essi riunirono a Roma da tutt'Europa il fiore dell'intelligenza: filosofi, teologi, ermeneuti, linguisti, storici dell'arte, storici delle religioni, storici delle mentalità. Si trattò quasi d'un sempre identico e sempre rinnovato rito di passaggio stagionale, ma anche epocale: quasi della fondazione di un nuovo *axis mundi* dello spirito. Risuonava ancora una volta, al di là dei nazionalismi e dei revanscismi, l'antica voce polifonica, infine nuovamente armonizzata, dell'Europa restituita oltre ogni retorica, e proprio a Roma, alla solidarietà umanistica e al ritrovamento delle radici comuni nel blasone di un sentire collettivo espresso in

lingue diverse, per resuscitare dalle rovine visibili l'invisibile vita, deformata ma non annullata dal Demoniaco incarnato nella storia. L'ermeneutica tornava ad offrire una misura e una maniera all'evento delicato e rischioso dell'interpretazione: applicata non più solo alle parole, ma alle immagini, silenti nodi di senso, immobili, mute pietre d'inciampo e di paragone cariche di energie comunicative da scoprire e liberare.

Tanti decenni più tardi, nel 1980, tre anni dopo la morte di Castelli, que-gli stessi sodali (in assenza, ormai, degli scomparsi: Robert Klein, Erich Przywara) si sarebbero raccolti in un'ultima cena spirituale intorno al suo nome: oltre agli italiani (fra i quali Eugenio Battisti, Rubina Giorgi, Cesare Vasoli, Raoul Manselli, Gillo Dorfles, Maurizio Bonicatti), Hans-Georg Gadamer e Paul Ricoeur, Stanislas Breton e François Secret, Karl Rahner e Marie-Dominique Chenu, André Chastel e André de Muralt, Raimundo Panikkar e Karóly Kerényi, Emmanuel Lévinas e Vladimir Jankélévitch, Yves Congar e Xavier Tilliette.

Non un 'metodo' né un" ideologia' né un 'magistero', ma un 'progetto' e, appunto, una 'maniera' intellettuale e umana affratellava quegli spiriti di somma altezza d'ingegno: tutti disposti a rivedere e soprattutto a ridistribuire il proprio altissimo, variato specialismo in una coralità e in una comunione talmente intense che non saprei definire se non angeliche. Gli incontri dell'Epifania diedero vita, nella memoria fedele del progetto di Castelli, non ad una 'scuola' né ad un 'istituto' né a un 'circolo', ma a quello che direi un cenacolo, un simposio platonico e umanistico, à la manière de Ficino e degli altri umanisti così cari a Castelli. Straordinaria agàpe intellettuale e umana altrimenti impensabile, e mai pensata né realizzata in séguito con tanto sovrana libertà, essa vide la luce proprio quando la filosofia incominciava a dichiarare di essere - così Martin Heidegger - "entrata nel suo stadio terminale"; e continuò a illuminare finché Castelli fu vivo, perforando l'oblio e l'inerzia dei tempi per giungere attraverso i suoi eredi spirituali fino alle attuali generazioni, a offrir loro, ancora e sempre, un modo e un mezzo per mettere in pratica, manifestare nell'esperienza, il comune desiderio di andare oltre.

La stessa condivisione nella ricerca di ciò che sfugge e si ritrae, che appare fondamento ed è assenza, mancanza, incompletezza, rischio, Roland Barthes (il quale dedicò il primo corso al Collège de France, chiuso proprio mentre Castelli scompariva, al "fantasme" dell"idiorrythmie", del "Vivre-Ensemble", saldando l"Éloge du Un" al "désir du Deux") in uno dei suoi primi saggi l'aveva definita "chant de solidarité", capace di farci "goûter le

plaisir de n'être plus singulier en restant soi-même":

C'est se soutenir par des générations antérieures d'hommes semblables, à la pointe desquelles il nous suffit de nous savoir pour éprouver le vertige de l'obscur et la sécurité d'un passé lumineux.

#### 5. Il dèmone dell'acedia

Quando Enrico Castelli ne riconobbe il fascino pericoloso, innamorandosene lentamente, il Demoniaco era ancora una categoria indefinita dalla cultura italiana ed europea. Eppure tangibile era la sua devastante presenza negli eventi e nei fantasmi quotidiani, in quegli anni di mostruosità assolutamente demoniache che sembravano travolgere nel "vertige de l'obscur" la fiducia in un futuro della Storia, umanisticamente garantito dalla "sécurité d'un passé lumineux". Il Demoniaco parve esplodere proprio nel cuore dell'umano e dell'umanistico, seducendolo e atterrandolo, con l'orrore totale, al mostruoso superiore a ogni immaginabilità: nullificandolo nell'indistinzione radicale fra umano e non-umano.

Non a caso nell'affrontare i limiti categoriali del Demoniaco Castelli bordeggia e riformula, in chiave di *teologia della storia* e diesistenzialismo teologico, anche alcuni temi messi a fuoco dalla psichiatria esistenziale e dalla psicopatologia fenomenologica. Ai paradigmi categoriali di quelle discipline e di quelle posizioni filosofiche, innestati in livelli epistemologici diversi e integrativi quali la fenomenologia dell'arte e della religione (in particolare Rudolf Otto, del quale rimedita la categoria di *tremendum*), riconducono alcuni concetti-cardine de *Il demoniaco nell'arte*, e poi *Simboli e immagini: alienazione, delirio, inautenticità, maniera e manierismo, capriccio e capricciosità, artificio e artificiosità*.

Con queste chiavi di lettura complesse, articolate, sarà opportuno affrontare i momenti centrali in questo libro. Così, nella parte I, il capitolo V, *La capricciosità e l'orrendo*:

Un capriccio non ha seguito, è l'espressione di una solitudine e, nello stesso tempo, l'espressione del *possibile*. Questo il mostruoso. [...]

Nell'esame di una capricciosità si esaurisce subito un'esistenza; cioè vien meno. Si esaurisce perché la capricciosità è la manifestazione di una esistenza effimera, escludente la durata. L'esame di esistenze inattuali (la capricciosità è un aspetto del possibile) mette in luce il mostruoso, se l'inattualità non viene tenuta presente. L'infernale di una vita è il senso del possibile inattuato. [...]

Mathias Grünewald, nella pala d'altare di Issenheim, ha dipinto un saggio di possibilità contraddittorie.

Oppure, nella parte II, il capitolo III, *Il geroglifico di Bosch* (dove si riconoscerà, dalla proposizione del tema-base alle sue variazioni ermeneutiche, fino all'esemplificazione in clausola, una cadenza ritmico-argomentativa identica a quella del brano appena riportato):

La storia dell'uomo è la storia di continue cadute: la disgrazia per l'opposizione alla Grazia. C'è un invito assillante (è questo il significato profondo della storia umana) a prender partito tra due cieli: quello dell'artificio demoniaco e quello che il sacrificio del Redentore ha aperto agli uomini di buona volontà. Sacrificare l'artificio è il prezzo della salvezza. [...]

L'arte di Bosch è l'arte della denuncia dell'artificio; la denuncia dell'artificio demoniaco: lo documentano l'Inferno musicale del grande trittico del Prado, la Messa sacrilega del trittico di Lisbona (tragica storia del male nel mondo), i boschi incantati, i pesci volanti, i fiori strani, che sconcertano con i colori e le forme.

L'attenzione di Castelli, oltre che per il pensiero di Husserl e di Heidegger, anche per gli scritti psichiatrici di Karl Jaspers, Ludwig Binswanger, Eugène Minkowski, documentata dalle pagine del diario, sempre fitte di appunti bibliografici, si accende negli anni che precedono e vedono sbozzolarsi il lavoro intorno al Demoniaco. E i loro nomi, i problemi da essi impostati, perfino una certa selezione lessicale e una peculiare modalità stilistica da essi privilegiata, si riverbereranno ne *Il demoniaco nell'arte* (quasi un condensatore di energie d'investigazione) ed in altri libri di Castelli, e poi, a lungo, nei volumi monografici dell'"Archivio di Filosofia", la ricchissima collezione di atti monografici degli 'incontri dell'Epifania'. Per non dire dei molti giovani, i cui nomi non figurano per iscritto, ma che il seme di quegli incontri avrebbero fatto fruttare nelle loro opere (il già ricordato Eugenio Battisti, Carlo Ossola, e l'allievo destinato a succedergli sulla cattedra romana di Filosofia della religione e nella direzione dell'"Archivio" dopo il 1977, Marco Maria Olivetti).

Dal momento che la bibliografia francese è per Castelli più immediatamente fruibile di quella tedesca, Minkowski, in particolare, lo interessa: vorrà conoscerlo di persona, e riuscirà ad incontrarlo infine a Parigi alla fine del 1954. Fin dal titolo s'intravede la presenza viva di *Le temps vécu* (1933) nella filigrana delle decennali ricerche sulla fenomenologia del vissuto temporale, talora svolte in una forma diaristico-aforistica che mi sembra al-

meno in parte ispirata ai moralisti classici (Il tempo esaurito, 1947; Il tempo invertebrato, 1969). Ne I presupposti di una teologia della storia, pubblicato a distanza di poche settimane da Il demoniaco nell'arte, un intero capitolo (Lo "status deviationis") ritrascrive nella sua peculiare dimensione filosofico-teologica alcune fra le categorie tipiche della Daseinsanalyse: "l'incomprensibilità del delirio" come "incomprensibilità dell'estraneità pura", l'"alienazione mentale" come "stato di indigenza, cioè [...] stato naturae lapsae".

Al di sotto della specifica ricerca intorno alla fenomenologia storica della categoria-Demoniaco, ovvero al suo prender forma nelle opere di quelli che Castelli si spinge a definire, arditamente, "pittori-teologi", al centro de *Il demoniaco nell'arte* sta l'orrore assoluto, fascinoso e atterrante, provato di fronte al rischio di annullamento dell'umano. Morbosa, vischiosa è l'acedia del dèmone che invita ad accogliere in sé il "disfacimento", a "lasciarsi andare" interrompendo la veglia ascetica della meditazione e accettando di "abbandonarsi, cioè di non essere più". È al massimo grado "seducente rinunciare allo sforzo di mantenersi nella consistenza" come fa chi, non "perseveran[d]o nell'appello a Dio", ridotta la Grazia a res amissa, rinuncia all'agape per sedersi alle "tavole imbandite, ma imbandite di nulla", simbolo apocalittico del *Triumphus Nihili* esaltato dagli artisti spirituali di Castelli: Bosch, Bruegel, Lucas van Leyden, Jan de Cock, Peter Huys, Dürer, Cranach...

Il bordo di quel Nulla è costeggiato con avidità capricciosa dai moralisti rinascimentali e barocchi, cacciatori affascinati dalla ricerca (demoniaca) del confine tra micro e macrocosmo, che nella sua incommensurabilità si perdono: "ed è proprio la 'perdita di misura' che il Nulla sottrae alle proporzioni vitruviane del cosmo rinascimentale, una perdita di misura e di centro, che avvierà all'eccedenza ed all'eccentricità l'esperienza barocca". A un Nulla che non perde ma è perduto, che si desidera ma rimane per sempre inconoscibile e perciò punge con l'edenica "spina della nostalgia" ("il contenuto o oggetto di tale nostalgia è la nostalgia stessa") fa cenno, nella sua "ateologica" "caccia al Bene perduto", nel suo cedere alla tentazione (angelica? demoniaca?) di volgersi ad una Grazia "sempre già res amissa, sempre già in appropriabile", la poesia di Caproni:

Il *ne* anaforico che apre *Res amissa* ("Non ne trovo traccia") resta per sempre privo del termine anaforizzato che solo potrebbe fornirgli il suo valore denotativo. (Agamben)

#### 6. "Giacere sul fondo"

Anche se si colloca su un piano molto diverso, l'immersione nel "vertige de l'obscur" del Demoniaco condotta con lucida profilassi attraverso lo strumento dell'ermeneutica filosofico-teologica dell'arte sacra dal cattolico Castelli, mi richiama alla mente, quasi per automatismo, le pagine terribili, ferocemente nitide, che l'ebreo Primo Levi dedicò all"uomo vuoto, ridotto a sofferenza e bisogno, dimentico di dignità e discernimento, poiché accade facilmente, a chi ha perso tutto, di perdere se stesso", all'uomo-nessuno spiombato senza speranze nell'inferno puro che è l'esperienza estrema di "giacere sul fondo", divelto dal suo essere nell'abisso di una necessaria quanto impossibile *ars oblivionis* ("accadeva di ricordare e pensare, ed era meglio non farlo"; "la compagna di tutti i momenti di tregua [...]: la pena del ricordarsi, il vecchio feroce struggimento di sentirsi uomo").

Quest'uomo-nessuno, immobile di fronte allo scatenamento del Demoniaco incarnato, ormai derelitto perché senza speranza, si abbarbica alla soglia ultimativa dell'umano: all'idea "che appunto perché il Lager è una gran macchina per ridurci a bestie, noi bestie non dobbiamo diventare; che anche in questo luogo si può sopravvivere, e perciò si deve voler sopravvivere, per raccontare, per portare testimonianza; e che per vivere è importante sforzarci di salvare almeno lo scheletro, l'impalcatura, la forma della civiltà". Non "sopravvivere", ma "soccombere" nella derelizione cedendo all'orrore del Demoniaco, alienandosi rispetto all'umano, lasciandosi trasformare in Demoniaco, "è la cosa più semplice", in "questo complicato mondo infero", in quest "opera di bestializzazione" messa in opera dal "genio della distruzione, della controcreazione".

Non dissimilmente pensava, nelle folgoranti riflessioni sul male e sulla lotta con il mondo e sulla "costante fiducia in qualcosa di indistruttibile dentro di sé" depositate negli otto *Quaderni in ottavo*, e per più versi connesse agli aforismi di Zürau, l'ebreo Franz Kafka. "Educato da devoti genitori ch'assidici" ma abbeveratosi alla tradizione del pensiero cabbalistico, "a un pensiero creato nell'esilio e nella solitudine, che poteva dare la forza di guardare un mondo dove esilio e solitudine sono necessari" (Zolla), Kafka conquistò la consapevolezza che conoscere significa concentrarsi nell'astrazione non fino ad annullarsi, ma giungendo a scoprire dietro la seduzione delle cose il "nulla di cui ogni cosa è intrisa e attraversata", e comprendendo, come uno stilita siriaco o un asceta egiziano, che:

La vera via passa per una corda che non è tesa in alto, ma appena al di sopra

del suolo. Sembra destinata a far inciampare più che a essere percorsa.

Pur essendo un lettore avveduto del Kafka romanziere, Castelli non ne poté conoscere il pensiero del Demoniaco, dal momento che i *Quaderni in ottavo* apparvero in Italia solo nel 1960; tale pensiero ci aiuta però a penetrare l'universo di questo difficile, talvolta oscuro ermeneuta dell'arte sacra. È il pensiero del Male come limite dell'umano che l'impassibilità dell'asceta sfida guardando (ma senza poterlo vedere) all''indistruttibile dentro di sé'', e arretrando "con una smorfia", "abbagliato dalla verità". Così negli aforismi annotati in rapida successione nel terzo quaderno, fra il 4 e il 7 dicembre 1917:

Il Messia verrà soltanto quando non ci sarà più bisogno di lui, arriverà solo un giorno dopo il proprio arrivo, non arriverà all'ultimo giorno, ma all'ultimissimo.

Vedere se stessi come una cosa estranea, dimenticare ciò che si è visto, conservare lo sguardo.

Il male è il cielo stellato del bene.

Fu necessaria la mediazione del serpente: il male può sedurre l'uomo, ma non farsi uomo.

#### 7. Incontri fortunati e incontri mancati

Quando Castelli avviò le sue ricerche, né i filosofi né i teologi si occupavano di ermeneutica dell'arte. Né gli studiosi di storia dell'arte o di estetica si curavano di teologia o di filosofia (fatti forse salvi i bizantinisti, cui s'imponeva di affrontare i temi ardui ma necessari della teologia apofatica, della visione dell'invisibile-indicibile, come centro della teologia dell'icona). Anche in questa dimensione, *Il demoniaco nell'arte*, dopo più di mezzo secolo di assenza dalle librerie (è divenuto ormai una assoluta rarità bibliografica) e dalla discussione intorno all'ermeneutica, appare più che mai un miracolo di intuizione dell'oggetto di studio e di originalità metodologica.

Le ricerche "psicostoriche" di Aby Warburg, che per tanti aspetti anticipano e che avrebbero potuto accompagnare e irrorare l'approfondimento di Castelli, erano quasi inaccessibili per un atteggiamento di esclusività ermetico-esoterica entro il recinto riparato della 'scuola' e dell'Istituto prima amburghese, quindi londinese (dopo il 1933): le difficoltà di circolazione delle idee e degli uomini, e il clima di sospetto e di irrigidimento ideologico, in anni che si fecero con moto rapidissimo aspramente autarchici, impedì fino al dopoguerra una reale circolazione del complesso, originalissimo progetto warburghiano oltre le ancora ristrette frontiere disciplinari della storia dell'arte.

In particolare, nell'Italia crociana o anticrociana non si dava ancora alcuno spazio culturale perché maturassero un atteggiamento interdisciplinare e un'ermeneutica filosofica dell'espressione artistica fondata sulla diretta esplorazione dei documenti. Nell'aprile del 1930 uno spirito vivace e acuto del rango di Giorgio Pasquali aveva pubblicato sulla rivista Pègaso un ampio ritratto di Warburg, appena scomparso (1929), lamentando l'assenza assoluta di attenzione per le opere del grande maestro, il cui nome incominciava ad essere noto solo per la Biblioteca, allora ad Amburgo. Ma non ostante la sua precisa, penetrante e documentata focalizzazione dei principali temi warburghiani, con puntuale sottolineatura dell'attenzione per gli elementi dionisiaci e demoniaci nell'arte del Rinascimento, nessuno colse l'eccezionalità di quell'esperienza culturale. Non la colse Castelli, che non aveva ancora scelto l'ermeneutica della filosofia dell'arte come proprio campo privilegiato. Ma non la colse, si dovrebbe dire incredibilmente (se non si fosse costretti a ipotizzare una rimozione intenzionale per ostilità esplicita verso il metodo warburghiano), neppure un sommo specialista quale Roberto Longhi, che su Schifanoia, i suoi dèmoni e i suoi dèi avrebbe pubblicato, nel 1933, un capolavoro come Officina ferrarese, escludendo dall'esame delle fonti bibliografiche il decisivo contributo di Warburg. Però Castelli non conobbe Longhi, studioso destinato a rimanergli totalmente estraneo, come mostrano i rari e interrogativi accenni nel diario.

L'assenza di fatto dell'opera di Warburg durante gli anni fra i Trenta e i Sessanta del Novecento, non solo nella cultura italiana, ma in quella europea (con rarissime eccezioni: primo fra tutti, Ernst Robert Curtius), escluse dal dibattito scientifico su tutti i livelli epistemologici il suo raffinato pensiero intorno all'iconologia, ma soprattutto le sue ricerche sulle categorie di *Pathosformeln* e di *Dynamogramm* (delle quali non possediamo ancora tutti i protocolli e i palinsesti). Della rivoluzione warburghiana Castelli non seppe mai. Essa gli scivolò per così dire accanto, con la sua infinita erudizione iconologica e psicostorica intorno ai dèmoni e agli angeli, alle ninfe orgiastiche e alle possessioni diaboliche, ai mostri e alle tentazioni degli asceti e dei mistici.

Eppure, che straordinaria, epocale affinità problematica e argomentativa, pur nell'antitetica posizione di fondo, si riconosce nella scrittura dei due! Di qua la condanna warburghiana, consegnata al saggio 'terapeutico' sul

Rituale del serpente, della "civiltà delle macchine" che "distrugge ciò che la scienza naturale derivata dal mito aveva faticosamente conquistato: lo spazio per la preghiera, poi trasformatosi in spazio per il pensiero", con il codicillo che "Il telegrafo e il telefono distruggono il cosmo. Il pensiero mitico e il pensiero simbolico, nel loro sforzo per spiritualizzare il rapporto fra l'uomo e il mondo circostante, creano lo spazio per la preghiera o per il pensiero, che il contatto elettrico istantaneo uccide". Di là, certe pagine di Castelli sugli "effetti della tecnica che tendono a generare impressioni nuove, cariche di quel mistero che i demoni del XIII secolo avevano per i fedeli", con la conclusione, davvero inattesa in uno studioso ideologicamente tradizionalista: "C'è un mondo luminoso della tecnica che non è meno evocativo (forse più evocativo) del mondo luminoso di luce solare e lunare". Tuttavia l'incontro anche in questo caso fu mancato: le due uniche occorrenze del nome di Warburg nel suo diario si collegano alla scoperta durante un viaggio a Londra, attraverso Frances A. Yates e Gertrud Bing, della Biblioteca e soprattutto dell'immensa raccolta fotografica, alla quale Castelli fece successivamente ampio ricorso per raccogliere le quasi duecento tavole de *Il demoniaco nell'arte*.

Solo tre anni dopo l'uscita del libro di Castelli (1955) Jurgis Baltrušaitis avrebbe pubblicato il suo libro importantissimo sul *Moyen âge fantastique*. Ma Castelli aveva già a disposizione, da attraversare e schedare, almeno i preziosi e ormai classici repertori iconografici di Émile Mâle sull'arte religiosa nel Medio Evo francese, e le ricerche di Waldemar Deonna sulla genesi delle figure mostruose nell'iconografia, d'una erudizione raffinata e sensibile alle prospettive dell'antropologia e dell'etnologia. E l'investimento religioso delle figurazioni cristiane, il contenuto intellettuale e il valore semiotico, di segno da illuminare nel suo mascheramento simbolico, dell'iconografia cristiana - la cui grammatica e il cui lessico si distendono come un immenso tappeto testuale su un arco cronologico di ampiezza millenaria - era stato messo in luce in decennali, eruditi approfondimenti dal russo André Grabar, trasferito in Francia, dove avrebbe coronato la carriera al Collège de France.

Castelli non fece ricorso, invece, a *La carne, la morte e il diavolo nella lette-ratura romantica*, capolavoro del suo collega all'Università di Roma Mario Praz, soprattutto perché in quell'oceanica, meravigliosa biblioteca erudita, dove per la prima volta erano stati affrontati i temi dell'oscillazione del gusto e del *mal du siècle* come malattia spirituale e culturale di una civiltà, venivano repertoriate essenzialmente opere letterarie moderne: e la ricerca di Castelli si concentrò invece sull'arte religiosa dell'umanesimo nel Nord-

Europa. Nel diario il nome del grande anglista e comparatista figura sempre per mere occasioni accademiche o mondane. Nei libri di Praz, invece, l'attenta considerazione per *Il demoniaco nell'arte* (ad esempio per l'interpretazione dell'opera di Bosch attraverso lo studio dei suoi rapporti con la corrente religiosa del *Libero Spirito*) dà prova di una meditazione che supera il puro ricorso documentario alle fonti raccolte e discusse da Castelli.

Per Castelli l'approssimazione all'opera d'arte non si esauriva nel filtro dell'erudizione, e neppure muoveva da esso, che gli era invece necessario per sostenere con solidità di prove il suo accostamento empatico, la sua ermeneutica teologica. Già dalla prima nota del suo diario in cui è traccia di un progetto di lettura di un'opera d'arte (su cui Enrico Castelli jr. richiama l'attenzione nella *Premessa* a questo libro), il 26 dicembre 1945, ancora in mezzo ai cascami e ai relitti dell'Europa distrutta, a muovere la parola e lo sguardo indagatore è l'emozione di fronte all'oggetto artistico non come astratto valore estetico, ma come soggetto vitale, colmo di una verità da rivelare, al pari del primitivo con la sua fragile presenza in crisi dinanzi al vento, e il malato con il segreto della sua malattia: come atto di significazione ermeticamente sigillato, e quindi da penetrare in profondo attraverso l'ermeneutica. Il mistero del senso occulto dell'opera d'arte (che è rischio di non-senso), del senso segreto da far uscire, da portare alla luce, si scioglie solo a condizione che l'ermeneutica prenda a riconoscerne la forza di "simbolo", ossia (come spiega questo libro, con una frase notevolissima già ricordata) di "maschera" che, lavorando ritualmente al modo di Hermes, aprendo a una gamma di possibili interpretazioni si offre come "un chiarimento, non un modo di nascondere", giacché con la sua "plurivalenza [...] smaschera la direzione unica di un discorso che non vorrebbe lasciare alternative".

Già allora è di filosofia e di ermeneutica che si parla, e di arte come momento autonomo e pieno della manifestazione del pensiero, come discorso filosofico:

La filosofia - si legge nei Diari - deve *convincere* ricorrendo a molti mezzi [...]. Ho acquistato delle riproduzioni dei quadri di Girolamo Bosch. Mi interessa questo fiammingo della fine del XV secolo per le sue fantasie malate. Vuol convincere ricorrendo al mondo intimo della sua sovraeccitata sensibilità. *Il discorrere della filosofia ha dei punti di contatto con l'arte di Bosch*.

Come per i "pittori-teologi" da lui svelati e interpretati, come per l'inna-

morato della categoria del barocco Eugenio d'Ors, anche per Enrico Castelli l"evidencia" è "videncia", e l"arte de mirar" va riscattata dall'astrazione razionale che la soffoca: "non si comprende senza vedere, tanto meno si ottiene la visione senza la comprensione". Anche per lui filosofare è "pensar con los ojos".

## 8. L'impassibilità, la Grazia

Fra le diverse dimensioni culturali che il libro di Castelli sintetizza non si dovrà trascurare l'inespressa (ma percepibile a una lettura stratigrafica), dolente considerazione del disastro contemporaneo, della rovina della storia e della *nausée* che essa genera, invitando all'abbandono, alla demoniaca acedia che non consente più di uscire dallo scoramento.

Gli antichi asceti del deserto i cui scritti sono stati raccolti nella *Filocalia* (ma che Castelli, se non vedo male, non ricorda) si dedicarono a lunghi e sottili esercizi iniziatici nell'arte di discriminare gli spiriti, concentrandosi, rifiutando il "vagabondaggio mentale" che dissolve il Pensare nella giostra infinitamente ingannevole del "pensiero girovago", e respingendo, immobili, l'assalto del "dèmone dello scoramento, detto il dèmone meridiano", che "è il più opprimente di tutti", perché spoglia della speranza: il più gravoso, ma anche quello che con le sue sfide nel segreto del silenzio interiore, "in compenso, più di ogni altro rende l'anima esperta". L'appello alla Grazia, che per Castelli è l'unica garanzia per non soccombere al Demoniaco, si sostiene solo con l'ininterrotto esercizio spirituale che fonda e rafforza l'impassibilità, forma dell'*hesychía* come quieta immedesimazione, scelta di *habitare secum* in vigile repulsa dei *loghismoí* vagabondi, mosche ronzanti e tentanti, che Giovanni Climaco chiamava "topi spirituali", e dei quali i "pittori-teologi" popolano le tentazioni dei loro santi eremiti.

L'accesso alla Grazia, però, è impervio, penoso: l'immobilità protetta e impassibile viene scheggiata, aggredita dalla nausea che produce la "scissione dell'essere". Ne *Il demoniaco nell'arte* si cade subito in un baratro di pagine corrusche, taglienti lame di rasoio, fogli di Apocalissi miniate con pennello acceso e violento, che rappresentano anche una *leçon de ténèbres* dalle luttuose consonanze barocche, una sofferta meditazione sul presente storico e sull'ardua necessità di "resistere", di continuare a "sperare":

Il demonio scatenato attinge l'orrendo. Di fronte all'orribile è possibile resistere? Questo è il problema. Ha significato sperare? [...]

Il demoniaco scatenato per conquistare la preda umana sa che la massima

seduzione è quella dell'abissale: l'orribile. *Abyssus abyssum invocat*. Il mostruoso ne è l'aspetto saliente. [...]

Seduzione? Sì, sedurre è attrarre. E quando l'unità dell'essere umano è scissa cosicché le parti, se così può dirsi, sono prive di colleganza, i *sentimenti* aderiscono naturalmente al sentito. L'essere del sentito, oggetto del sentire, non viene più distinto dal senziente, perché il senziente ha perduto la sua unità di essere. L'impeto demoniaco ha scisso. Quindi la seduzione è massima; l'oggetto (il dèmone) ha così sedotto il soggetto umano che questo non conosce più la via per distinguersi dall'oggetto del suo sentire.

L'orrore per la scissione psicopatologica, per l'indistinzione fra umano e non-umano, sembra radere al suolo ogni edificio razionale, e la schiavitù al Demoniaco si confonde con il carcere allegorico di un Io assediato. L'assedio è quello per cui si piange nelle lamentazioni di Geremia ("In tenebrosis collocavit me, quasi mortuos sempiternos; circumaedificavit adversus me, ut non egrediar", Lm 3, 6-7) e di Giobbe il solitario, assediato da tafani materiali e spirituali, derelitto "absque ulla spe", la carne "induta putredine". Chi più assediato dal Demoniaco di questo sepolcro vivente, la cui divisa è "sopportare", cioè "giungere alla conoscenza della realtà della vita", di questa sentinella nell'avamposto dell'esistenza che non smette di gridare contro il cielo: "militia est vita hominis super terram", al limite supremo del conflitto con le tentazioni, nullificato dalla disperazione che gli fa confondere l'uomo e la bestia, il Signore e il Tentatore ("desperavi: nequaquam ultra iam vivam, / parce mihi, nihil enim sunt dies mei", Gb 7, I; 5-6; 16)?

Secoli più tardi, seduto al suo tavolo imbandito non di mostri orripilanti, ma di rigorose geometrie del *cogito*, l'eroe-fondatore dell'episteme razionalistica moderna, René Descartes, verrà a sua volta tentato dal più radicale dei quesiti metafisici intorno al Demoniaco: "Non potrebbe quel dèmone che mi inganna avermi anche creato?".

# 9. Demoniaco e mondo magico

Uscita dallo sconquasso della guerra, l'Europa vide sbocciare anche l'antropologia culturale. La cultura italiana resistette: due celebri stroncature di Croce, nel 1948, accompagnarono l'uscita de *Il mondo magico* di Ernesto de Martino e delle difficilissime *Structures élémentaires de la parenté* di Claude Lévi-Strauss. Castelli conoscerà Lévi-Strauss solo nel 1957, e sarà quello diaristico-letterario di *Tristes tropiques*. Nei quattro volumi dei suoi *Diari* il nome di de Martino appare solo due volte, ma tardivamente, nei primi anni Sessanta. Ed è un vero peccato che un confronto di Castelli con la storia

delle religioni e l'antropologia culturale, specie nell'accezione demartiniana, non si sia avviato vent'anni prima.

Oso ipotizzare che quest'incontro mancato avrebbe potuto arricchire ancor più il suo pensiero, dialetticamente, allegando contributi teorici da un punto di vista esterno a quello della filosofia della religione. Mi sembra confermarlo almeno il sintetico, ma acuto appunto del 28 luglio 1963: "De Martino parla del mondo come malattia (e aggiunge: la malattia degli oggetti)". La categoria di "mondo", centrale nel pensiero di de Martino, anzi da lui ipostatizzata come struttura categoriale del reale, è colta da Castelli con mirabile puntualità. Ancora più ampia e approfondita sarebbe stata la sua annotazione se avesse potuto conoscere le carte preparatorie per il grande lavoro demartiniano sulle modalità schizofreniche del "delirio di fine del mondo" come dissociazione ontologica e sulla loro relazione con le "apocalissi culturali" rimasto interrotto alla morte dello studioso (1965) e pubblicato proprio l'anno della scomparsa di Castelli (1977): "summa di tutto il suo pensiero", "drammatica testimonianza di una ricerca del significato della civiltà occidentale e, più in generale ancora, del significato della storia". L'appunto citato si lega, con ogni probabilità, alla lettura di Furore Simbolo Valore, apparso l'anno precedente, che conteneva un'ampia polemica contro le posizioni "irrazionalistiche" del pensiero religioso, ma che fin dal titolo doveva attirare l'attenzione di chi nel 1956 aveva dedicato a Filosofia e Simbolismo un convegno rifluito nell"Archivio di Filosofia", e dieci anni più tardi avrebbe pubblicato un libro come Simboli e immagini, per tanti versi prossimo a *Il demoniaco nell'arte*.

Ne *II mondo magico*, libro fondativo del pensiero demartiniano, il rilievo della fenomenologia e dell'esistenzialismo non è esplicitato: eppure agisce tangibilmente nella formazione dell'universo teorico, in particolare delle categorie di "presenza" e di "mondo". Le stesse categorie riemergeranno anni dopo, durante le ricerche per *La fine del mondo*, approfondite con più organica riflessione intorno al livello ontologico della crisi, grazie a un recupero di Husserl e di Heidegger e a una severa disamina di Merleau-Ponty e di Sartre (soprattutto il primo, quello di *L'être et le néant*, sul quale Castelli meditò intensamente, come attestano i Diari). È quindi ipotizzabile che anche *II mondo magico* avrebbe potuto offrire (e forse offri) a Castelli più di uno spunto per l'impostazione filosofico-teologica della categoria-Demoniaco.

De Martino si collocava su posizioni lontanissime da quelle di Castelli, per molti versi ideologicamente e metodologicamente antitetiche. In *Furore*  Simbolo Valore durissimo è l'attacco alle posizioni favorevoli all'identificazione di un "momento irrazionale del sacro", che miravano cioè a circoscrivere l"esperienza di un'alterità sacra qualitativamente diversa dall'alterità profana". Con un rifiuto radicale che coinvolgeva non solo le posizioni della fenomenologia e dell'esistenzialismo ancora vigorose nell'Europa dei primi anni Sessanta, ma anche l'intero orizzonte culturale di riferimento entro cui era maturata l'ermeneutica del sacro e dell'arte di Castelli, de Martino concludeva:

Il sacro non costituisce una esigenza permanente della natura umana, ma una grande epoca storica [...]; ma per amplissima che sia questa epoca è certo che ne stiamo uscendo, e che il suo tramonto si sta consumando dentro di noi. Il rischio della crisi esistenziale, la esigenza di simbolismi protettivi e reintegratori appartengono certamente alla condizione umana e quindi anche alla civiltà moderna: ma la tecnica dell'orizzonte metastorico è diventata inattuale, onde la civiltà moderna è impegnata ad ordinare una società e una cultura il cui simbolismo esprima il senso della storia e la coscienza umanistica, senza ricorso alla ambigua politica dei due volti [...]. L'esigenza che oggi più si avverte è [...] la determinazione di come il simboleggiare possa rendersi compatibile con la coscienza umanistica e col senso della storia.

# 10. Il signore del limite, esploratore dell'oltre, eroe della presenza

Evidentemente le radici delle categorie del 'simbolico' e dell'umanistico', dello 'storico' e del 'metastorico', del 'sacro' e della 'eclissi del sacro' ("o di una sua agonia o addirittura di una sua morte"), cui ricorreva de Martino, affondavano in una *humus* culturale incommensurabile con quello di Castelli; per non dire delle sue nozioni di simbolo, e di mito "quale funzione simbolica che si innesta tra crisi e valore". Tuttavia, nella considerazione della conquista d'un sistema di valori storici attraverso una mediazione mitico-rituale di carattere simbolico in grado di riscattare il "furore" che periodicamente mette a repentaglio la civiltà, de Martino ammetteva che "chi cerca solo l'umano, lo perde, perché trova invece il sub-umano e l'antiumano; per trovare il mondo, occorre perderlo". Per l'eterogenesi dei fini una formulazione quasi-aforistica di questo tipo poteva giungere a riscuotere l'interesse di Castelli e perfino (fatta salva l'astrale distanza delle posizioni ideologiche) risultare accostabile ad alcune posizioni ermeneutiche de *Il demoniaco nell'arte*.

Inoltre, a partire da *Il mondo magico*, de Martino aveva rimesso in questione lo storicismo crociano riformulando, con coraggio e originalità di metodo,

le categorie e il lessico fenomenologico ed esistenzialistico, fino a fondare una prospettiva di antropologia del mondo magico come momento della storia dello spirito umano, e ad auspicare un "nostro ritorno al magico" inteso a "mediare il progresso dell'autocoscienza della cultura occidentale". In certa misura, trattando dello stato mentale detto latah dai Malesi, olon dai Tungusi, e riconosciuto presso altre popolazioni etnologiche come una "singolare condizione psichica in cui molto spesso cadono gli indigeni, quasi vi fossero naturalmente disposti", anche de Martino si spingeva a confrontarsi con il Demoniaco come seduzione della scissione dell'essere, anche se la sua ermeneutica antropologica lo determinava immediatamente come categoria storica, non teologica. Nello stato olon de Martino individuava un evento drammatico, l'apocalisse individuale e culturale di "una presenza che abdica senza compenso". Le tematiche di Castelli dell'impassibilità, della preghiera, dell'appello al sovrannaturale, della Grazia, non potevano ovviamente rientrare nella categorizzazione storicistica, se non al livello di strumenti mitico-rituali di riscatto culturale.

Su un orizzonte problematico e operativo, e con una strumentazione concettuale, e perfino lessicale, non lontani da quelli della psichiatria fenomenologico-esistenziale che negli stessi anni sollecitava la meditazione di Castelli, ne *Il mondo magico* de Martino descrive quella che, più articolatamente, diventerà (soprattutto in libri come *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, 1958, celebrato da un Premio Viareggio per la saggistica; *Sud e magia*, 1959; *La terra del rimorso*, 1961; il già rammentato *Furore Simbolo Valore*, 1962) una categoria fondamentale del suo pensiero: la "perdita di presenza", cui è in grado di reagire, riscattando un orizzonte culturale di valori condivisi, solo la destorificazione e la riplasmazione del dramma attraverso la magia:

Tutto accade come se una presenza fragile, non garantita, labile, non resistesse allo *choc* determinato da un particolare contenuto emozionante, non trovasse l'energia sufficiente per mantenersi presente ad esso, ricomprendendolo, riconoscendolo e padroneggiandolo come contenuto di una coscienza presente. La coscienza tende a restare polarizzata in un certo contenuto, non riesce ad andare *oltre* di esso, e perciò scompare e abdica come presenza [...]. Nel mondo magico l'anima può essere perduta [...], il mondo rischia di inghiottire e di vanificare [...]. Necessariamente connesso al rischio magico di *perdere l'anima* sta l'altro rischio magico di *perdere il mondo*. Quando [...] un certo orizzonte sensibile entra in crisi, il rischio è infatti costituito dal franamento di ogni limite: tutto può diventare tutto, che è quanto dire: il nulla avanza.

L'abdicazione della presenza di fronte alla seduzione dell'orrore, del terrifico come invasione del soggetto da parte di "un particolare contenuto emozionante" e nullificazione dell'Io, sono tratteggiate da de Martino in termini psicologici e antropologici non dissimili da quelli filosofici con cui Castelli affronta (come ho appena ricordato) la "scissione" dell"unità dell'essere umano" di fronte al *tremendum* ("l'essere del sentito, oggetto del sentire, non viene più distinto dal senziente, perché il senziente ha perduto la sua unità di essere"). Se il soffio del vento che mugghia contro la fragile identità in stato *olon* è per la fragile presenza dell'individuo una minaccia atterrante, rischio di annullamento, di confusione-cancellazione, potranno "legger[e] in questo 'oltre' del vento", "identific[are] la forma che travaglia la sua realtà", infine "ristabilir[e] il limite che renda l'esserci presente al mondo" soltanto "i signori del limite, gli esploratori dell'oltre, gli eroi della presenza".

Per quanto possa apparire scandalosa (ma forse *necesse est ut veniant scandala*, per capire meglio la dinamica collocazione storico-culturale di un'esperienza di pensiero), non mi sembra inammissibile l'equazione, il parallelismo funzionale fra il "mago" studiato da Ernesto de Martino nelle più varie popolazioni di livello etnologico, interprete e dominatore del vento, protettore simbolico del reale dall'apocalisse, e il "pittore-teologo", moderno interprete dell'asceta antico, che Enrico Castelli mette in luce nell'arte umanistica del Nord-Europa, capace di fronteggiare per sé e per noi il Diabolico attraverso il Simbolico, sentinella impassibile, nella sua composta e imprendibile dimora interiore, contro l'irruzione nullificante del Demoniaco. Anche lui è signore del limite, esploratore dell'oltre, eroe della presenza.

#### 11. La luce della Grazia

Però nell'orizzonte claustrofobico e insieme dissolto del Demoniaco letto da Castelli come categoria filosofico-teologica, il Terribile è già avvenuto. L'oltre non si domina, non si riduce né si razionalizza. "Se tutto è intellegibile nulla è comprensibile, perché il comprensibile comprende, cioè prende di più". Ispirato dal dèmone tentatore è ogni intento consolatorio di dar senso all'insensato, di ricondurre a Ragione ciò che avviene, l'Evento. Di fronte alle immagini tracciate dal caos inafferrabile della vita individuale, dalla casuale storia degli individui e delle collettività che subito si cancella in polvere e in dimenticanza, terribile è per l'ermeneuta "il supplizio di resistere a ciò che non ha senso, o che ha senso solo iniziale. Perché quel senso iniziale è veramente demoniaco: ci porta alla soglia della comprensione; là ci lascia e ci spinge a completare ciò che è in completabile". Né si danno

alcun possibile riscatto magico-rituale, alcuna prospettiva di riplasmazione storico-culturale del *Dasein* in crisi.

L'esistenzialismo cristiano di Castelli, a contatto con i feroci "pittori-teologi" dell'umanesimo nord-europeo, si colora di tonalità notturne, assolute, allegoriche, estremistiche, da Settentrione straziato dai conflitti della coscienza. Il cozzo fra i due Nemici ontologici è assordante, da cosmogonia primordiale. E mai lo scontro universale si riduce alla leggiadra psicomachia da teatrino delle coscienze individuali di certa casuistica gesuitica. La metamorfosi intacca due epoche, due mondi, un Nord e un Sud dell'anima e della civiltà. "In una società dove gli uomini incominciavano a perdere la loro individualità per diventare *massa*", le cadute nella voragine e i salvataggi miracolosi sono insieme individuali e collettivi:

Due crolli possibili: quello satanico (l'inganno eternizzato: la dannazione), e quello angelico (il disinganno, che solo attraverso la Grazia si può conseguire). Due abissi: quello della negazione senza limiti e quello dell'affermazione assoluta. Da qui la lotta e l'opera apologetica che il pittore-teologo intraprende. Le potenze del nulla tramano affinché il fiore non venga colto; tramano per il *nulla*.

Soltanto il sole della Grazia offre, nell'ermeneutica di Castelli, un mezzo per salvare l'uomo franto dal Demoniaco, smarrito nelle tenebre dell'ambiguità e della fragilità dell'interpretare, irragionevole nel suo ricorso smisurato alla ragione come strumento di misura dell'alterità, il Nessuno la cui esperienza di derelizione esistenziale viene trascritta e sublimata in evento artistico-spirituale nell'arte dei "pittori-teologi":

Il delirium è la conseguenza del tremendum. Comunicare non si sa più. L'attacco infernale dell'orribile ha raggiunto il suo fine. Non ci sono richiami da tentare. La seduzione è completa. Le vie della ragione? Illusorie [...]. È il momento lucido del delirium dannante. Rientrando in sé per le vie della ragione, l'uomo trova Satana. È ragionevolmente demoniaco. Le vie della ragione pura non conducono che alla pura ragione, che non ha ragione di trovare altro che se stessa. Solo la Grazia medicinalis et elevans salva l'uomo. L'uomo che vuole la Grazia, s'intende, l'uomo che chiama. L'appello è lo strumento principale per la salvezza. Non ci sarebbe salvezza se la luce della Grazia non soccorresse nel momento del pericolo. Il dono della Grazia è una seduzione sovrannaturale che mantiene l'unità della coscienza e del sentimento [...]. La tentazione del mostruoso è insuperabile se la si vuole sfidare [...]. Gli eremiti, che l'iconografia sacra del medio evo e della Rinascenza ci presenta, lo sanno. Non combattono con i mostri. Sono impassibili. La luce viene dall'alto.

La luce della Grazia contro l'effervescenza dell'immaginazione, contro lo scatenamento della fantasia in fantasticheria. Il pensiero sfrenato nella dissipazione delle forme perde il rapporto con la Grazia: anche perché in lui si dissolve il senso del rapporto tra quelle forme e ciò che, riconoscendola nella cultura manieristica – la cui rivalutazione e interpretazione molto è legata alle ricerche di Castelli – Robert Klein chiamò "l'essence intellegibile de l'œuvre".

La differenza tra fantasticheria e pensiero [...] è manifesta; basta il colpo d'occhio su due opposte figure: l'uomo che fantastica seduto in un'anticamera con il piede o la mano che tradiscono nei loro movimenti automatici e nervosi il lavorio dell'immaginazione, e, di contro, l'uomo che medita o contempla, assorto senza alcun gesto o contrazione. (Zolla)

I principi posti da una secolare tradizione ascetica addestrata alla distinctio spirituum per proteggere ed esaltare le potenze dell'anima sembrano dissolvere anche la dialettica che oppone ragione e sentimento, intelligenza e abbandono, immaginazione e ispirazione. Si torna così alla considerazione finissima di Simone Weil (studiata a fondo da Castelli nei mesi di messa a punto conclusiva de Il demoniaco nell'arte), la quale alla cosmica sfida fra pesanteur e grâce ha dedicato pagine fra le più intense e sfolgoranti delle sue. In esse, credo recuperando anche la riflessione di Pascal intorno all''Imagination' come "maîtresse d'erreur et de fausseté", la Weil commina una condanna senza riserve dell'immaginazione, interpretata da una secolare cultura neoplatonica come forza creatrice dello spirito, e da lei ripensata invece come minaccia all'avvento di quella Grazia che potrebbe luminosamente scendere dall'alto attraverso le fessurazioni ontologiche dell'Io: "l'imagination - si legge ne La pesanteur et la grâce - travaille continuellement à boucher toutes les fissures par où passerait la grâce".

# 12. Le regioni "di mezzo"

Merita meditazione il fatto che gli anni orribili della follia dittatoriale, dell'irragionevolezza razzistica, dell'olocausto, del conflitto mondiale che spazzò l'Europa come un'apocalisse, e poi quelli della faticosa ripresa di un dialogo fra le culture fino a poco prima alleate in un delirio di onnipotenza o invece opposte da un'ostilità altrettanto maniacale, siano gli stessi in cui, mentre si diffondono il pensiero heideggeriano e la fenomenologia e prende forma l'esistenzialismo francese, Enrico Castelli lentamente elaborò la sua Categoria del Demoniaco, e trovò una maniera per sublimarla dal vissuto al pensiero, dalla vita alla parola. Lo fece muovendo da una forte esperienza teologico-filosofica, da una meditazione costante delle grandi

correnti dell'umanesimo antico e moderno, e rinunciando a qualsiasi riduzione a una ricostruzione di storia delle idee o delle mentalità, muovendosi nel quadro di un'ermeneutica dell'arte sacra.

Il primo passo obbligato consisteva nel forgiare un lessico e uno stile adeguati a render conto di un complesso pensiero filosofico. Il duello di Castelli con il suo *Genius-Dàimon*, accostato e schivato, inseguito e confinato, diede vita a un personalissimo, inconfondibile stile del filosofare, coincidente con una maniera del pensiero, e perfino con una maniera stilistica, con uno stile di scrittura.

Per misurare il suo *Genius*-Demoniaco appropriandosene, per misurarsi con esso senza lasciarsi espropriare di sé, Castelli si fa eremita nel deserto del pensiero, va ad abitare in quelle vertiginose plaghe dello spirito che Kierkegaard, filosofo per lui prezioso e caro, chiamava "categorie del *confinium*": regioni "di mezzo" dove, scrive Ludovica Koch:

Il pensiero è solo con se stesso, a sperimentare l'estraneità della lingua collettiva e la lontananza dal mondo di tutti. Più che luoghi, queste regioni sono condizioni mentali, crisi, esperienze estreme: dove il soggetto "agisce soffrendo", conosce distaccandosi, negli antichi stati d'animo dell'ironia e della malinconia, nelle nuove avventure psichiche dell'angoscia e della disperazione. "In mezzo" non abitano né fatti, né idee, ma solo "il vortice primigenio" e forme vuote: possibilità e rapporti fra possibilità, istituiti a suo arbitrio dal pensiero, "dieci e venti per volta, in un attimo". Eppure è lì "in mezzo" che l'esperienza concreta, irripetibile del singolo deve rassegnarsi a dimorare.

Prendendo dimora nel *confinium*, luogo mentale "in mezzo", lontano dalla pura astrazione del pensare filosofico e dalla concreta, puntuale esegesi storico-artistica dei testi pittorici che raccoglie e studia, Castelli fa esperienza del Demoniaco come categorizzazione di una crisi insieme esistenziale e culturale, affrontata construmenti di pensiero espressi in un evento artistico: fin dalla prima frase di questo libro il Demoniaco è il "*non-essere* che si manifesta come aggressione pura: lo stravolto".

Come ho detto, mentre assume forma e corpo il progetto de *Il demoniaco nell'arte*, la lezione di Castelli si fa etica e stile di pensiero, e solidalmente stile ed etica di scrittura. Si perfeziona in tal modo l'adesione all'ideale esistenzialistico di una programmaticità asistematica, di un'indagine quotidiana che, immedesimandosi nella ricerca, vi introduca una *prospettiva* senza alienarsi nell'oggetto (dal momento che questo significherebbe accettare lo

stravolgimento del Demoniaco). Secondo il motto di José Ortega y Gasset che Castelli assume, "la prospettiva è uno dei componenti della realtà. Lungi dall'essere la sua deformazione, è la sua organizzazione".

# 13. L'indagine quotidiana

Rinunciando a quella che con Hegel, Merleau-Ponty, Foucault, potremmo definire 'la prosa del mondo', espressione e garanzia della solidarietà dialettica fra segni e senso, l'ermeneutica di Castelli, guardando in prospettiva al suo oggetto sfuggente, il tremendum, l'orribile, ovvero "la massima seduzione", "quella dell'abissale", vi si immedesima, pur sforzandosi di conservarsi indenne: e così la prosa del mondo si screzia, si frammenta. La tensione allusiva e aforistica, ermetica, della prosa di Castelli, prossima alla concinnitas sapienziale dell'emblematica di età barocca (lo si potrebbe dimostrare analizzando i frequenti giochi di parole fondati sul parallelismo, sul chiasmo, sul tropo), rispecchia l'inquietudine del suo ricercare al limite. Il limite, spesso, quel ricercare lo supera, andando a stanare la Categoria nella disseminazione delle forme, in quell'Oltre che è la regione "in mezzo" dove senza difese dimora, irripetibile, la concreta esperienza del singolo, il kierkegaardiano Qualcuno: che è l'allegorico Ognuno, la "folla" di Ognuno, "preludio al *tutti*, cioè a *nessuno*" (giacché se "*Ognuno* è colpevole, *Nessuno* è colpevole"). Nessuno, il Santo Nessuno, il Santo Niemand di Hans Holbein, "responsabile della perdita dei significati delle cose di tutti i giorni": altra figura centrale nell'ermeneutica dell'arte di Castelli.

Lo spirito nessunale ha infranto ormai la levigata prosa del Filosofo. Non si tratta più del frammento romantico, imperfetto e tuttavia completo, scelto come espressione di poetica secondo il principio schlegeliano che "molte opere degli antichi son divenute frammenti", mentre "molte opere dei moderni lo sono al loro nascere". Nel *Demoniaco* ci troviamo di fronte alla seduzione dell'orrendo, irresistibile. L'ermeneutica, nel misurare l'Oltre, deve equilibrarsi fra Diabolico e Simbolico, fra saldatura e scheggiatura del segno e del senso: qui il tema si riverbera sulla forma, l'oscurità e la spezzatura del pensiero paiono rispecchiare, a sfida, la forma del Deformato.

Non è senza motivo che il nucleo genetico de *Il demoniaco nell'arte*, e perfino la stesura di getto di alcuni paragrafi destinati a venire, più tardi, innestati organicamente nel corpo del testo, emergano nelle pagine dei Diari fra gli anni Quaranta e Cinquanta, come purissimi diamanti immersi in un oscuro, sterminato deposito memoriale di minute e anche minutissime annotazioni di vita giornaliera, di letture e di incontri, di progetti, di smi-

surate fatiche organizzative. La ricerca scientifica si trascrive, esistenzialisticamente, in ermeneutica della vita e di *quello che le manca*, in indagine quotidiana sul Demoniaco che intride nei gesti, nell'alienazione, l'esistenza di Ognuno.

In questa luce, prima e ancor più che come interpretazione dell'Oggetto, l'ermeneutica si dà come 'interpretazione' del Soggetto: come suo 'esercizio spirituale', sguardo critico che insegnando (secondo il motto kafkiano) a"vedere se stessi come una cosa estranea", guarda in primo luogo proprio sé, e così, mentre "misura quel che gli manca", riesce a immedesimarsi. Una volta che ci si immedesima tanto nell'azione interpretativa da giungere a "dimenticare ciò che si è visto", per "conservare essenzialmente lo sguardo" (volendo adibire ancora una volta l'altissima considerazione di Kafka al suo vero oggetto, che è l'interpretare), si svelerà che l'evento centrale dell'ermeneutica coincide con la sorpresa e la scoperta di rientrare in sé per commisurarsi nell'atto della misurazione. Ermeneutica, allora, non significherà più solo capire, ma capirsi; non più solo vedere, ma vedersi vedere, e vedersi vedersi: il paradigma visivo permette di approfondire la riflessione sui "meccanismi regolatori dell'attività mentale e psichica", aprendo a "una più vasta interrogazione circa le procedure della rappresentazione identitaria" (Magrelli).

Dettano a Castelli le prime alte meditazioni intorno a un'ermeneutica spirituale dell'arte le visite ai musei del Nord Europa nei quali si conservano i dipinti di quelli che nel *Demoniaco* arditamente definisce i "pittori-teologi". Lentamente si fanno luce le dimensioni categoriali filosofico-artistiche che verranno in seguito chiamate in causa e coordinate intorno alla categoriaguida del Demoniaco. Ad Amsterdam, il 14 agosto 1948, dopo aver visto i quadri del museo di Monaco (Bruegel, Memling, Grünewald, Altdorfer, Dürer), compie un passo iniziatico verso l'ascensione spirituale:

Altdorfer mi ha dato la viva sensazione del colore e di quanto può un accostamento di toni nell'evocazione religiosa. [...]

L'evocazione religiosa nella forma artistica pittorica difficilmente è disgiungibile da un'esultanza di toni. Se il personaggio è solo, perduto nel suo abito, isolato dall'aureola d'oro se è un Santo, l'esultanza dei colori può compiere il miracolo della elevazione spirituale. [...]

Se si meditasse di più sull'*incompleto*, molte attività sarebbero diversamente impostate. Non c'è motivo serio che ci spinge verso l'arte puramente compiuta, ma non c'è motivo serio che ci impone di rinunciarvi. [...]

La posizione dell'artista non si può separare da quella del Santo. Sviluppare il tema.

Così a Colmar, nel febbraio 1949, davanti a Schongauer e a Grünewald, come *fleurs* du mal maturano interi tratti che confluiranno, tre anni dopo, nei capitoli IV e V della parte I, *La seduzione dell'orribile e La capricciosità e l'orrendo*. Castelli, con un solo apparente cedimento estetico che potrebbe rammentare certi lievi movimenti di danza di Roberto Longhi, si lascia cullare dall'immedesimazione, riconoscendo un segreto di ritmo e una tramatura musicale nell'accostamento ermeneutico al muto mistero dell'opera:

Coglierla, la linea, questo è importante: è vivere l'esperienza artistica [...]. E l'opera si è scomposta. E il segreto delle variazioni di un tema in musica. Scomposta fino all'ossessione: un modo di percepire il Sacro.

Alcune riflessioni sono già sbalzate a tutto tondo, plasmate con l'affilata acuzie e la lucentezza fascinosa che permetterà loro di trapiantarsi quasi senza variazioni nel libro:

Nell'esame di una capricciosità si esaurisce un'esistenza: ogni esaurimento di esistenze inattuali (la capricciosità è il possibile) dà luogo al *mostruoso*. L'infernale di una vita è il senso del possibile inattuato.

A poco a poco dalla ganga mobile galleggiano e si raffreddano, condensandosi e pietrificandosi, tutti i capitoli, articolati nel dittico di analisi categoriale (parte I) e di fenomenologia ermeneutica, applicata ai grandi pittori fiamminghi (parte II), con l'integrazione dei fondamentali strumenti d'indagine (il prezioso commento alle tavole; i documenti sull'*Ars moriendi* e sul Codice Antonita di cui copia è conservata alla Laurenziana di Firenze; il regesto delle fonti; riordinate e integrate, le note colme di riflessioni importantissime, scaturite dal frequente colloquio con gli studiosi incontrati per approfondire il problema e con le loro opere). Ci si avvia, finalmente, alla pubblicazione, demoniaco momento di confronto fra l'ipotesi e l'esito, l'ermeneutica e la sua ricezione.

Mentre il libro prende forma, il diario registra notarilmente gli alti e bassi umorali del confronto con i lettori d'elezione. Due appunti successivi (24, 26, 29 novembre 1948) fermano il ricordo del "giudizio entusiasta" di Apollonio sul *Demoniaco* e della spedizione del manoscritto a Einaudi "per eventuale pubblicazione", della consegna di un'altra copia ad Abbagnano. Ma l'ipotesi dovette venire archiviata da Cesare Pavese, allora direttore editoriale della casa torinese, peraltro attentissimo alla ricerca intorno al sim-

bolico. Negativa, anzi perfino "deprimente" è, nel giugno del '49, la reazione di Ugo Spirito alla lettura del capitolo su *Lo strazio*. Causa dello scarto è lo stile "molto difficile" di Castelli, la sua ardente ed ermetica prosa, straziata dalla lunga frequentazione del Demoniaco.

# 14. Il passo imperioso di un lanternarius spirituale

Sottratto alla proceduralità del liquido argomentare dialettico, immerso nel fluire paradossale, contraddittorio della nuda vita, l'enunciato fulmina, si fa diabolica materia di fuoco. La maniera aforistica e spesso anche apodittica dell'espressione, il modo accelerato e scattante, sostituiscono il lento, metodico protocollo tipico della dimostrazione persuasiva. Nella scrittura di chi, come lui, progettava di conquistare "la cultura del silenzio", auspicando di riuscire ad "essere abbastanza colti per tacere", le frasi sbocciano, come ha rilevato finemente Xavier Tilliette, "à l'improviste", proprio come nel dialogo personale esplodevano "ses questions à l'emporte-pièce, par quoi il cherchait, comme la torpille socratique, à paralyser l'interlocuteur" (di questo scacco maieutico all'interlocutore rimane qualche traccia compiaciuta anche nei Diari). Socratico e barocco, filosofo e artista, Castelli conquista una sua maniera stilistica fatta di sprezzatura e di solennità. La sua prosa ha un movimento ardito e bruciante, fatto di slanci emozionanti e di rattenimenti meditativi, di fulminee incursioni oltre la trincea del senso comune. Spesso si prova la sensazione che si tratti di un pensiero davvero scaturito in forma teatrale, di sequenza di battute: proprio come avvenne per il Demoniaco, prima 'messo in scena', poi 'tradotto' in saggio scientifico. Perentorio per non essere predatorio, lo stile della scrittura di Castelli è lo stesso del suo passo, che Tilliette estrae dalla memoria delle frequenti passeggiate in comune, alle quali Castelli, filosofo greco o umanistico nato per caso in Piemonte nell'età moderna, dedicava il tempo e la cura con cui il saggio misura il nascere del pensiero e degli affetti:

Jusqu'à un âge avancé, le comte Enrico Castelli-Gattinara avait conservé, en dépit d'une jambe raide, l'allure et la démarche d'un noble piémontais. Il était de la race des condottieres, ou des rebelles du Risorgimento. Né pour commander, il devait être impérieux.

È il passo agile e deciso, discreto e coraggioso, del Copista fedele che ardisce guardare innanzi come il Profeta, allegorico lampadoforo del pensiero simile a "colui che va di notte, / che porta il lume dietro e sé non giova" (*Purg.*, XXII 67-68), *lanternarius* spirituale balzato fuori dalle ricerche di Deonna, grazie a Ossola, come un fidato segnavia che illuminando per noi la tradizione la incammina (*ci* incammina) verso il futuro: il *genius* che,

"lorsque la fête est finie, précède encore et éclaire le pas incertain, sur un sol mal connu, des convives qui rentrent, sans savoir d'où".

La prosa frammentaria e anti-dialettica, de *Il demoniaco nell'arte*, pur lontanissima nella tradizione dei presupposti teoretici e delle forme linguistiche, mi evoca (per mera affinità: anche perché rimasto ignoto a Castelli) il Benjamin allegoristico, apocalittico, del *Dramma barocco tedesco*, dei Passagen-Werk. Si rilegga l'*Introduzione* a *Il demoniaco nell'arte*:

Nel simbolico l'opera è compiuta e il processo che ha portato alla conclusione espressa dal simbolo non appare; nell'allegorico si illustra invece lo svolgimento. L'allegoria della guerra è, per esempio, la rappresentazione della vicenda (la battaglia); il simbolo: la distruzione.

A differenza del simbolo, l'allegoria tiene conto degli elementi che sono fondamentali per l'azione viziosa. È una descrittiva delle condizioni, non una puntualizzazione dell'essenza finale. Si potrebbe dire: la storia del processo, non la sua conclusione.

E Benjamin, nel celebre luogo del *Dramma barocco tedesco* in cui ferma la sua teoria dell'allegoria:

Se col dramma entra in scena la storia, essa lo fa in quanto scrittura. In fronte alla natura sta scritto 'storia': nei caratteri della caducità. La fisionomia allegorica della storia-natura, che il dramma porta sul palcoscenico, è realmente presente nella forma della rovina. Con essa, la storia si è tangibilmente ridotta a palcoscenico. Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose. Da ciò il culto barocco della rovina.

Il *simbolico* Castelli e l'*allegorico* Benjamin, nel loro meditare sulla Storia e sulle sue irrisarcibili rovine, riconoscono entrambi ed ammirano, impassibili, le caduche astuzie seduttive del Demoniaco.

#### 15. Lo stile Castelli

Così, ondeggiando e stratificandosi e cercando se stesso fra diario e teatro, filosofia e cinema, riflessione sull'arte e romanzo, psichiatria e teologia, ermeneutica e caldo colloquio con gli amici, nasce e matura lo *stile Castelli*, la sua maniera di pensiero-individuo.

Lo stile Castelli giunge all'apice, facendosi davvero "impérieux", in questo libro che rappresenta il capolavoro di una vita, il momento più alto e intenso di una meditazione intorno al pensiero dell'arte e ad una sua possibile ermeneutica, intesi come riflessione sia intorno all'esperienza spirituale condensata nell'opera artistica, sia intorno all'arte (in particolare l'arte sacra) come maniera del pensiero, modo della sua manifestazione, distinto ma non minore rispetto al pensiero della filosofia e della teologia.

#### Bibliografia di riferimento

## 1. Opere di Enrico Castelli

E. Castelli, *Diari*, 4 voll., a cura di E. Castelli Gattinara Jr., *Presentazione* di M. M. Olivetti, CEDAM, Padova 1997

E. Castelli, Filosofia e dramma. Il demoniaco. Cambiamento di rotta, Fussi, Firenze 1949

E. Castelli, *Simboli e immagini. Studi di Filosofia dell'Arte Sacra*, Centro Internazionale di Studi Umanistici - Edizioni Rinascimento, Roma 1966

E. Castelli, L'indagine quotidiana, Fratelli Bocca, Roma 1956

# 2. Numeri monografici di "Archivio di Filosofia", sotto la direzione di Enrico Castelli

"Demoniaco nell'arte: Filosofia e psicopatologia", 1952, con interventi di E. Minkowski e K. Jaspers

"Filosofia dell'arte", 1953, con interventi di G. C. Argan, A. Galvano, R. Assunto, R. Vlad, G. Marcel, Th. W. Adorno, V. Jankélévitch, A. Chastel, H. Sedlmayr, W. Fraenger

"Apocalisse e *insecuritas*", 1954, con interventi di E. Grassi, K. Löwith, A. Dempf, H. Sedlmayr, F. Altheim "Semantica", 1955, con interventi di E. Minkowski, E. Paci

"Filosofia e simbolismo", 1956, con interventi di Th. W. Adorno, E. Przywara, K. Kerényi, T. Munro, F. McGuinness

"Filosofia dell'arte sacra", 1957, con interventi di A. Chastel, W. Fraenger, H. Lotz, G. Marcel, E. Przywara, A. Plebe, R. Giorgi "Il tempo", 1958, con interventi di Jankélévitch, Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, S. Ceccato, A. Mercier

"Umanesimo e esoterismo", 1960, con interventi di E. Garin, R. Klein, P. Zambelli, P. Rossi, C. Vasoli, A. Dupront, E. Battisti

"Tempo e eternità", 1959, con interventi di X. Tilliette, V. Jankélévitch, E. Przywara

"Umanesimo e Ermeneutica", 1963, con interventi di E. Garin, R. Klein, C. Vasoli

233

# 3. Opere collettanee

*Cristianesimo e ragion di stato. L'umanesimo e il demoniaco nell'arte*, atti del convegno, a cura di E. Castelli, Fratelli Bocca editori, Roma-Milano 1952, con interventi di J. Daniélou, J. Hyppolite, E. d'Ors, A. Chastel, W. Fränger, P. Francastel, E. Garin

Umanesimo e Simbolismo, atti del convegno, a cura di E. Castelli, CEDAM, Padova 1958

*L'Umanesimo e "la Follia"*, Edizioni Abete, Roma 1971, con interventi di A. Chastel, R. Klein

# 4. Opere su Enrico Castelli

Esistenza, mito, ermeneutica. Scritti per Enrico Castelli, 2 voll., a cura di M. M. Olivetti, CEDAM, Padova 1980

\*Si ringrazia la casa editrice Bollati Boringhieri per la gentile concessione dei diritti per pubblicare questo saggio, introduzione alla riedizione de *Il demoniaco nell'arte* di Enrico Castelli (2007)

# Stile e verità. Una prospettiva riegliana

Andrea Pinotti

# Una rivoluzione copernicana

La questione della verità in pittura, e più in generale nelle arti visive, si è spesso accompagnata – tanto sul piano della filosofia, quanto su quello della storiografia artistica, ma anche a livello del senso comune – alla riflessione intorno al concetto di stile. Vero, o almeno verosimile, è quello stile che rende fedelmente in immagine la cosa, che la imita veridicamente secondo una adaequatio imaginis ad rem. Così, già a partire da Platone e dalla distinzione, operata nel Sofista, tra una mimesi icastica (che rispetta le misure e le proporzioni dell'oggetto che imita, fedele al suo èikon) e una mimesi fantastica (che per contro deforma l'oggetto in modo più o meno arbitrario, traducendolo in un èidolon), si viene istituendo una tradizione di pensiero che concepisce lo stile come una modalità della figurazione che si pone di fronte a una realtà già di per sé costituita in modo ontologicamente autonomo (la natura), e che in questo porsi di fronte può optare per una resa mimeticamente fedele, adeguata appunto all'oggetto, piuttosto che per una resa infedele e inadeguata.

A seconda delle poetiche, questa resa, questa restituzione del reale con l'adaequatio più o meno riuscita che la sottende, verrà poi giudicata positivamente ("quest'immagine sembra vera", cioè viene valutata come tanto più riuscita quanto più oblitera il proprio carattere di immagine, sostituendosi alla cosa di cui è immagine) piuttosto che negativamente ("quest'immagine è una mera copia", cioè viene valutata spregiativamente come semplicemente e anonimamente riproduttiva, priva dunque di quell'elemento di elaborazione personale magari geniale, di quella 'mano' che trasforma la natura in una immagine artistica propriamente detta).

Questa polarizzazione fra stili fedeli e stili infedeli alla natura, che rendono in immagine, si radicalizza con la comparsa dell'arte cosiddetta astratta, non figurativa, *gegenstandslos*, priva cioè di un oggetto che l'osservatore possa riconoscere. Si potrebbe pensare all'astrattismo come a una sorta di esacerbata e parossistica *inadaequatio*: il disinteresse per la resa fedele dell'oggetto viene spinto a tal punto da poter fare a meno dell'oggetto stesso. Da quel punto il discrimine diviene quello che divide un'arte che si riferisce a una

realtà esterna ad essa, trascendente, restituendola in modo più o meno adeguato, e un'arte che si riferisce invece solo a se stessa, ai propri mezzi (linee, colori, volumi), in piena immanenza, prescindendo da ogni possibilità di comparazione fra l'immagine e un oggetto che ne costituirebbe il referente esterno.

È piuttosto arduo stabilire con precisione il momento storico dell'avvento di una figurazione immanente e autonoma: il pensiero corre immediatamente al 1910 e al primo acquerello astratto di Kandinskij; ma già Plinio (*Nat. Hist.* 35, 81-84), raccontandoci della contesa fra Apelle e Protogene intorno alla linea più sottile, ci descrive un quadro che "non conteneva nient'altro che linee difficili a distinguersi", e che "pareva quasi un quadro vuoto; e proprio per questa caratteristica attraeva i visitatori ed era considerato più nobile di ogni altra opera".



Nel 1924, nella pagina finale del suo *Idea*, Erwin Panofsky ha tracciato un rapido prospetto delle coppie stilistiche oppositive che hanno di volta in volta tentato di descrivere la polarità di una figurazione fedele o infedele al proprio oggetto: naturalismo/idealismo, impressionismo/espressionismo, empatia/astrazione, definendo tali antitesi come forme di kantiane "antinomie dialettiche". Richiamandosi a tale concetto della prima Critica, e trasponendolo al contempo dal piano della gnoseologia a quello della teoria dell'arte, Panofsky mette con decisione fuori gioco l'istanza della verità come adaequatio imaginis ad rem, dichiarandone l'indecidibilità in relazione alla dimensione dello stile e della figurazione. In tale dimensione vige infatti, mutatis mutandis, la medesima problematica che ostacola, nella sfera gnoseologica, la teoria della concordanza ingenua fra intelletto e realtà, la medesima "insolubile difficoltà di dimostrare - senza richiamarsi ad una istanza trascendente – il necessario accordo fra dato sensibile e conoscenza a meno di presupporre una 'cosa in sé' con cui la rappresentazione intellettuale, sia essa mera riproduzione o libera creazione, possa e debba fondamentalmente concordare". E la responsabilità storica di questa messa fuori gioco è da Panofsky attribuita ad Alois Riegl: "Nella teoria della conoscenza il presupposto di questa 'cosa in sé' è stato scosso da Kant, nella teoria estetica invece si è infranto solo per l'influenza di Alois Riegl. Dacché noi crediamo d'aver riconosciuto che alla visione artistica non sta di fronte una 'cosa in sé', nello stesso modo che non sta di fronte all'intelletto conoscitivo, anzi proprio come capita a questo, tale visione artistica può accertarsi della validità della propria esperienza appunto perché ella medesima assegna le sue leggi al mondo, non possedendo assolutamente altri oggetti se non quelli che in lei primieramente si costituiscono".

Mette conto riportare questa pagina panofskyana per intero, poiché essa testimonia di una precoce presa di coscienza del profondo significato della rivoluzione copernicana operata una ventina d'anni prima da Riegl nell'ambito della teoria della figurazione e dell'immagine. In scritti fondamentali stesi nel giro di pochi anni e nell'arco di una parabola intellettuale tanto breve quanto intensa – *Problemi di stile* è del 1893, *Industria artistica tardoromana* del 1901, Ritratto di gruppo olandese del 1902 – Riegl viene sostituendo all'idea di stile come resa più o meno naturalistica, e quindi veritiera, di una realtà esistente indipendentemente da esso, il concetto di stile come costituzione di realtà, istituzione di volta in volta di una variante della naturalezza stessa. Non è dunque la natura in sé il centro fisso attorno al quale ruotano i vari stili figurativi, più o meno fedeli nella restituzione di quel centro in immagine; piuttosto è lo stile stesso da pensare come centro, come tema costitutivo d'immagine, del quale si danno solo incessanti varia-

zioni storiche, ciascuna delle quali costituisce la propria natura.

Si viene pertanto a profilare una concezione forte dello stile come trascendentale, come condizione di possibilità dell'esperienza stessa del mondo e della natura, che muta nella storia. Arnold Hauser lo ha visto con profonda lucidità quando, a proposito di Riegl, ha scritto nella sua *Filosofia della storia dell'arte*: "Con ciò anche la natura assume un carattere storico; mutano non soltanto i mezzi della sua raffigurazione, ma mutano anche i compiti che essa pone all'arte. È dunque privo di senso parlare di stili fedeli e di stili infedeli alla natura; perché il problema non è se si è più o meno fedeli alla natura, ma che concetto ci si fa di essa. Nella storia dell'arte non si tratta dei diversi gradi della riproduzione della natura, ma dei diversi concetti della naturalezza".

Degli stili nella loro pluralità, e delle rispettive nature che essi costituiscono, l'occhio dello storico è chiamato a cogliere morfologicamente analogie e differenze. Ed è in virtù di questo riconoscimento delle pluralità che un epistemologo come Paul Feyerabend ha potuto guardare a Riegl, a lui ispirandosi per tratteggiare la possibilità di una scienza come arte che, sulla base della libera costruzione della matematica pura (analoga in ciò alla produzione artistica), pervenga a prender congedo dall'idea di una 'realtà' come stabile referente esterno che questo o quel modello scientifico sarebbe in grado di descrivere più o meno fedelmente, a tutto vantaggio di un pluralismo espistemologico: "Non abbiamo solo forme d'arte, ma anche forme di pensiero, forme di verità, forme di razionalità e, appunto, forme di realtà. Dovunque ci volgiamo non riusciamo a trovare un punto d'appoggio archimedeo, bensì solo altri stili, altre tradizioni, altri principi d'ordine" (Scienza come arte. *Discussione della teoria dell'arte di Riegl e tentativo di applicarla alle scienze*, 1981).

# Grammatica dell'immagine

Le implicazioni profonde di tale rivoluzione copernicana emergono in tutta la loro ricchezza se ci si volge al rapporto fra figurazione e linguaggio, esplicitamente evocato dal titolo di uno scritto cruciale di Riegl, quella *Grammatica storica delle arti figurative* stesa in due versioni fra il 1897 e il 1899, e rimasta allo stato di manoscritto fino all'edizione postuma nel 1966. Con il termine 'grammatica' siamo immediatamente rinviati a un ambito linguistico, intendendo quelle convenzioni e regole – organizzate in modo sistematico – da rispettare per parlare e scrivere correttamente una lingua, combinandone gli elementi nella giusta sintassi. Ma come si può concepire

una grammatica relativa non alle parole di una lingua, bensì ai segni della figurazione pittorica, scultorea, architettonica (senza escludere l'artigianato artistico), e alle rispettive immagini? Occorre chiamare direttamente in causa quel "parallelo esistente tra arte figurativa e lingua" che rende "analoga" la condizione di entrambi gli ambiti: "Da molto tempo si è abituati ad usare la metafora del 'linguaggio artistico'. Si dice: ogni opera d'arte parla il suo determinato linguaggio artistico, sebbene gli elementi dell'arte figurativa siano naturalmente cosa diversa da quelli della lingua. Ma se esiste un linguaggio dell'arte allora esiste anche una grammatica storica di questo linguaggio, naturalmente anche in senso solo metaforico; se però la prima metafora è riconosciuta come legittima, allora si potrà ritenere valida anche la seconda".

In fondo, se guardiamo alla radice del termine 'grammatica', l'analogia fra linguaggio verbale e figurazione visiva non è così peregrina: il termine greco gràmma indica sì iscrizione, scrittura, carattere, ma anche quadro o dipinto (dal verbo gràpho: 'incido', 'scrivo', 'disegno', 'dipingo'). L'etimologia consente, dunque, per così dire ab origine l'estensione alla sfera visiva dell'area semantica del termine 'grammatica'. Sempre guardando al greco, troviamo inoltre che il plurale grammata designa i 'primi elementi' del sapere, il leggere e lo scrivere, la cui competenza è affare della grammatiké tèchne. La grammatica, dunque, è costitutivamente connessa alla sfera del sapere, alla scienza come capacità di padroneggiare un campo epistemico (e non solo pratico) a partire dai suoi primi elementi, dalle componenti di base. E puntualmente Riegl evoca questa ulteriore specificazione del termine quando prosegue il parallelismo fra arti e linguaggio: "Anche la lingua ha i suoi elementi, e la storia dello sviluppo di questi elementi viene chiamata grammatica storica della lingua in questione. Chi vuole solo parlare una lingua non ha bisogno della grammatica, e tanto meno ne ha bisogno chi la vuole solo comprendere. Ma chi vuole sapere perché una lingua abbia avuto questo sviluppo e non un altro, chi vuole comprendere la posizione di una lingua all'interno di tutta la cultura umana, chi insomma vuole, per dirlo in una parola, comprendere in maniera scientifica la lingua in questione, ha bisogno della grammatica storica". Quando ne va della grammatica, dunque, non si tratta solo del saper fare qualcosa come competenza pratica, come pragmatica (saper parlare, saper scrivere, saper disegnare o dipingere o in generale raffigurare), bensì piuttosto del saper perché e come si fa quel che si fa, e con che cosa, e seguendo quali regole: in una parola, scienza.

Ma come va inteso precisamente il parallelismo fra sfera linguistica e sfera figurativa che sottende l'idea di una grammatica della figurazione? Riegl

non è il primo a ricorrere al termine 'grammatica' che appunto sottende tale parallelismo. L'uso era invalso in Europa almeno a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Fin dal 1845 Hermann Hettner aveva parlato della possibilità di una "grammatica elementare dell'arte" [Elementargrammatik der Kunst]. In Inghilterra nel 1850 George Field aveva pubblicato a Londra i suoi Rudiments of the Painter's Art: or, a Grammar of Colouring, seguiti nel 1856 dalla celebre *The Grammar of Ornament*, del grande architetto e decoratore londinese Owen Jones, subito apparsa anche in edizione tedesca. Si avranno poi, sempre pubblicati nella capitale inglese, The Grammar of Litography. A practical guide for the artist and printer, di W. D. Richmond, pubblicata nel 1878 e uscita in traduzione tedesca due anni dopo a Lipsia, e – molto importante per l'elaborazione della teoria riegliana dell'ornamento in Stilfragen – lo studio dell'archeologo americano William Henry Goodyear (il primo curatore delMetropolitan Museum of Art), The Grammar of the Lotus: a new history of classic ornament as a development of Sun worship (1891). Ma, in fondo, con la figurazione aveva a che vedere anche il manuale di chiromanzia di Katharine Saint Hill, *The Grammar of Palmistry*, uscito a Londra nel 1889. Per quanto riguarda la Francia, l'influente critico Charles Blanc, professore di estetica e storia dell'arte al Collège de France, fa uscire nel 1867 una fortunata Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture, alla quale seguirà nel 1881 una Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison. Quanto all'Italia, è da segnalare la Grammatica araldica ad uso degli italiani, composta da Felice Tribolati per il "Giornale Araldico" di Pisa nel 1881 e più volte riedita fino al 1993. Riegl dunque si inseriva in una tradizione editoriale ormai consolidata, e anche destinata a una notevole longevità, se ancora nel 2001 George Steiner ha potuto intitolare un suo libro Grammars of Creation.

Che cosa, allora, caratterizza come contrassegno specifico la peculiare accezione del termine 'grammatica' in Riegl? Per individuare tale contrassegno occorre rivolgersi al retroterra teorico della riflessione filosofica sulle arti figurative immediatamente precedente l'idea riegliana di una grammatica-della figurazione, e in primo luogo a Konrad Fiedler. In scritti fondamentali quali *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa* (1876) e *Sull'origine dell'attività artistica* (1887), Fiedler stabilì criticamente (nel senso kantiano del termine) le possibilità e i limiti delle due sfere. Linguaggio e figurazione sono due modalità analoghe di formazione, vale a dire due modi tramite cui l'uomo si impossessa del mondo, facendone esperienza. Il modo linguistico, essenzialmente connesso alle procedure di concettualizzazione logica, è potentissimo: esso è infatti in grado di ridurre sotto il dominio di un singolo termine innumerevoli differenze empiriche e fenomeniche, che vengono

appunto riunificate nell'apprensione linguistica. Pensiamo ad esempio alle infinite sfumature di colore verde che vengono sintetizzate nell'unica parola 'verde'. Ma, se guardiamo all'altra faccia della medaglia, l'impressionante potenza sintetica di questo strumento è pari alla sua impotenza, nel senso che, vista dal lato dell'esperienza visiva, quella sintesi linguistica così efficace è un enorme impoverimento: la parola 'verde', anche integrata da aggettivazioni sempre più sottili (verde salvia, diverso dal verde bottiglia, dal verde bandiera...; verde salvia scuro, diverso dal verde salvia chiaro...; verde salvia scuro con striature argentate, e così via), non potrà mai dar conto di questa particolarissima, irriducibile, sfumatura di verde che vedo qui ora davanti a me incarnata in questa foglia di salvia, sotto quest'albero e sullo sfondo di questo prato e di questo cielo, in questa luce e con queste ombre. È invece proprio a questa sfumatura (a questa linea, a questo volume) che si rivolge la figurazione delle arti visive, interessata ad approfondire e portare a chiarezza quella conoscenza visiva del mondo che, se lasciata alla dimensione percettiva dell'uomo comune, rimarrebbe consegnata a un confuso caleidoscopio di impressioni cromatiche che si avvicendano senza sosta nell'occhio.

V'è dunque analogia fra linguaggio (stricto sensu verbale) e figurazione, nella misura in cui si tratta in entrambi i casi di una formazione del reale, di una configurazione dell'esperienza, di una sua apprensione (e Fiedler usa talora il termine di 'linguaggio' lato sensu per indicare questa comune proprietà); ma assolutamente non identità, nella misura in cui i due modi formativi sono radicalmente differenti e costituiscono oggetti incommensurabili. Una volta, infatti, che io nomino una esperienza, nel darle un nome ho già perduto l'essenziale sotto il profilo visivo, l'ho già ridotta a un ente linguistico che non ha nulla a che vedere con la dimensione della visibilità: nel linguaggio conosco solo l'essere nella sua forma linguistica. Più in generale, nella forma di volta in volta presa in considerazione conosco solo il reale che in quella forma diviene tale: "Il senso di quel fatto meraviglioso che è la lingua non è quello di significare un essere, ma quello di essere un essere; poiché ciò che si genera nella forma linguistica non ha esistenza al di fuori di questa forma, il linguaggio non può dunque significare altro che se stesso". E lo stesso deve dirsi per ogni formazione, compresa quella visiva della figurazione.

Siamo qui al cospetto di quell'approccio morfologico al linguaggio che era già stato delineato con grande chiarezza da Wilhelm von Humboldt nell'*Introduzione alla lingua Kawi* (1836): il linguaggio è organo del pensiero e anche della realtà, organo che cioè non si relaziona a un referente

(esterno o interno, fisico o mentale) già precostituito, ma lo costituisce originariamente come tale. Fiedler estende questo principio alla formazione della stessa sfera della visibilità, nella piena consapevolezza della portata ontologica della questione. Quello che il Novecento avrebbe conosciuto per lo più nella formulazione del *Tractatus* wittgensteiniano (prop. 5.6: "*I limiti del mio linguaggio* significano i limiti del mio mondo") era già patrimonio della *Kunstwissenschaft* tardo-ottocentesca: ogni linguaggio non dice in fondo null'altro che se stesso.

# Tavola degli elementi della figurazione

Al di là delle distinzioni che separano i linguaggi di architettura, scultura, pittura e artigianato artistico, ma anche al di là delle differenze individuali che caratterizzano ogni opera nella sua irriducibile singolarità, Riegl punta a individuare quegli "elementi in comune" che sono condivisi dalle opere d'arte figurativa in quanto appunto forme della figurazione. Ed è proprio tramite tali elementi comuni che Riegl intravede la possibilità di riguadagnare un'efficace unitarietà sistematica alla ricerca storico-artistica. Gli sembra appunto questo "il futuro compito della storia dell'arte come scienza": "Adesso certamente capite quello che mi propongo di offrire con una grammatica storica dell'arte figurativa. La si potrebbe chiamare anche teoria elementare dell'arte figurativa".

Quali sono, dunque, gli elementi che costituiscono i *gràmmata* della figurazione, il suo alfabeto primario? Se ne può dedurre la tavola direttamente dalla pratica consolidata della catalogazione delle opere. Ad esempio, nella scheda di catalogo relativa a una tazza, troviamo: "Tazza in terracotta, a piede alto, sulla coppa una centauromachia a figure nere". È una basilare descrizione dell'oggetto che ci permette di evincere il fine pratico (è un recipiente per bere), il materiale in cui è prodotto e la tecnica di produzione, la sua forma esteriore, il motivo iconografico dell'immagine che lo orna, un primo punto di partenza per fissare un quadro di riferimento elementare:

- 1. Fine: a che scopo?
- 2. Materia prima: di che cosa?
- 3. Tecnica: per mezzo di che cosa?
- 4. Il motivo: che cosa?

# 5. Forma e superficie: come?

Si tratta di un quadro il cui significato può essere adeguatamente compreso solo sullo sfondo della concezione riegliana della figurazione (Bildung) e della figuratività (Bildlichkeit), cioè della essenziale cifra costitutiva delle arti visive: la produzione di immagine. Una delle preoccupazioni primarie di Riegl è quella di escludere rigorosamente che tale produzione possa essere intesa nel senso di una ri-produzione, cioè che la figurazione possa esser confusa o ridotta a mera attività copiativa, a quel senso deteriore della mimesis come rifacimento in immagine di qualche cosa che già esiste di per sé nella cosiddetta realtà esterna e indipendentemente dall'immagine stessa. Il fare artistico dell'uomo non è dunque un rifare ciò che la natura ha già fatto, ma un fare *come* la natura, seguendo le medesime leggi produttive. L'uomo sarà a pieno titolo natura: qualsiasi immagine possa venir da lui prodotta, essa non potrà che essere naturale, e di conseguenza l'arte (anche la più 'astratta') sarà costitutivamente naturalistica; al tempo stesso, proprio perché l'uomo non ripete ciò che la natura ha già fatto, ma fa come la natura, volendo proseguire la sua opera creativa, quella naturalezza non sarà un calco copiativo del naturale, ma avrà una sua idealità, e di conseguenza l'arte (anche la più 'realistica') sarà costitutivamente idealistica.

Lo stesso Fiedler si era così espresso sulla diatriba idealistico-realistica nel 1876: "Ogni contesa circa il realismo o l'idealismo dell'arte è oziosa. Una tal contesa viene condotta a proposito di una produzione che pare esteriormente artistica, ma che internamente non lo è. L'arte, se vuol essere degna di questo nome, non può essere né realistica né idealistica, ma sempre e dappertutto la medesima cosa, comunque la si voglia chiamare". E questa cosa "non è servile imitazione né invenzione arbitraria, è piuttosto libera figurazione. Perché qualcosa possa essere imitato, bisogna anzitutto che esista: ma come può la natura che nasce nella raffigurazione artistica possedere un'esistenza senza essa o prima di essa?". Tracciando ad esempio i contorni di un oggetto in un disegno, "produciamo qualcosa che ci raffigura la visibilità dell'oggetto, e facendo questo, creiamo qualcosa di diverso e di nuovo rispetto a ciò che prima costituiva il possesso della nostra rappresentazione visiva".

Sarebbe possibile ricostruire la genealogia di questo assunto riegliano e fiedleriano inseguendone le radici fin dentro il pensiero greco antico, là dove, oltre all'accezione platonistica della *mìmesis* come imitazione copiativa e riproduttiva, si registrava altresì un'accezione più originaria di *mìmesis* come *mìmeisthai* (azione propria del mimo che comprende il 'prender le

parti di', l''assumere il ruolo di', l''identificarsi con', il 'fare come' o il 'fare le veci'), accezione che possiamo rinvenire ad esempio in Democrito (B 154) laddove questi afferma che "noi siamo stati discepoli delle bestie nelle arti più importanti: del ragno nel tessere e nel rammendare, della rondine nel costruire le case, degli uccelli canterini, del cigno e dell'usignuolo nel canto, con l'imitazione"; oppure, più tardi, in Aristotele, laddove egli rileva che "ogni arte concerne il far venire all'esistenza, e usare l'arte è considerare com'è possibile far venire all'esistenza una di quelle cose che possono sia essere che non essere ed il cui principio è in chi produce e non nella cosa prodotta" (*Eth. Nich.*, 1140 a10-15). Dunque un produrre in quanto 'farecome', in quanto prolungamento dell'azione creatrice della *natura naturans*.

In questa secolare tradizione si inscrive lo stesso Riegl, non certo per chiuderla. Dopo di lui, un Paul Klee avrebbe raccolto e consegnato quell'eredità al Novecento, concedendosi "il pensiero che la creazione oggi non possa dirsi ancora conclusa" e teorizzando la figurazione come un *render-visibile* equidistante dalla pura astrazione e dal puro realismo (parimenti impossibili).

# Estesiologia dell'immagine

Nel quadro degli elementi della libera figurazione descritti dalla grammatica riegliana, è soprattutto con la riflessione su forma e superficie che veniamo introdotti nel cuore del suo cosiddetto formalismo. Lapidariamente in Industria artistica tardoromana Riegl scrive: "Le arti visive non si interessano del 'Che cosa' dell'apparenza, ma del 'Come". In piena consonanza con le posizioni di Fiedler, che aveva escluso dall'essenza della figuratività ogni componente illustrativa di concetti o oggetti appartenenti ad ambiti in qualsiasi senso estranei alla sfera della visibilità, anche Riegl mette puntualmente in guardia contro ogni equivoca "sopravvalutazione dell'iconografia" nel metodo storiografico: certo, l'identificazione iconografica del motivo o sujet dell'immagine è utilissima alla comprensione dell'immagine stessa, che non può prescindere dall'apprensione del contenuto della rappresentazione. Tuttavia questa è solo una fase preliminare nel processo che consente di afferrare il vero del senso dell'immagine: "Nessuno vorrà contestare che così si è posta una base indispensabile per una sicura costruzione, in un domani, di una storia dell'arte, ma ancor meno si potrà negare che se con l'iconografia si è ottenuta una base solida, alla costruzione del vero e proprio edificio si deve giungere solo attraverso la storia dell'arte". Il che, per il Riegl di *Industria artistica tardoromana*, significa, appunto, lo studio dell'oggetto come forma e colore nel piano e nello spazio, cioè in quanto come del suo darsi: "Il contenuto iconografico è del tutto diverso da quello artistico; lo scopo (che mira a suscitare determinate rappresentazioni), a cui il primo contenuto serve, è esteriore com'è lo scopo utilitario delle opere dell'industria artistica e architettonica. Il vero scopo dell'arte, invece, è quello che mira unicamente a rappresentare nel contorno e nel colore, nel piano e nello spazio, in modo da suscitare nell'osservatore un catartico compiacimento".

Questa costellazione di problemi - relativa al vedere come processo percettivo, e al suo modo di rapportarsi alla linea e al colore, alle superfici e ai volumi - viene condensata nella trattazione di forma (Form) e superficie (Fläche), parole che assumono nel discorso riegliano una valenza di termini tecnici. Con "forma" Riegl intende le tre dimensioni di altezza, larghezza e profondità, una tridimensionalità che è appresa nel modo più sicuro dal senso del tatto, mentre solo in modo incerto dalla vista, in grado quest'ultima – di cogliere soprattutto le superfici e bisognosa di pregresse esperienze tattili per poter integrare all'immagine visiva bidimensionale la componente volumetrica della profondità. La tendenza dell'organo visivo a trasformare tutto in superficie viene espressa da Riegl nella distinzione fra superficie "oggettiva" e "soggettiva": se la prima pertiene all'oggetto in quanto tale, la seconda è relativa all'"illusione ottica", ad esempio quando sotto una certa angolazione vediamo un rettangolo come una losanga. Forma e superficie oggettiva ineriscono dunque alla cosa stessa, di cui sono proprietà che vengono registrate dal senso del tatto; per contro, la superficie soggettiva dipende dalle condizioni soggettive dell'osservatore, ed è esposta all'illusione ottica. Il tatto, che può soccorrere la vista integrandola nella percezione ravvicinata, ha tuttavia un raggio d'azione più limitato, e a distanza l'occhio deve affidarsi soltanto a se stesso, esponendosi ai giochi chiaroscurali e cromatici: "Da ciò si comprende – scrive Riegl nella Grammatica – la fondamentale importanza che la distanza, dalla quale gli oggetti naturali vengono osservati, assume per l'apprensione di questi oggetti nella coscienza dell'uomo, e quindi anche per la competizione dell'uomo con essi nell'arte figurativa".

Del nesso percezione-distanza Riegl offre una tipologia tripartita, che sarà puntualmente ripresa in *Industria artistica tardoromana*: alla visione ravvicinata, contrassegnata da una modalità tattile dell'apprensione, come se l'occhio palpasse progressivamente l'oggetto, si contrappone una visione a distanza, un colpo d'occhio unitario assegnato soltanto alle macchie di colore e alle relazioni di luci e ombre; in posizione intermedia, la visione normale come compromesso fra i due estremi.

È, questo, il cuore estesiologico della dottrina riegliana della figurazione: qui emerge con chiarezza come per lui un discorso estetico nel senso della teoria delle arti non possa andar disgiunto da un discorso estetico nel senso della teoria dell'àisthesis, della sensibilità e delle sue condizioni di possibilità, che si radicano nel corpo e nella percezione. Riegl si era interrogato sull'esistenza di leggi generali della figurazione in vigore "al di sopra" della specificità delle singole opere d'arte: ora vien fatto di chiedersi se, piuttosto, egli non abbia ricercato tali leggi "al di sotto" della figurazione, nella regione anonima e originaria della corporeità e dei suoi processi sensoriali gestiti dalla mano e dall'occhio.

Anche per questa prospettiva estesiologica – peraltro condivisa con altri grandi storici dell'arte del suo tempo, come Wölfflin e Schmarsow – Riegl si colloca nel solco di una complessa tradizione, che può essere fatta risalire fino ad Aristotele e alla teoria dei sensi del *De Anima*, ma la cui radice più prossima va cercata nelle riflessioni percettologiche dell'amico di Fiedler Adolf von Hildebrand. Il suo fortunato *Il problema della Forma* (1893) offre a Riegl la distinzione fra visione tattile ravvicinata e visione propriamente ottica a distanza, la prima connessa alla forma esistenziale dell'oggetto (la forma che la cosa ha in sé, indipendentemente dalle condizioni soggettive della percezione), la seconda alla sua forma effettuale (dipendente dall'effetto percettivo che la cosa esercita sull'osservatore).

Accogliendo questa cruciale distinzione, debitrice degli studi di ottica fisiologica di Helmholtz riguardanti il meccanismo di accomodazione del cristallino, ma al contempo lamentando la fissità della concezione hildebrandiana, nella Grammatica e poi in Industria artistica tardoromana Riegl avrebbe impresso a tale paradigma percettologico una decisa storicizzazione, vincolandolo cioè alla storia dell'arte e allo sviluppo delle sue epoche stilistiche: alla visione ravvicinata tattile corrisponde la figurazione egizia, a quella ottica a distanza la figurazione tardoromana; in mezzo, il compromesso normale tattile-ottico dell'arte greca classica. Così facendo, Riegl disarticola significativamente il nesso tattilità-scultura vs otticità-pittura, impostando una riorganizzazione del sistema delle arti: se per la sua volumetria la scultura sembra offrirsi naturalmente a una percezione tattile, mentre per la sua superficialità l'immagine pittorica pare costituire l'oggetto principe della percezione ottica, "cionondimeno esiste una scultura pittorica, cioè adatta ad una visione a distanza, e una pittura plastica, cioè adatta ad una visione ravvicinata. Questo significa che nell'arte figurativa sono sempre esistiti uno accanto all'altro statue, rilievi e dipinti, fossero essi osservati da vicino o a distanza. E con ciò si intende dire che non si dovrebbe parlare di 'leggi stilistiche' della scultura e della pittura, come invece avviene di solito". L'accento è quindi spostato dalle tecniche di produzione dell'immagine alle condizioni percettive, cioè estetiche, della sua ricezione, storicamente articolate.

Ma come intendere propriamente il riferimento riegliano alla dimensione percettiva ottica e tattile (taktisch o taktil) o aptica (haptisch, dal greco hàpto), come preferirà dire dopo il 1901, ad esempio nell'importante studio sul Ritratto di gruppo olandese, per distinguere una declinazione interna alla visione dalla palpazione manuale vera e propria? La caratterizzazione proposta da Riegl degli stili tramite categorie estetiche radicate nella corporeità vivente e nelle sue operazioni tattili e ottiche ha visto schierarsi due partiti di interpreti: gli uni impegnati a ridimensionare la dimensione percettiva, e a leggere la coppia tattile-ottico come una distinzione interna alla mera sfera della raffigurazione (Panofsky, Sedlmayr, Révész), gli altri disposti ad ammettere una correlazione fra la sfera della raffigurazione e quella dell'effettiva percezione fisica (è il caso di Walter Benjamin, appassionato lettore di Riegl, che in un passaggio dell'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (1936-1939) osserva che l'epoca delle invasioni barbariche "possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione"). Si tratta, comunque, di una questione che non trova risposta nelle pagine di Riegl, il quale non affronta esplicitamente il problema. Ciò non impedirà alla coppia tattile-ottico di godere di una eccezionale fortuna nel corso del Novecento. Pur premendo innanzitutto a Riegl la rivalutazione delle modalità percettive e rappresentative dello stile della tarda romanità, contrassegnato da un 'impressionismo' cromatico e chiaroscurale ormai compiutamente ottico, sarà proprio il suo concetto di tattile o aptico a suscitare maggior eco nella storia degli effetti delle dottrine riegliane. Benjamin vi ravviserà ad esempio la cifra distintiva di un'avanguardia impegnata a scardinare le tradizionali modalità di contemplazione estetica, come il dadaismo: "Coi dadaisti, da un'attraente apparenza ottica o da una formazione sonora convincente qual era, l'opera d'arte divenne un proiettile. Essa colpiva l'osservatore. Assunse una qualità tattile". Tattile è inoltre, per Benjamin, il contrassegno della ricezione delle opere architettoniche, ricezione non concentrata bensì distratta (come sarà per il cinema): "La fruizione tattile non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine. Nei confronti dell'architettura, anzi, quest'ultima determina ampiamente perfino la ricezione ottica. Anch'essa, in sé, avviene molto meno attraverso un'attenta osservazione che non attraverso sguardi occasionali".

Una storia a parte meriterebbe la storia del concetto di tattile-aptico nella cultura filosofica francese del secondo Novecento. Qui le opere di Riegl vengono acclimatate per merito di Henri Maldiney, che le coniuga con la fenomenologia e la psichiatria esistenziale in una originale sintesi: già in un suo scritto del 1953 dedicato a Le faux dilemme de la peinture: abstraction ou realité troviamo sottolineata come «fondamentale» la distinzione del piano tattile-visivo da quello ottico-visivo. A Riegl, via Maldiney, avrebbero poi guardato Mikel Dufrenne e Deleuze e Guattari. Il primo ne L'occhio e l'orecchio (1987), per contestare il primato della visione nella nostra tradizione culturale: lo spazio tattile, o meglio 'corto' o ravvicinato, è un ambito che l'occhio non riesce a dominare a misurare, e che anzi "avvolge il soggetto fino a smarrirlo come tale: l'occhio viene preso nella sua stessa trappola". I secondi, similmente interessati al nesso fra visione e dominio, per opporre in Mille Piani (1980) lo spazio liscio del nomade allo spazio striato, il primo oggetto di una visione ravvicinata e offerto alla prensione, il secondo connesso a una visione più lontana e ad una spazialità più propriamente visiva. Un anno dopo, in Francis Bacon. Logica della sensazione (insieme una riflessione filosofica sulla pittura e sulla sensibilità, nel duplice senso dell'estetico che era già caratteristico dell'approccio riegliano), Deleuze distingue quattro aspetti della manualità figurativa: il digitale, il tattile, il propriamente manuale e – rieglianamente – l'aptico, intendendo con quest'ultimo concetto la funzione tattile propria della vista, distinta da quella ottica e non subordinata ad essa: "Diremo allora che il pittore dipinge con i suoi occhi, solo però in quanto egli tocca con i suoi occhi".

Anche sul versante anglosassone, il lessico della *visual culture* ha fatto e a tutt'oggi fa largo uso del concetto di *haptic*, non solo nell'ambito della teoria e della critica delle arti figurative, ma anche nel contesto dei *film studies* (ad esempio nei lavori di L. U. Marks sulla *haptic visuality*).

Il binomio riegliano aptico-ottico ha dunque profondamente segnato le vicende della cultura visuale della contemporaneità, prestandosi a duttile strumento interpretativo della qualità estesica dell'immagine. Esso tuttavia non è che uno degli strumenti interpretativi di una complessa prospettiva sulla questione dell'immagine, dello stile e della verità, quale quella riegliana, che a tutt'oggi è ben lungi dall'aver esaurito le proprie potenzialità.

#### Bibliografia

# Opere di Alois Riegl

*Industria artistica tardoromana*, tr. it. di B. Forlati Tamaro e M. T. Ronga Leoni, nota introduttiva di S. Bettini, Sansoni, Firenze 1953

Arte tardoromana, tr. it., notizia critica e note di L. Collobi Ragghianti, Einaudi, Torino 1959

Problemi di stile: fondamenti di una storia dell'arte ornamentale, tr. it. di M. Pacor, a c. di A. C. Quintavalle, Feltrinelli, Milano 1963

Brani da Spätrömische Kunstindustrie e da Die Entstehung der Barockkunst in Rom, tr. it. di R. Salvini, in La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo, a c. di R. Salvini, Garzanti, Milano 1977, pp. 158-181

Il culto moderno dei monumenti, in Chiesa, città, campagna: la terra promessa, a c. di A. Emiliani, Edizioni Alfa, Bologna 1981

Scritti sulla tutela e il restauro, tr. it. di M.A. Lima, L. Bica, a c. di G. La Monica, Edizioni Mazzone e Italo-Latino-Americana Palma, Palermo-São Paulo 1982

Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi, a c. di S. Scarrocchia, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990

Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti; antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici, tr. it. di S. Scarrocchia, J. Tschische, E. Gottardo, U. Layr, R. Trost, a c. di S. Scarrocchia, Clueb, Bologna 1995; contiene i seguenti scritti di Riegl: Storia dell'arte e storia universale (1898), pp. 117-121; Mobili e decorazioni d'interno stile impero (1898), pp. 123-134; La Stimmung come contenuto dell'arte moderna (1899), pp. 135-142; Opere della natura e opere dell'arte (1901), pp. 143-155; Una nuova storia dell'arte (1902), pp. 157-162; La porta gigante di Santo Stefano (1902), pp. 163-169; Progetto di un'organizzazione legislativa della tutela dei monumenti in Austria (1903), pp. 171-236; Sull'origine della basilica paleocristiana (1903), pp. 237-249; Sul problema del restauro delle pitture parietali (1903), pp. 251-262; Il restauro degli affreschi della cappella della Santa Croce nel Duomo di Wawel a Cracovia (1904), pp. 263-273; La posizione di Salisburgo nella storia dell'arte (1905), pp. 275-290; Nuove tendenze nella conservazione (1905), pp. 291-302; Su antichi e moderni cultori

d'arte (1907), pp. 303-311; Sulla legge per la tutela dei monumenti (1905), pp. 313-322; Sui restauri di St. Wolfgang (1903-1904), pp. 323-333; Rapporto su una ricerca per la valutazione dell'interesse verso i monumenti medievali e moderni all'interno del Palazzo di Diocleziano a Spalato, condotta per incarico della Presidenza della I.R. Commissione centrale (1903), pp. 335-341

Antichi tappeti orientali, a c. di A. Manai, con il testo di S. Bettini Poetica del tappeto orientale, Quodlibet, Macerata 1998

Grammatica storica delle arti figurative, a c. di A. Pinotti, tr. it. di C. Armentano, profilo biografico di P. Conte, Quodlibet, Macerata 2008

Das holländische Gruppenporträt, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 23, 1902, pp. 71-278; II ed. Staatsdruckerei, Wien 1931; a c. di A. Rosenauer, WUV-Univ. Verlag, Wien 1997

*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, akademische Vorlesungen, gehalten von A. Riegl, a c. di A. Burda e M. Dvořák, Schroll, Wien 1908; II ed. Schroll, Wien 1923; ristampa Mäander, Mittenwald 1977

### Altri testi citati

W. Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (III redazione, 1936-1939), in *Id.*, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa, pref. di C. Cases, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966, pp. 17-56

- G. Deleuze, Francis Bacon. *Logica della sensazione* (1981), tr. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995
- G. Deleuze, F. Guattari, Mille Piani. *Capitalismo e schizofrenia* (1980), tr. it. di G. Passerone, a c. di M. Guareschi, Castelvecchi, Roma 2006
- M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio* (1987), tr. it. di C. Fontana, Il Castoro, Milano 2003
- P. K. Feyerabend, Scienza come arte. Discussione della teoria dell'arte di Riegle e tentativo di applicarla alle scienze (1981), tr. it. di L. Sosio, in S. Moriggi (a c. di), Dovè la donna? Pensare l'arte e la scienza oggi, Mimesis, Milano 2003, pp. 9-24

K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, a c. di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2006

A. von Hildebrand, *Il problema della Forma nelle arti figurative* (1893), ed. it. della IV ed. 1903, a c. di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo2001

W. von Humboldt, *La diversità delle lingue*, ed. it. a c. di D. Di Cesare, premessa di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 1991

- P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, a c. di J. Spiller, tr. it. di M. Spagnol e F. Saba Sardi, introduzione di G. C. Argan, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1976
- H. Maldiney, Regard, Parole, Espace, L'Age d'Homme, Lausanne 1973
- L. U. Marks, Touch: *Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002
- E. Panofsky, Idea. *Contributo alla storia dell'estetica* (1924), tr. it. di E. Cione, introduzione di M. Ghelardi, Bollati Boringhieri, Torino 2006
- G. Révész, Die Formenwelt des Tastsinnes, M. Nijhoff, Den Haag 1938
- H. Sedlmayr, *Arte e verità* (1978), tr. it. di F. Paolo Fiore, Rusconi, Milano 1984

<sup>\*</sup>Una redazione diversa di questo saggio è stata pubblicata come Introduzione a Alois Riegl, Grammatica storica delle arti figurative, Quodlibet, Macerata 2008

# Lo sguardo di Perseo

Il lavoro dello storico tra scrittura e dimensione etica in Immagini malgrado tutto di Georges Didi-Huberman, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005

Gianmario Guidarelli

"Malgrado tutto": è questa, per Georges Didi-Huberman, la condizione necessaria per tentare un approccio storiografico all'evento estremo della Shoah che, mettendo alla prova gli strumenti dello storico, possa testarne, a un grado estremo, le potenzialità euristiche.

Nel suo libro pubblicato in Francia nel 2003, le "immagini malgrado tutto" sono i quattro fotogrammi che il membro di un *Sonderkommando* riesce a scattare nell'agosto del 1944 all'interno di Birkenau, nascosto nel Crematorio V. "Brandelli strappati a un mondo che li considerava impossibili", prove frammentarie raccolte "malgrado" le difficoltà tecniche nell'effettuarle e il rischio di essere scoperti, uscite da Auschwitz grazie alla Resistenza polacca e sopravvissute fino a noi "malgrado la nostra incapacità di guardarle come meriterebbero": malgrado la distanza tra la volontà di testimoniare da parte del fotografo e la nostra difficoltà nel raccogliere la sfida etica a interpretarle.

La principale difficoltà nell'interpretare e, dunque, nell'utilizzare come fonte storica l'immagine fotografica è la sua natura complessa, per cui la 'verità' che (in quanto mezzo 'immediato' e meccanico di ripresa della realtà) essa indubitabilmente rappresenta è offuscata dall'oscurità dovuta alle sempre diverse condizioni in cui ogni ripresa fotografica è scattata. Lo storico che faccia ricorso alle fotografie come fonte è, insomma, costretto ad affrontare tutte quelle scorie che le reali ed effettive modalità di realizzazione di un'immagine (ma anche le interpretazioni che su di esse si sono accumulate fino ad oggi) frappongono, come distanza, alla loro 'leggibilità'.

Questo 'doppio regime' delle immagini è la causa, secondo Didi-Huberman, di due tipi di disattenzione da parte degli storici. Da un lato, sottovalutandone la natura lacunosa e imperfetta, si chiede troppo alle immagini fotografiche, imponendo loro di dire più di quello che possono; le manipolazioni, necessarie per l'utilizzo della fotografia come fonte storica,

trascurano in tal caso quella parzialità e impurità che è dovuta alle effettive condizioni in cui è stato scattato ogni fotogramma. Dall'altro, si chiede troppo poco all'immagine, riducendola a un astratto simulacro della realtà. É questa la posizione di Gérard Wajcman e di Elizabeth Pagnoux, che non a caso hanno accusato Didi-Huberman e gli organizzatori della mostra parigina in cui i quattro fotogrammi furono esposti nel 2002 di sovrainterpretare le immagini fino a una loro feticizzazione. Grazie alla loro forza di suggestione, le immagini, secondo i due studiosi, toglierebbero spazio alle testimonianze dei sopravvissuti, annullando di fatto la memoria della Shoah. A loro giudizio non esiste (perché non può esistere) un'immagine ripresa in una delle camere a gas; ogni immagine è poi, per sua stessa natura, parziale, spuria ed estemporanea, inadatta (perché falsificante) a rendere l'idea di Auschwitz nel suo carattere 'assoluto'. La realtà dei campi di sterminio nazisti è di conseguenza irrappresentabile, dunque inimmaginabile; e, dal canto suo, l'immagine fotografica non può che ridursi a una sorta di velo che relativizza e, in definitiva, falsifica una realtà estrema e, appunto, assoluta.

In tali contestazioni, secondo Didi-Huberman, è in gioco la natura stessa



dell'immagine d'archivio, che per la sua natura parziale, nella prospettiva di Wajcman e di Pagnoux, non può che limitarsi ad alludere alla totalità del fenomeno Auschwitz. In realtà, i quattro fotogrammi scampati alla distruzione testimoniano per Didi-Huberman la capacità del documento visivo di accennare, proprio grazie alla loro natura frammentaria, a un fenomeno di inusitata vastità. Soltanto distinguendo tra il valore d'uso delle immagini (in cui può anche esercitarsi il feticismo visivo) e il loro valore ontologico di resti archeologici, esse possono essere intese come indizi, o come prove, di realtà.

Il doppio regime delle immagini d'archivio, per cui il frammento rimanda alla totalità, carica di responsabilità lo storico, che raccoglie la loro "supplica ad essere guardate", che le coglie non come un velo ma come uno "strappo" sulla realtà, come "un sintomo, un disagio" nei confronti di una tradizione interpretativa (per dirla con le parole di Walter Benjamin), cioè come un'irripetibile occasione di conoscenza. Il senso di responsabilità nel maneggiare l'immagine-frammento-documento richiama inoltre il paradigma indiziario di Carlo Ginzburg e la sua polemica con Hayden White riguardo il ruolo della narrazione nel processo storiografico (sul tema si veda in "Engramma" n. 55 il saggio di Daniele Pisani Vero Falso Finto. Sul metodo della ricostruzione storica). Secondo Ginzburg, lo scetticismo di White ha come esito l'inconoscibilità della realtà. In questo contesto, una certa posizione critica nei confronti dell'immagine come fonte storica favorisce indirettamente lo scetticismo di White: è il caso delle riflessioni di Gerard Wajcman e di Elizabeth Pagnoux, affidate a due saggi pubblicati nel 2001 nella rivista "Les Temps Modernes". Il primo, maître de conférences all'università di Paris VIII e psicanalista, sostiene l'irrappresentabilità del Lager, contro un eccesso di rappresentazione che sfiorerebbe il voyeurismo. Eccesso che viene ulteriormente stigmatizzato da Elizabeth Pagnoux, docente all'Università di Paris XIII, secondo la quale negando la natura frammentaria e puntuale del documento e le relative lacune che potrebbero oscurare la perfetta e 'assoluta' conoscenza della realtà, se ne riduce la potenzialità indiziaria a un'irrimediabile opera di mistificazione.

Dinanzi a questo rischio, Didi-Huberman suggerisce allo storico di raccogliere tutti gli indizi, che non riempiono (come afferma Wajcman) un vuoto documentario ma vi rimandano inevitabilmente. Queste prove erratiche, proprio in quanto 'reali' frammenti archeologici giunti avventurosamente dal passato, non possono né portare ad una conoscenza assoluta, né giustificare il silenzio di fronte ad una Verità inimmaginabile. Tra questi due assoluti esiste invece, secondo lo studioso francese, una terza via: la

ricerca incessante e sempre parziale dello storico che, ricostruendo di volta in volta l'archivio da cui trarre il *corpus* dei documenti, parte proprio dalle lacune per riconnettere i nuovi dati a un flessibile e mai definitivo tessuto di interpretazioni.

In questa operazione incessante di scavo nelle stratificazioni dell'archivio, il rischio peggiore è quello di perdere di vista il rapporto tra la frammentarietà del documento e la realtà cui esso allude. Infatti, se la realtà ci appare interrotta da quelle discontinuità, quei 'salti' che ci sembrano strappare il continuum della sua percezione da parte nostra, è soltanto per un problema di sproporzione tra il visibile e l'intelleggibile, una distanza che soltanto l'immaginazione dello storico può superare. Per questo, dice Didi-Huberman, "per sapere occorre immaginare". Così, nel rischioso tragitto tra visibile e intelleggibile, l'immaginazione è come un filo sospeso sull'abisso che lo storico non può far altro che percorrere confidando nel suo senso di equilibrio. Ma l'immaginazione, in quanto strada obbligata, per non diventare una falsa percezione non può "contenere" l'oggetto; al contrario, può soltanto "prenderlo di mira". L'immaginazione, insomma, non può essere una presa di possesso della fonte d'archivio (altrimenti sterilmente documentaria) ma la sua dinamica messa in relazione con altri dati, altre fonti di diversa natura, altre speculazioni.

Proprio il montaggio di fonti storiche è, secondo Didi-Huberman, l'unico modo per superare l'impasse stigmatizzato da Claude Lanzmann nel suo film Shoah. In questa opera-fiume, realizzata tra il 1974 e il 1985, Lanzmann cerca di rendere la realtà dei campi di concentramento tramite la semplice esposizione di nove ore di testimonianze di sopravvissuti, trascritte successivamente in un libro uscito nel 1985 per i tipi del Livre de Poche. La tesi di Lanzmann è che nessuna immagine d'archivio potrà rendere l'assoluto del campo di sterminio come queste testimonianze verbali. A questa posizione Didi-Huberman contrappone proprio la forma storiografica dell'accostamento di immagini e parole, che realizza quella dialettica storiografica che rende efficace la potenzialità frammentaria del documento; la tecnica del montaggio, insomma, come esito interpretativo della decostruzione del documento visivo ottenuto grazie al paradigma indiziario, e come definitivo superamento del pregiudizio della indicibilità dello sterminio nazista. "Temporalizzare senza posa" le immagini, decostruire nei loro elementi queste stesse immagini e "costruire" in questo modo una loro leggibilità: tali sono, infatti, le operazioni che consentono l'assemblaggio di immagini e parole, di immagini e immagini, di fonti di diversa natura e contesto spazio-temporale. In particolare, parlando del montaggio tra parola e im-

magine come unico momento possibile di richiamo alla verità, Didi-Huberman si richiama alla lezione di Aby Warburg e di Walter Benjamin. Il montaggio è necessario per confrontare la veridicità di una fonte con tutte le altre, ma anche per far scaturire da ogni documento quella potenzialità conoscitiva che la sua singolarità altrimenti renderebbe inespressa. Ignorare la necessità di costruire un dispositivo dialettico comporta "il rischio di non capire nulla e di confondere ogni cosa: confondere il fatto con il feticcio, l'archivio con l'apparenza, il lavoro con la manipolazione, il montaggio con la menzogna, la somiglianza con l'assimilazione [dell'immagine che si] dispiega secondo quel minimo di complessità che presuppongono due punti di vista che si affrontano sotto lo sguardo di un terzo". Nel saggio Ouvrir les camps, fermer les yeux, pubblicato successivamente sugli "Annales" (settembre-ottobre 2006), Didi-Huberman fornisce un esempio particolarmente efficace di montaggio con documenti d'archivio. Si tratta della riedizione ad opera di Emil Weiss, del documentario girato da Samuel Fuller sulla apertura del campo di sterminio di Falkenau nel 1945. L'azione del cineasta americano è stata quella di "porter le regard" e di "trouver le point de vue [...] sans penser le mal", cioè di porsi in una condizione di "innocenza visiva" che affida al meccanismo della macchina da presa tutta la dimensione etica della testimonianza. Soltanto temporalizzando e contestualizzando questa condizione in cui le immagini, ottenute da un montaggio con un commento sonoro, sono state inizialmente girate, Weiss può "s'assoir à la table de montage pour donner a ce tournage originel sa valeur de lisibilité historique". In tal modo, si realizza quel benjaminiano "cristallo" di frammenti, che appaiono "come lampi" dal passato, che costituisce il presupposto per l'opera redentrice dello storico.

È a questo proposito che nel ragionamento di Didi-Huberman scaturisce quella istanza etica del lavoro storiografico che attraversa tutto il libro. Riprendendo un'immagine di Giorgio Agamben, lo studioso francese ricorre al mito di Perseo e della Gorgone per descrivere il difficile compito dello storico. Nello scudo dell'eroe antico si riflette l'immagine della Gorgone, simbolo in *Immagini malgrado tutto* della realtà 'inimmaginabile' di Auschwitz. Soltanto facendosi carico di questa immagine, Perseo può usarla per sconfiggere l'indicibilità del Male. Ma il vero atto di coraggio, per Didi-Huberman, non è quello di affrontare la Gorgone con l'astuto mezzo 'tecnico' fornito da Atena, quanto di rivolgersi a guardare l'immagine riflessa nello scudo, che è l'unico modo per poter guardare in faccia il Male. Per questo, per raccogliere l'atto disperato del fotografo di Auschwitz, "noi dobbiamo [...] imparare a maneggiare il dispositivo delle immagini, per sapere che farcene del nostro vedere e della nostra memoria. Dobbiamo

imparare, insomma, a maneggiare lo scudo [di Perseo]: l'immagine-scudo", quella immagine che Perseo ha il coraggio di guardare, "malgrado" il rischio di rimanere pietrificato.



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

www.engramma.org



la rivista di **engramma** anno **2008** numeri **61–64** 

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.