

la rivista di **en**gramma
2008

65-68

La Rivista di Engramma
65-68

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 65-68
anno 2008

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **65-68** anno **2008**

65 giugno/luglio 2008

66 settembre/ottobre 2008

67 novembre 2008

68 dicembre 2008

finito di stampare gennaio 2020

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

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

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-18-6
ISBN digitale 978-88-98260-87-4

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 | *65 giugno/luglio 2008*
- 106 | *66 settembre/ottobre 2008*
- 266 | *67 novembre 2008*
- 322 | *68 dicembre 2008*

65

giugno/luglio 2008

ENGRAMMA • 65 • GIUGNO-LUGLIO 2008
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-10-2

Antico&Antichi

a cura di Maria Bergamo, Alessandra Pedersoli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-10-2

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

5	Antico&Antichi. Presentazione del numero Maria Bergamo, Alessandra Pedersoli
8	"La parola all'immagine": per un'iconografia dei sarcofagi romani Giulia Bordignon
14	Il mito come sussidio funebre Luigi Sperti
23	Cronache di pietra. Il trionfo romano in immagini "d'epoca" Katia Mazzucco
27	Ad armi impari: la rappresentazione del barbaro sconfitto in età imperiale romana Laura Zanchetta
38	Pots&Plays. Pittura vascolare e teatro tragico Anna Banfi
42	From Medea. Maternity blues Silvia Veroli
44	Francesca è Medea. Intervista a Francesca Mazza a cura di Silvia Veroli
48	<i>Orestiade</i> di Eschilo: la scenografia di Pietro Carriglio Andrea Santorio
52	<i>Oresteia</i> oggi. Intervista a Pietro Carriglio a cura di Anna Banfi
56	<i>Oresteia</i> , da Eschilo a Pasolini: la parola alla polis Anna Banfi
63	La tardiva e meritata scoperta di Sebastiano Simona Dolari
71	Ombre e lumi. È in scena la pittura Katia Mazzucco
75	Ombre luminose dell'antico in mostra a Mantova Lorenzo Bonoldi
78	L'archeologia tradita: i Propyläen di Leo von Klenze Francesca Mattei

Antico&Antichi

Presentazione del numero

Maria Bergamo, Alessandra Pedersoli

“... con spada orrenda i Titani violarono Dioniso

che guardava fissamente l'immagine mendace nello specchio straniante”

Nonno di Panopoli, *Dionisiache VI*, 172-173

Questo numero della rivista si è costituito quasi spontaneamente e si è progressivamente arricchito seguendo i moti geografici e intellettuali degli autori dei contributi (secondo la migliore tradizione di “Engramma”: specialisti scientificamente accreditati accanto a giovani studiosi) che hanno visto, letto, osservato, pensato. Non solo recensioni e note di lettura, ma esperienze: pubblicazioni, mostre, spettacoli ed eventi culturali degli ultimi mesi, che come frammenti dello specchio dionisiaco, rendono multiforme e complessa l'immagine che l'Antico riflette sui nostri giorni. Antico e Antichi, dunque.



E proprio facendosi portare dal gioco metamorfico del dio, lo sguardo si rompe in diverse prospettive, che non si disperdono ma si intrecciano in una rete metodologica: gli argomenti trattati si presentano insieme in forza delle loro risonanze, e in questo senso abbiamo creato un percorso di lettura attraverso aree tematiche, segnalate dalle spaziature nel sommario nel numero.

L'edizione italiana del grande studio che Paul Zanker ha dedicato all'iconografia dei sarcofagi romani viene presentata con due diverse letture (*La parola*

all'immagine": per un'iconologia dei sarcofagi romani e *Il mito come "sussidio funebre"*): in evidenza l'importanza dell'opera di Zanker che non riguarda soltanto una tipologia artistica poco studiata, ma la forza che i miti e le loro immagini esercitavano sull'immaginario, e in generale la costruzione del *Bilderwelt* degli antichi, con notazioni importanti sul *Nachleben* rinascimentale.

Due esposizioni diverse sono state dedicate, a Roma e a Venezia, all'arte romana, e in particolare alla rappresentazione dei 'vincitori' e dei 'vinti': e se l'esposizione al Colosseo sui Tronfi celebra la gloria e la potenza del regime imperiale nella sua età aurea, la mostra veneziana di Palazzo Grassi suscita interrogativi sulle raffigurazioni della sopraffazione (fisica o culturale) dell'"altro": il *topos* iconografico del barbaro sconfitto mostra, in un percorso per immagini, la disparità delle forze in gioco.

Il volume di Oliver Taplin sulla relazione tra la pittura vascolare a soggetto mitologico e il teatro tragico greco, inaugura un nuovo filone di studi, all'incrocio tra filologia e iconologia, e apre 'in figura' verso l'area tematica successiva di questo numero di "Engramma": il teatro.

Di scena in Italia, nella primavera 2008, *Orestide* di Eschilo e *Medea* da Euripide. L'incedere sofferto di Oreste tra le norme arcaiche della faida e le leggi della giustizia politica, e, in controcanto, la terribile vis infanticida di Medea, di cui cronache recenti ci hanno restituito la bruciante attualità. *L'Orestea* di Eschilo è andata in scena a Siracusa con la discussa traduzione di Pier Paolo Pasolini, un testo che da cinquant'anni a questa parte non ha ancora esaurito la sua forza polemica. Alla stretta relazione tra politica e tragedia che permea il testo eschileo, ma anche le sue recenti edizioni, è dedicato un contributo critico, mentre in una intervista lo stesso regista dell'*Orestide* siracusana, Pietro Carriglio, parla della scelta di portare in scena in un unico spettacolo *Agamennone*, *Coefore* e *Eumenidi*, e dell'urgente attualità di cui il testo è ancora oggi portatore. Un aspetto più tecnico invece, la scenografia, diviene pretesto ecfrastrico dell'intero spettacolo. A *Medea-Madre-Assassina* è invece dedicata l'opera di Grazia Verasani per quattro sole attrici; il loro dramma di donne forti, costrette in carcere dal loro atto assassino, è stato analizzato anche attraverso una intervista a una delle 'Medee' in scena, che mette in evidenza quanto pregnante sia ancora oggi la vicenda resa nota da Euripide: "Il mito di Medea inquieta da secoli tutta la cultura occidentale e squarcia il velo di tanta retorica sulla maternità. Giusto e necessario che continui a parlarci dai palcoscenici".

‘Antichi e classici’ come soltanto i grandi artisti sanno essere: due allestimenti a Roma e a Milano sono firmati da due grandi registi contemporanei e si presentano non solo come cornice alle opere d’arte esposte, ma come opere in proprio, che consentono nuove, suggestive, chiavi di lettura. La mostra romana dedicata Sebastiano del Piombo scuote i sensi e provoca la critica a fare i conti e riscoprire il pittore veneziano; nello stesso periodo, a Milano, l’opera di Leonardo viene celebrata in un allestimento di Peter Greenaway in Santa Maria delle Grazie. Infine, sempre negli itinerari di confronto tra l’antico e la sua tradizione, a Mantova si mostra come la bellezza sia il motore e la forza che, a partire dall’età ellenistica, conquista il mondo con il suo canone. Bellezza e tradizione che, come nel saggio a chiusura del numero, arrivano a muovere città e principi ottocenteschi: l’antichità e i suoi monumenti sono modello per il piano politico di reinvenzione dello spazio urbano concepito dal principe Ludwig I di Baviera, che commissiona a Leo von Klenze i Propyläen su Königsplatz, per affermare l’identità dello stato bavarese mediante l’auctoritas del modello dell’Acropoli di Atene.

Forme dell’antico che si rifrangono, senza mai ricomporsi in uno, e che di epoca in epoca irradiano nuove immagini, riflettono altre luci: frammenti dello specchio di Dioniso.

“La parola all’immagine”:

per un’iconologia dei sarcofagi romani

Recensione a Paul Zanker e Björn Christian Ewald, *Vivere con i miti. L’iconografia dei sarcofagi romani*, a cura di Gianfranco Adornato, traduzione di Flavio Cuniberto, Bollati Boringhieri, Torino 2008

Giulia Bordignon

“L’erudizione non dovrebbe essere che la riscoperta del punto di vista pel quale l’opera era stata fatta in passato”. Con le parole del suo maestro Carl Justi, Aby Warburg conclude il saggio del 1914 *Ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, additando nuovi sentieri di ricerca nello studio della “ricchezza stilistica degli antichi”. Da questo stesso presupposto metodologico parte Paul Zanker, nell’indagine – erudita ma al contempo di alta divulgazione, com’è nel suo stile – relativa all’iconografia dei sarcofagi romani a soggetto mitologico. Si tratta di un tema di ricerca che, dal punto di vista della storia degli studi, aveva suscitato un particolare interesse (forse non casualmente) negli stessi anni dell’attività scientifica di Warburg: a partire dal 1890, infatti, Carl Robert iniziava la pubblicazione di un esaustivo corpus dei rilievi tratti da sarcofagi romani, scrupolosamente raccolti e suddivisi in base ai temi mitologici rappresentati (*Die Antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin 1890-1939). Si tratta di uno straordinario repertorio, di cui lo stesso Zanker fa uso, per rovesciarne però le intenzioni classificatorie.

Se infatti il sottotitolo del volume appena pubblicato in versione italiana da Bollati Boringhieri recita *L’iconografia dei sarcofagi romani*, più corretto sarebbe forse parlare, per gli intenti che sottendono il lavoro di Zanker con Björn C. Ewald, di una ‘iconologia’ di questo manufatto artistico: il titolo dell’edizione tedesca (2004), in effetti, parla di *Bilderwelt* – di ‘mondo delle immagini’ – anziché di iconografia. L’iconografia dei sarcofagi è anzi, in un certo senso, l’idolo polemico del volume. Il tema ha costituito una branca di studio specialistica per l’archeologia e la storia dell’arte antica, che vi hanno riconosciuto, insieme alla ritrattistica e al cosiddetto ‘rilievo storico’, una forma espressiva peculiare all’arte romana: merito del lavoro di Zanker è non soltanto quello di aver sottratto l’argomento alle angustie dello specialismo accademico e di averlo reso fruibile – mediante una preziosa tratta-

zione sistematica – a un più ampio pubblico di studiosi, ma di averne anche proposto una inedita chiave di lettura. Gli studi critici precedenti infatti, a partire dall'individuazione dei diversi episodi mitologici rappresentati sui sarcofagi (un tipo di figurazione che si afferma tra il II e il III sec. d.C.), si erano in genere orientati verso due principali indirizzi interpretativi delle scene: gli eventi mitici venivano letti come sofisticate allegorie di speranza di vita oltre la morte (secondo l'interpretazione di Franz Cumont), oppure come scene 'ornamentali', come una dimostrazione del livello culturale dell'antico committente.

Rifiutata la prima ipotesi interpretativa – inaccettabile in quanto proiezione di una moderna morale 'cristianizzante' su un mondo che, dell'aldilà, aveva una concezione radicalmente diversa rispetto alla nostra – Zanker fa riferimento alla seconda lettura 'culturale' per compiere, però, ancora un passo avanti. Se è vero, infatti, che l'uso del mito nella Roma del primo impero rispondeva, per usare le parole dell'autore, a una forma di "religione della cultura" – la greicità come modello di riferimento non solo figurativo, ma anche etico e, appunto, socio-culturale – la familiarità con il mito (derivata *in primis* dalla consuetudine con la letteratura e con il teatro) non basta però a giustificare la presenza in ambito funerario di episodi che, almeno a uno sguardo moderno, appaiono del tutto fuori luogo.

Mentre alcune scene mitiche, infatti, risultano ai nostri occhi pienamente adatte a essere raffigurate su una tomba – ad esempio il compianto sul corpo di Meleagro, oppure il rapimento di Proserpina – altri episodi sono a tutta prima incomprensibili. Come giustificare, infatti, la raffigurazione della lussuriosa Fedra, oppure dei gioiosi tiasi dionisiaci in monumenti

Sarcofago di Fedra, II sec. d.C., Parigi, Louvre



funebri? Qui Zanker pare di nuovo, in un certo senso, seguire la lezione warburghiana: allo stesso modo in cui, per l’artista del Rinascimento, la scultura antica aveva funzionato come “un manuale illustrato della espressione intensificata dell’uomo patetico” (cito sempre da *L’ingresso dello stile anticheggiante* del 1914), così – con intenzioni espressive non molto differenti – quella stessa scultura, probabilmente nata per i sarcofagi, consente a Zanker di mettere in luce come nello specifico ambito funerario ciò che interessava – e dunque ciò che già in antico era in prima istanza ‘percepito’ – degli episodi mitici (anche quelli in apparenza meno perspicui al contesto) non era la vicenda nel suo insieme (la sua “pregnanza” e coerenza narrativa), ma il pathos legato a singole figure; ecco dunque che Fedra, disperata per il rifiuto erotico di Ippolito, diviene nei sarcofagi figura della madre/moglie in lutto.

Rispetto alla “sovrabbondanza narrativa” degli episodi mitici – le storie di dei ed eroi così come ci sono giunte mediante le fonti letterarie – nei sarcofagi vediamo operata una “disattivazione” del contesto in favore della sottolineatura di determinate figure di pathos: l’‘abbandono’ conseguente al lutto, la virtù del defunto (Meleagro cacciatore), la morte improvvisa (Fetonte), l’amore maritale (Venere e Adone), il ‘sonno della morte’ (Endimione) e così via.

L’evento reale della morte risulta così mitologicamente trasfigurato, e la sua rappresentazione sui sarcofagi può far leva proprio sulla plasticità del mito, sulla sua manipolabilità: la lettura della vicenda mitica avviene per estrapolazione di singoli ‘segmenti’ espressivo-formali – che potremmo accostare alle *Pathosformeln* warburghiane (si vedano i sarcofagi nelle tavole 4-6 del

Sarcofago con Venere e Adone, II sec. d.C., Roma, Museo Gregoriano Profano





Sarcofago di Creusa, II sec. d.C., Roma, Museo delle Terme

Bilderatlas di Warburg) – adatti a essere riferiti al defunto ma anche ai vivi che si recano presso la tomba. Così, ad esempio, il mito di Niobe e dei suoi figli può alludere alla brutalità di una morte improvvisa, all’ineluttabilità del destino deciso dagli dei, al dolore della madre privata della prole. Per dirla ancora con Warburg, dunque, non resta che lasciare “la parola all’immagine” (*zum Bild das Wort*). Ma – ci ricorda Zanker – il ‘discorso’ delle immagini sui sarcofagi non è univoco: il messaggio varia a seconda della prospettiva in cui si pone il lettore, e a seconda dell’evidenza formale che ciascun segmento mitico ottiene nell’insieme della rappresentazione. È il caso, ad esempio, dei cosiddetti ‘sarcofagi di Medea’, che più correttamente Zanker rinomina ‘sarcofagi di Creusa’, poichè il vero soggetto figurativo non è la vicenda principale del mito letterario, ma l’episodio collaterale della drammatica morte della giovane sposa di Giasone, antagonista di Medea.

Zanker propone dunque per le scene mitologiche dei sarcofagi un nuovo indirizzo interpretativo e insieme una nuova ipotesi di classificazione: non tanto una iconografia funeraria, quanto piuttosto una iconologia, cioè un’analisi del significato che il mito assume nel contesto e in relazione alla sua stessa funzione; in questa direzione, l’autore indica tre grandi temi e schemi di lettura: il “discorso funebre”, l’“elogio del defunto”, le “visioni di felicità”. Discutendo queste categorie, Zanker traccia un grande affresco di storia della cultura, mettendo in relazione i soggetti dei sarcofagi con i valori sociali e culturali espressi e condivisi dalla società romana (non solo in ambito funerario): una trattazione che guarda all’oggetto di indagine sia in senso sincronico, con la descrizione interpretativa dei singoli temi, sia in senso diacronico, con l’analisi dell’evoluzione di questi temi fino al IV sec. d.C., quando il processo di “demitizzazione” già iniziato in età tardo-antonina porterà infine allo sviluppo dei soggetti figurativi del nuovo ‘mito’ cristiano. Alla prima parte del volume firmata da Paul Zanker, fa seguito un utile catalogo alfabetico curato da Björn Christian Ewald, che ordina gli argomenti trattati nei capitoli precedenti secondo la tipologia mitica

dei sarcofagi e la loro evoluzione stilistico-cronologica, sulla base di esempi dettagliati. Il volume è corredato da splendide riproduzioni fotografiche, che accompagnano la lettura come essenziali strumenti di studio.

Secondo l’interpretazione di Zanker le immagini dei sarcofagi divengono, dunque, quasi forme allegoriche di orazione funebre (anche in rapporto alla contemporanea produzione letteraria degli *elogia* per i defunti): il discorso per figure permette di esprimere le manifestazioni del dolore in tutte le sue gradazioni, dalla chiusura nel silenzio al grido disperato (sarcofagi di Fedra, di Niobe, di Creusa...); ma esprime anche il ricordo delle qualità del defunto (la *virtus* di Meleagro ma anche quella dell’uomo colto, nei panni del filosofo ispirato dalle Muse); e illustra infine – è l’ultima categoria interpretativa – la bellezza della vita che, proprio per la sua brevità, merita di essere vissuta gioiosamente. A questo ultimo gruppo iconologico appartengono le

Sarcofago con Muse, II sec. d.C., Parigi, Louvre



Sarcofago con tiaso dionisiaco, III sec. d.C., New York, Metropolitan Museum



immagini del tiaso dionisiaco e marino, che così frequentemente animano le fronti dei sarcofagi. Queste scene sono correlate, con intenti parentetici, all'“orizzonte associativo” reale degli osservatori antichi: i vivi che nel contesto del banchetto funebre presso la tomba commemorano annualmente, mediante la festa simposiale, la memoria del defunto.

Così come i sarcofagi con scene più propriamente funebri, di morte e di abbandono, avevano una funzione consolatoria e dovevano servire come strumenti di elaborazione emotiva del lutto, allo stesso modo le scene erotiche e di festa dionisiaca rappresentavano una esortazione a godere la pienezza della vita, un *carpe diem* per figure. Agli occhi dei Romani, insomma, la tomba non parlava di speranze oltremondane – parlava di aldiquà, di vita: un discorso per immagini che permetteva di “vivere con i miti”.

Di Paul Zanker, si veda in “Engramma” anche la recensione di Daniele Pisani alla riedizione di Augusto e il potere delle immagini (Bollati Boringhieri, Torino 2006)

Il mito come sussidio funebre

Recensione a Paul Zanker e Björn Christian Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, a cura di Gianfranco Adornato, traduzione di Flavio Cuniberto, Bollati Boringhieri, Torino 2008

Luigi Sperti

Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani è la traduzione italiana di un volume del 2004 di Paul Zanker e Björn Christian Ewald. Entrambi gli autori si interessano da anni dell'argomento: due studi di Paul Zanker sui sarcofagi mitologici sono accessibili anche in italiano, come capitoli di un fortunato libro sul ruolo delle immagini nel mondo romano apparso qualche anno fa; mentre Ewald si è occupato di vari aspetti dell'arte funeraria romana e di sarcofagi di Muse e filosofi.

Non si tratta di una indagine tradizionale, nel senso di una indagine incentrata sugli aspetti iconografici e stilistici. Certamente si parla anche di questi, che sono il passo preliminare per la comprensione di una classe di rilievi particolarmente ardua da interpretare. Ma l'accento cade soprattutto su altri aspetti: il ruolo e il significato del mito nella società romana; l'utilizzo di particolari temi per veicolare messaggi di carattere personale o pubblico; l'evoluzione del rapporto con la tradizione mitica nel corso del tempo, e come questa evoluzione incise nella scelta dei soggetti e delle soluzioni figurative da parte di officine e committenza. Un percorso che dai grandi cambiamenti nelle pratiche funerarie che hanno luogo agli inizi dell'età imperiale passa per la nascita della produzione in massa di sarcofagi in età traianea, per concludersi alla fine del III secolo d.C. con il tramonto di dei ed eroi, sostituiti da immagini imposte da nuovi valori e nuove aspettative.

Il capitolo introduttivo traccia la storia della ricezione dei sarcofagi dal Medioevo ai nostri giorni. I sarcofagi hanno una continuità funzionale poco comune: contrariamente ad altre classi di monumenti di età romana, non caddero mai in disuso. Il caso del sarcofago con il mito di Fedra e Ippolito, utilizzato a Pisa nel 1076 per seppellire la *comitissa* Beatrice di Canossa, esemplifica bene il prestigio che avevano queste casse decorate nella società medievale; ma testimonia anche un altro fenomeno, il ruolo paradigmatico che i rilievi funerari romani ebbero nella cultura figurativa tardomedievale e rinascimentale.

Sulla fortuna dei sarcofagi nel Rinascimento si è detto moltissimo sin dall'Ottocento. L'interesse predominante era per la "maniera", per gli aspetti formali, mentre la "historia", l'aspetto narrativo, interessava meno. Ma il Rinascimento segna anche l'inizio di un atteggiamento diverso: l'attenzione da parte degli artisti viene progressivamente meno, e sorge al contempo un interesse di tipo antiquario. Ci si rende conto subito della necessità di raccogliere il numero enorme degli "antichi pili" in un corpus organico: un cammino che va dallo stupefacente progetto, rimasto sulla carta, di Claudio Tolomei (20 volumi sul patrimonio materiale della cultura classica, di cui uno dedicato appunto all'"opera de' pili": una sorta di *Antiquité expliquée* del Montfaucon quasi due secoli prima) al *Museum Chartaceum* di Cassiano dal Pozzo, per arrivare alla fine dell'Ottocento alla serie degli *Antiken Sarkophagreliefs* di Carl Robert. C'è dunque, e va sottolineata, una continuità secolare di approcci e di intenti, che collega la tradizione antiquaria con l'archeologia moderna. Il *corpus* del Robert segna il primato dell'approccio iconografico e interpretativo (non a caso è l'autore di una *Ermeneutica archeologica*, tradotta anche in italiano, basata principalmente sulla pittura vascolare greca e appunto i sarcofagi romani). Ma il taglio focalizzato sugli aspetti formali lascia senza risposta domande fondamentali: che funzione concreta avevano questi manufatti, cosa rappresentavano per l'acquirente, quali elementi guidavano la scelta del soggetto, cosa significavano per coloro, parenti e amici, che si recavano a far visita al defunto, che ruolo avevano nella ritualità della memoria, quali credenze rispecchiavano sull'esistenza dei defunti.

Vivere con i miti in un certo senso inizia dove si ferma il *Corpus*: ci fa vedere i sarcofagi con gli occhi dei Romani. Iniziando dal luogo per il quale il sarcofago è concepito e creato, che è il sepolcro. Il sarcofago come nuova forma di sepoltura si impone a partire dagli inizi del II sec. d.C. (anche se ovviamente non mancano precedenti, anche importanti, sin dall'età repubblicana) e segna l'inizio del passaggio dal rito dell'incinerazione a quello della cremazione. Nel secolo precedente le ceneri dei defunti venivano collocate in urne e altari marmorei, spesso decorate con raffigurazioni che presentano una certa parentela con quelle dei sarcofagi. Come urne e altari, anche i sarcofagi erano collocati in camere sepolcrali, lungo le pareti o all'interno di nicchie, come dimostra il fatto che il lato posteriore è regolarmente liscio, e i lati minori scolpiti in maniera meno accurata. Su criteri e modalità di collocazione delle casse all'interno delle camere funerarie purtroppo si sa molto poco, perché molto spesso gli scavatori di un tempo non erano interessati ai contesti. Comunque, anche quando il contesto è in qualche misura noto, rimane il fatto che spesso l'utilizzo prolungato delle camere sepolcrali

comportava aggiunte e modifiche, cosicché la disposizione originaria non è ricostruibile se non in pochissimi casi.

L'inizio della produzione dei sarcofagi segue dappresso un importante mutamento dell'architettura funeraria: i grandi monumenti della tarda repubblica e della prima età imperiale, che annunciavano al passante la potenza e la disponibilità economica delle classi dirigenti e dei liberti arricchiti, vengono sostituiti da insediamenti chiusi verso l'esterno – più vicini ai nostri cimiteri.

Le nuove forme di sepoltura segnano quella che Paul Zanker chiama “interiorizzazione del culto funerario”: il defunto, la cui statua in età precedente era rivolta verso il viandante, diviene ora l'abitatore della tomba, che è intesa come casa dei morti. Diversamente dalla cultura cristiana, dove la tomba ha tutto sommato una scarsa rilevanza (in quanto dimora provvisoria in attesa della vera vita), nel mondo romano la presenza del morto nel sepolcro era credenza diffusa. Come abitazione del defunto è inteso lo stesso sarcofago, conformato esteriormente (e talora anche all'interno) come una vera e propria casa, e fornito in alcuni casi di condotti che permettevano in particolari ricorrenze di rendere concretamente partecipe il defunto delle libagioni dei congiunti.

Per offrire al defunto una dimora appropriata si investivano talora cifre cospicue. Dalle poche indicazioni sullo *status* sociale dei proprietari risulta che erano destinati soprattutto al cetto medio. Non conosciamo con precisione quanto poteva costare un sarcofago. Si è calcolato la metà o l'intero stipendio annuale di un centurione della guardia pretoriana: evidentemente, per il caro estinto si era disposti a sborsare cifre veramente notevoli.

Si dimentica troppo spesso che il sarcofago era oggetto di visite periodiche, seguite da simposi e banchetti. Il celebre passo di Polibio sul *funus* romano di età tardorepubblicana ci dà un'idea delle usanze funebri che corrisponde poco alle pratiche attestate nella media età imperiale, quando l'esercizio della memoria si esplica soprattutto nella cura del sepolcro e nella commemorazione di familiari e amici, che aveva luogo in occasione di feste a carattere pubblico e privato. L'allestimento delle aree funerarie dipendeva strettamente da questi rituali, come dimostrano ad esempio le strutture per banchetto tuttora conservate in alcune necropoli dell'Isola Sacra a Ostia. Quei banchetti, aspramente censurati negli scritti dei primi cristiani, erano in realtà occasioni di festa, in cui la presenza del defunto serviva da contraltare alla celebrazione della vita; e Paul Zanker sottolinea giustamente che ad un atteggiamento così poco luttuoso risponde bene il carattere gioioso di alcuni temi raffigurati nei sarcofagi con particolare frequenza.

Il capitolo intitolato *Vivere con i miti*, che riprende significativamente il titolo del volume, tratta di un argomento di importanza determinante per la comprensione del repertorio mitologico dei sarcofagi urbani: il ruolo paradigmatico di figure e allegorie mitiche nei componimenti a carattere funerario, di cui sono rimaste varie testimonianze, soprattutto epigrafiche. Ma diversamente dalla poesia funeraria, dove il corso delle immagini e i loro significati allegorici erano determinati dalla narrazione, il repertorio mitologico dei sepolcri romani (quello dei sarcofagi, ma anche di pitture e stucchi che decoravano le pareti e la volta) non obbediva ad un programma definito: è lo sguardo del visitatore, con il suo tasso di casualità, a creare libere associazioni, relazioni e corrispondenze tra il defunto e il mondo del mito. Un mondo che per noi ha un valore limitato (per usare un eufemismo) ma che aveva una funzione normativa tale da “svolgere una funzione esemplare e fornire chiarimenti autorevoli sull’ordine del mondo”.

Solo in questo senso si spiega l’onnipresenza di immagini mitiche nella Roma di età imperiale: nelle case, nelle ville, negli edifici pubblici, negli arredi domestici e negli oggetti di uso comune; e ovviamente nelle tombe. Una pervasività a cui faceva riscontro la diffusione del mito nel teatro, negli spettacoli del circo, nella vita di tutti i giorni. E questo significa naturalmente una conoscenza media dei miti greci molto diffusa: media, o sufficiente almeno per comprendere la maggior parte delle storie narrate sui sarcofagi. Il mito è ingrediente fondamentale di quella “religione della cultura greca”, un fenomeno che gli storici della società romana di età imperiale conoscono molto bene.

Tra le funzioni del mito vi è anche quella di ‘sussidio’ funebre. ‘Sussidio’ può intendersi articolato in due ambiti, due grandi aree tematiche: quella della

Sarcofago dei Niobidi, II d.C., Monaco, Glyptothek



consolazione, e quella dell'elogio. La consolazione può prendere la forma di una allegoria riferita direttamente alla morte (ad esempio il mito di Niobe), o alla rievocazione di un mondo felice, come appare nei sarcofagi con cortei dionisiaci e marini. L'elogio utilizza temi che mettono in luce le virtù del defunto: virtù che spesso non rispondono a vicende personali, ma costituiscono valori condivisi da tutta la società. Questo repertorio presuppone un accurato processo di selezione, che per ogni mito individua particolari episodi considerati appropriati per veicolare determinati messaggi: non è certo casuale che nei sarcofagi dei Niobidi l'accento cada sulla strage dei figli, e non sul dramma della madre pietrificata; o che nei sarcofagi di Medea la vera protagonista sia la rivale Creusa, simbolo della caduta dolorosa dal massimo della felicità nella tragedia.

A partire dalla metà del II secolo i protagonisti delle storie raffigurate sui sarcofagi mitologici presentano spesso i tratti individuali del defunto e acconciature alla moda: questa semplice strategia evidenzia con immediatezza l'identificazione consolatoria o celebrativa del defunto con il personaggio mitico. Questa veste mitica, come nota giustamente Paul Zanker, in un certo modo sostituisce o integra il ritratto vero e proprio in abiti romani. L'identificazione tramite ritratto può essere estesa anche ai familiari del defunto: così la madre di un giovanetto morto prematuramente elabora il lutto presentandosi in un sarcofago (oggi a Cliveden) con le fattezze di una Arianna abbandonata dal figlio in veste di Teseo: il che ovviamente stravolge il mito dell'eroina cretese, piegata impropriamente a simbolo di lutto materno. Queste forme di identificazione sono spesso utilizzate da coppie di sposi, un po' come certi gruppi statuari, del più puro stile *kitsch*, ci mostrano improbabili coppie di coniugi nelle vesti di Venere e Marte.

Tra le strategie per gettare un ponte tra il mondo del quotidiano e l'esperienza mitica vi è l'uso di combinare in uno stesso rilievo scene mitiche e di vita reale. Quando osserviamo nel cosiddetto sarcofago Rinuccini, ora a Berlino, la morte di Adone ucciso da un gigantesco cinghiale associata ad una scena di *dextrarum iunctio* tra coniugi, e a un sacrificio celebrato da una figura loricata, non può non saltare agli occhi l'incongruenza dell'accostamento. Ma è una incongruenza apparente. Il messaggio scavalca la logica narrativa: ciò che interessa è la celebrazione di qualità morali fondanti, come *virtus*, *concordia* e *pietas*. Il sarcofago Rinuccini non è propriamente un sarcofago di vita quotidiana, né mitologico: è una esaltazione delle virtù del defunto tramite una sorta di crasi allegorica tra mito e realtà.



Sarcofago Rinuccini, II sec. d.C., Berlino, Staatliche Museen

La scelta di una composizione così anomala è certamente frutto di una specifica commissione. Il ruolo del committente è stato spesso discusso nella letteratura sui sarcofagi romani: l'acquirente sembra avere in non pochi casi un peso rilevante nella scelta della rappresentazione, anche se le singole figure e schemi provenivano in larghissima misura da una tradizione codificata.

Sicuramente l'evoluzione nel tempo dei *desiderata* dei committenti, le mode culturali, i mutamenti dei valori, l'evolversi del senso della morte sono tutti elementi che incidono profondamente sulle variazioni nel tempo degli schemi iconografici, sulla scomparsa talora improvvisa di determinati temi mitici (ci sono temi che rimangono in repertorio solamente per qualche decennio), sulle diversità di accento data a eroi e eroine. Istruttivo l'esempio di Persefone che nei sarcofagi più antichi si oppone al suo rapitore con fiera resistenza, e più tardi, identificata tramite ritratto alla defunta, si lascia cogliere docilmente da Ade: certamente riflesso di una diversa concezione della morte.

A prescindere dalla scelta del tema e dai mutamenti di lunga durata, rimane comunque fondamentale, come è ben sottolineato da Paul Zanker, la capacità da parte del fruitore antico di "leggere astraendo": di focalizzare lo sguardo su aspetti astratti, a discapito di una lettura letterale del contesto narrativo. Un sarcofago ai Vaticani con marito e moglie raffigurati come Achille che regge Penthesilea morente e se ne innamora ovviamente non allude ad un uxoricidio, ma è la celebrazione di un amore in chiave mitica (neanche l'amore può impedire la morte) e allegorica, che esalta la *virtus* del marito e la bellezza della consorte. Lo stesso meccanismo agisce sui

sarcofagi con il mito di Fedra e Ippolito, dove la storia di una passione non corrisposta e della doppia morte dei protagonisti perde il connotato tragico e diviene il pretesto per sottolineare il dolore dell'addio, e il momento del rifiuto diviene metafora del distacco definitivo.

A questa prima parte del volume, incentrata in generale sui contesti, sulle cerimonie, sul ruolo del mito nella società romana, seguono tre capitoli che trattano tre grandi ambiti tematici. È quella che Paul Zanker definisce “parte sistematica”, ma ci avverte subito che non si tratta di una esposizione tradizionale secondo i singoli miti, ma di una scelta che, come accade nella retorica funeraria, risponde al ruolo funzionale delle immagini. Dapprima ci si presentano miti che parlano in modo immediato della morte e del lutto, il cui ruolo consolatorio è sottolineato dal parallelismo più o meno scoperto di eroi ed eroine con il defunto e i suoi congiunti. Nel capitolo *Visioni di felicità* dominano rappresentazioni di cortei dionisiaci e di esseri marini. Un mondo spensierato, in evidente contrasto con la funzione del supporto, ma molto amato dalla società romana (da soli i due gruppi sarcofagi con *thiasos* marino e dionisiaco ammontano a quasi 800 esemplari, una cifra veramente impressionante tenendo conto della dispersione). Infine vengono i miti come specchio della società, come parafrasi delle virtù e dei ruoli sociali: che non sono ovviamente caratteristiche dei singoli, quanto piuttosto valori dominanti e condivisi.

Un'ottica che privilegia la funzione – dunque possiamo dire il messaggio – considera sullo stesso piano temi mitici molto distanti dal punto di vista narrativo, ma accomunati dall'effetto psicologico e da comuni riferimenti allegorici ed etici. Così accade per le scene di lutto, che proiettano in una dimensione mitica lo strazio per la perdita della persona amata. In un mondo in cui l'ambito pubblico è dominato dall'onnipresenza dell'immagine imperiale non vi è più spazio per le grandi cerimonie pubbliche dell'aristocrazia tardorepubblicana descritte da Polibio. Le esequie acquistano

Sarcofago con *thiasos* marino, II sec. d.C., Pisa, Camposanto



un aspetto più intimo, sottolineato dalle immagini di compianto rituale ambientate in una dimensione domestica. Rarissime quelle realistiche, “borghesi”; molto frequenti invece quelle mitiche: il compianto di Achille sulla morte di Patroclo, di Andromaca sulle ceneri di Ettore, e il compianto di Meleagro, che è veramente “una trasposizione mitica delle immagini greche e romane del compianto funebre”.

Al lutto cerimoniale delle immagini di compianto si affiancano temi che dal punto di vista del contenuto narrativo seguono vie molto diverse, ma svolgono sul piano psicologico e allegorico la stessa funzione: massacri collettivi, come la strage dei figli di Niobe, o gli orrori della guerra di Troia; tragedie individuali, come la morte di Creusa (che come ho già detto è la vera protagonista dei sarcofagi detti “di Medea”, dove quest’ultima assume quasi il ruolo impersonale del destino), la punizione di Atteone per una colpa inevitabile. La morte improvvisa trova una metafora efficace nel tema del rapimento, con una sfumatura consolatoria più accentuata rispetto alle immagini di compianto e morte: Persefone è sì rapita da Ade, ma continua a vivere nell’oltretomba, almeno *part-time*. E in ogni caso, come nota giustamente Paul Zanker, l’amore di un dio può avere (e ha spesso) esiti tragici, ma è comunque un segno di distinzione per il prescelto. E ancora le scene più sentimentali di distacco e rimpianto, dove gli dei acconsentono ad un ricongiungimento, per quanto momentaneo: Alcesti e Laodamia presentate come esempi di dedizione coniugale sino al sacrificio di sé.

Accanto ai sarcofagi mitologici con precisi contenuti narrativi compaiono, sin dagli inizi della produzione, numerosi rilievi con generiche scene marine o dionisiache, tra i temi prediletti della clientela romana. Nella letteratura e nei testi epigrafici greci e latini la relazione tra il mondo dei defunti e l’elemento acquatico è un *topos* ricorrente: talora questo nesso è stato indebitamente interpretato in prospettiva cristiana. Certo non è da escludere che questi rilievi possano considerarsi una sorta di augurio per una felicità oltremondana. Ma le associazioni possibili rimandano anche a concetti e stati d’animo meno spirituali: rievocazioni delle gioie della vita coniugale, dei piaceri di una esistenza immersa nella natura, esaltazione di particolari virtù dei defunti. Valori che, almeno in parte, troviamo celebrati anche nelle numerosissime immagini dionisiache.

È veramente impossibile dar conto, anche in sintesi, del grande numero di temi e problematiche trattati in questo volume: ciò è particolarmente vero per il capitolo *Società allo specchio: ruoli e valori dominanti*, dove l’aspetto mitologico viene posto in secondo piano, e il repertorio figurativo dei sarcofagi viene

esaminato come, appunto, “specchio della società”: allegoria delle qualità dei defunti; parafrasi di cerimoniali sociali, come il banchetto; modello di concordia coniugale, del ruolo della donna (che è sempre un ruolo passivo, spesso di vittima, o standardizzato nella figura dell’amante o dell’amata). Ciò che sta al centro dell’indagine, in una parola, sono le diverse forme dell’identità sociale.

L’ultima sezione del libro, a cura di Björn Christian Ewald, raccoglie la documentazione di una ventina di miti – la maggior parte di quelli trattati nella prima parte. Ogni voce presenta una introduzione sulla tradizione letteraria, opportunamente focalizzata sugli episodi che fanno parte del repertorio dei sarcofagi, e una scelta di esemplari che dà conto, nei limiti del possibile, dei diversi sottogruppi. Particolarmente apprezzabile è il fatto che molti dei pezzi presentati da Ewald siano stati scelti tra quelli scoperti più recentemente – diciamo dagli inizi dell’800 in poi – quando è più facile trovare qualche indicazione utile sul contesto, sulla disposizione all’interno delle camere sepolcrali, sulla presenza eventuale di altre sarcofagi, in modo da ricostruire almeno parzialmente eventuali programmi figurativi.

Definire *Vivere con i miti* un libro sui sarcofagi mitologici è molto limitativo. È uno studio che getta luce sul senso della morte, sulle cerimonie della memoria, sulle strategie di autorappresentazione, sul ruolo del mito e della cultura nella società romana. Ne emerge un quadro complessivo che colpisce per il gigantesco investimento di risorse economiche; ma anche per la quantità impressionante di implicazioni culturali e sociali. Un quadro che sembra presentare aspetti quasi ossessivi (e in effetti qualcuno ha parlato a proposito delle società antiche di ossessione della morte). Non so se le cose stiano così: e comunque, forse è più ossessiva la nostra attuale rimozione.

La traduzione in italiano di questo libro è una iniziativa veramente meritoria. In Italia non c’è una grande tradizione di studi sui sarcofagi: certo non è un campo di studi frequentato quanto lo è in Germania. Nella prefazione Paul Zanker si lamenta giustamente dello scarso spazio che hanno i sarcofagi nelle trattazioni complessive sull’arte o sulla scultura romana. In Italia un manuale di scultura romana non compare da molti decenni, per cui non posso che confermare l’osservazione. “*Vivere con i miti*” è un libro utilissimo per lo specialista, ma è anche un libro ideale per chi senza specifiche competenze voglia accostarsi, attraverso un tema di basilare importanza, alla storia dell’arte e della società romana.

* Il presente contributo è tratto dalla relazione di presentazione del volume di Paul Zanker tenuta il 13 maggio 2008 presso l’Università IUAV di Venezia

Cronache di pietra.

Il trionfo romano in immagini 'd'epoca'

Recensione alla mostra *Trionfi romani. I giorni della gloria*

Roma, Colosseo 5 marzo-14 settembre 2008, Soprintendenza Archeologica di Roma, a cura di Eugenio La Rocca e Stefano Tortorella; catalogo della mostra a cura di Eugenio La Rocca e Stefano Tortorella, Electa, Milano 2008

Katia Mazzucco

Nei grandi rituali di stato il mito imperiale diventava fino a un certo grado realtà per quelli che partecipavano, e queste esperienze si rinnovavano nel ricordo

quando si guardavano le immagini dei monumenti imperiali.

D'altra parte, i monumenti, che dominavano le strade processionali,

si ripercuotevano a loro volta sull'esperienza dei rituali

e rafforzavano queste impressioni, combinando il presente con il passato.

Paul Zanker, *Un'arte per l'impero*



Busto di Augusto con la corona a foglie di quercia e dischi ornamentali, età proto/medio-augustea, Roma, Museo Capitolino, sala degli Imperatori

La mostra aperta al pubblico presso il Colosseo il 5 marzo scorso offre un percorso attraverso l'immaginario romano legato al mito e al rituale del trionfo. Sin dall'immagine di copertina del catalogo è dichiarato il taglio critico proposto dall'esposizione: la testa di Augusto con corona di foglie gemmata – la corona d'oro del trionfatore – indica la soglia del passaggio all'epoca imperiale e assieme la canonizzazione di un linguaggio artistico strettamente connesso alla comunicazione e alla propaganda politica, contaminato dalla messa in scena dei “grandi rituali di stato”, strutturato su una rete di segni e simboli polivalenti.

Le sezioni della mostra offrono un'articolazione complessa del tema trionfale: le origini nel mito di Dioniso e nel riflesso alessandrino; la nascita di una ritualità e di una vera e propria iconografia del trionfo, legate al mito e alle celebrazioni civili e militari; la messa in scena della processione in occasione dei giochi circensi; la contaminazione reciproca tra sfera civile e ambito funerario nella rappresentazione della pompé rituale; il topos della scena di battaglia in contesti figurativi differenti; immagini testimoni delle tecniche della retorica (visuale) celebrativa dei vittoriosi; il catalogo dei simboli e dei monumenti della vittoria.

Così vediamo anche nell'indice dei contributi critici raccolti nel catalogo, in cui il rigore metodologico dell'antichistica – apprezzabile, assieme all'articolazione tematica dei saggi è ad esempio, nelle schede, la ricchezza di dati tecnici e contestuali (date e luoghi di rinvenimento assieme a datazioni e ipotesi interpretative) – non manca di strizzare l'occhio alle recenti tendenze ri-attualizzanti in chiave pop – dalla scelta del rosa shocking di copertina all'inserzione cinematografica tra gli articoli.

Pur mostrando uno spaccato storico che va all'incirca dagli Etruschi all'epoca costantiniana, ciascun segmento tematico della mostra raggruppa opere di formato, carattere e anche datazione differente, senza creare sequenze rigidamente evolutive-cronologiche e restituendo così un'immagine articolata del rapporto tra il linguaggio artistico della Roma repubblicana e imperiale e quello ellenistico, etrusco, greco.

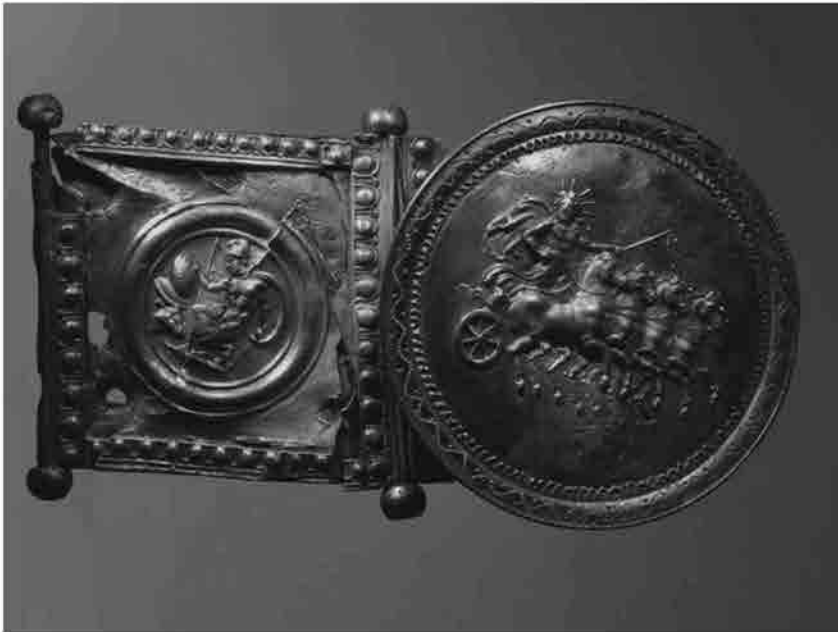
La stessa struttura concettuale si riflette nello spazio espositivo: il percorso nell'anello esterno del livello (attualmente) secondo dell'anfiteatro Flavio è continuo; le sezioni sono segnalate da aste oblique innalzate sulle strutture degli espositori e dai testi di orientamento, inseriti nelle strutture stesse, chiari e non ingombranti – visivamente e retoricamente. Non nettamente distinte nel percorso continuo della mostra, a vantaggio di

una lettura in sequenza dei materiali esposti, sono le sezioni I e II dell'esposizione e del catalogo, l'una dedicata all'immagine della celebrazione del trionfo, l'altra al binomio vincitori/vinti.

L'inedita collezione dei materiali presentati non delude amatori ed estimatori dell'arte antica per rarità e bellezza dei pezzi esposti. Tra questi spiccano ad esempio i frammenti di un fregio-architrave circolare, con ricca decorazione a ramo di alloro: data la probabile appartenenza alle fondazioni di un monopteros nei pressi dall'area del Teatro di Marcello (ostacolo al passaggio della processione trionfale), i pezzi indicherebbero come unico percorso effettivamente praticabile del triumphator quello attraverso le parodoi del teatro, in un contesto propriamente scenografico e spettacolare.

Dagli originali alle copie e alle riproduzioni (le foto dalle pitture parietali di tombe etrusche, o il plastico della processione trionfale dal Museo della Civiltà Romana), le opere in mostra restituiscono efficacemente la pervasività del tema trionfale nel linguaggio artistico romano. Dalle statue dei generali dai tratti somatici d'impronta verista e dal corpo atletico idealizzato, agli

Rivestimento di un cingulum, cinturone militare in pelle fermato da ganci e fibbie, da Ercolano, I secolo d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale



ornamenti del vestiario, sino agli stampi in terracotta per dolci, forme celebrative monumentali, elementi ornamentali e simboli legati al rito trionfale invadevano capillarmente gli spazi visuali della Roma antica.

Il tema del trionfo, anche attraverso la memoria di queste immagini, percorre quasi ininterrotto la storia culturale europea; aspettiamo dunque il già annunciato “sequel” della mostra, che sarà dedicato proprio ai trionfi dopo Roma – e sino ad oggi.

Ad armi impari: la rappresentazione del barbaro sconfitto in età imperiale romana

Letture di alcune opere esposte alla mostra *Roma e i barbari - Venezia*, Palazzo Grassi

Laura Zanchetta

Il sarcofago detto “di Portonaccio” (dal nome del quartiere di Roma in cui è stato ritrovato nel 1931) è una delle prime opere che accolgono il visitatore della mostra *Roma e i Barbari*, allestita fino al 20 luglio negli ambienti di Palazzo Grassi a Venezia.

Una intricata mischia – groviglio di corpi, vincitori e vinti, soldati romani e guerrieri barbari insieme – introduce al tema della rappresentazione del nemico da parte della cultura romana, dal I secolo d.C. fino all'età tardo antica e alle soglie del ‘mondo nuovo’, il cristiano e barbarico medioevo. La rappresentazione del nemico sconfitto si diffonde in concomitanza dell’af-

Sarcofago di Portonaccio, ultimo quarto del II secolo d.C., Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme



fermarsi del potere imperiale dei primi secoli e dall'investimento della strategia romana sul fronte espansionistico esterno ai confini italici, prima a settentrione e a occidente, poi verso oriente. L'immagine del romano che sottomette il barbaro diventa uno schema iconografico fisso, uno stereotipo che entra a far parte di un programma di propaganda con cui il potere imperiale celebra la propria legittimità: i romani sono descritti come i garanti della *Pax* contro indefinite popolazioni barbariche, prive d'identità precisa.

Il barbaro è genericamente identificato con un uomo barbuto, dai lunghi e folti capelli, vestito di brache e corto mantello, spesso sul capo il berretto frigio che diventa un attributo iconografico per identificare genericamente le popolazioni orientali. Il guerriero barbaro è sempre privo d'armatura, si batte con clave e bastoni, armi rozze e risibili a confronto del raffinato equipaggiamento militare dei soldati romani. Ne consegue che il barbaro, indipendentemente dalla provenienza, è rappresentato come un cattivo combattente, sprovveduto, che basa l'esito della battaglia su forza fisica e ferocia, invece che sull'arte della guerra. Le donne sono rappresentate come vittime dei soldati romani, con i capelli sciolti e scarmigliati, vesti lunghe spesso lacerate in più punti, talvolta con il seno scoperto, in totale antitesi con la rappresentazione della compostezza della matrona romana.

Il modello iconografico del barbaro viene introdotto in ambito pubblico come figura contrapposta a quella dell'imperatore, come essenza della minaccia e del caos contro il quale il *civis romanus* era chiamato a combattere. Grazie al vasto impiego di questo tipo di immagini nell'arte imperiale, lo stereotipo permea anche nella decorazione di oggetti d'uso privato. I numerosi sarcofagi e steli funerarie scolpiti con scene di sterminio in battaglia e di sottomissioni, dimostrano quanto questo modo di percepire la minaccia nel barbaro fosse un elemento costitutivo dell'immaginario comune.

La cassa del sarcofago di Portonaccio ospita una decorazione a rilievo estremamente complessa, articolata lungo l'altezza, peraltro notevole, su più livelli sovrapposti che creano un effetto prospettico delle varie scene (sull'iconografia dei sarcofagi romani vedi in questo numero di "Engramma" le recensioni di Giulia Bordignon e Luigi Sperti relative al volume *Vivere con i miti* di Paul Zanker). Da entrambi i lati, due coppie di prigionieri barbari, fanno da cornice alle violente scene di guerra: i nemici sconfitti sono rappresentati spogliati delle armi, delle corazze e delle insegne che sono esposte alle loro spalle come trofei; come per le due donne, si leggono nei loro volti tristezza e disperazione. Al centro della composizione spicca, per le dimensioni e la collocazione, un cavaliere romano che sta travolgendo

un barbaro inerme e supplicante. La composizione ruota intorno a questa figura, in un turbine di uomini, cavalli e armi. Il cavaliere, probabile proprietario del sarcofago, è accompagnato da altri soldati romani che come lui combattono con veemenza sferrando colpi a destra e a manca senza alcuna esitazione e senza quasi trovare resistenza da parte dei nemici.

Sui lati corti il rilievo diminuisce di spessore e presenta due scene successive alla scontro: a sinistra, soldati romani conducono prigionieri barbari su di un ponte di barche, a destra, due barbari supplicanti si inginocchiano davanti a un ufficiale romano. Sul coperchio, decorato alle estremità da due teste di barbari, ritorna il tema della sottomissione di un barbaro a un generale romano.

La decorazione di questo sarcofago introduce la rappresentazione della doppia faccia dell'imperialismo romano: la guerra come immagine dinamica non già di uno scontro tra contendenti alla pari, ma dell'azione di sottomissione, in cui i soldati romani non sono mai in pericolo e i barbari sono rappresentati come sopraffatti dalla vis marziale romana e, di fatto, già vinti

Sarcofago di Portonaccio, dettaglio del coperchio, ultimo quarto del II secolo d.C., Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme



Sarcofago di Portonaccio, dettaglio dei lati corti, ultimo quarto del II secolo d.C., Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme



prima ancora di combattere: l'esposizione delle spoglie del nemico in trofeo è l'emblema dell'avvenuta sconfitta e dell'umiliazione dell'avversario che, privato delle armi e dei simboli del potere, non costituisce più una minaccia per la *Pax* romana. Lo scontro con il barbaro è un'occasione di rappresentare sia l'indiscussa superiorità della *virtus* romana sia l'ineluttabilità della pace *armis parata*.

Scene di battaglia sono rappresentate anche su altre due opere in mostra: il bassorilievo del sarcofago piccolo Ludovisi e il rilievo del balteo provenienti dagli scavi dell'antica *Brixia*.

In queste due opere, come nel caso del sarcofago di Portonaccio, la battaglia è rappresentata in modo realistico per quanto riguarda la dinamica della violenza e la passione dei protagonisti, ma non sono riconoscibili coor-

Sarcofago piccolo Ludovisi, 175-180 d.C., Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps



Balteo in bronzo con scontro tra romani e barbari, Brescia, Musei Civici di Arte e Storia di Brescia, Santa Giulia, Museo della città



dinate precise di tempo e luogo. I nemici, nella convenzione iconografica adottata, sono già destinati alla sconfitta e vengono sempre rappresentati scarmigliati, disordinati, con armi non adeguate: riscontriamo ancora il difetto di caratterizzazioni etnografiche precise. Ma ciò che ancora colpisce l'osservatore è che non si tratta di uno scontro, ma della sanzione di una indiscussa superiorità: la convenzione iconografica coglie una istantanea in cui il nemico è già vinto. Il centro della composizione, in tutti e tre gli esempi, è dato da un cavaliere romano che travolge un soldato barbaro. Il vincitore assoluto, nel caso dei sarcofagi, è caratterizzato con le fattezze del committente che annienta un indistinto nemico, che presenta tratti anonimi e vesti 'barbariche'. Il motivo della celebrazione della virtus del committente è però assolutizzato e viene a significare la supremazia dell'impero romano contro la generica barbarie, diventando una vera e propria 'scena di genere' utilizzabile sui più vari supporti, ad usi diversi: coppe, monete, lampade, bassorilievi in pietra.

Il cammeo con l'imperatore Commodo esposto in mostra è un esempio del significato assoluto che assume lo schema iconografico: l'imperatore si erge



Cammeo con l'imperatore Commodo che abbatte un barbaro, intaglio del II secolo d.C., montatura V-VI secolo d.C., Biesheim-Oedenburg, Musée gallo-romain

con il suo cavallo al di sopra di una piccola figura di barbaro supplicante, con la mano alzata in richiesta di clemenza e il corpo teso nella fuga, ma con un ginocchio ancora a terra che rappresenta irrimediabilmente la sua fine. Riconosciamo qui uno schema che Salvatore Settis, già nel suo studio sull'iconografia della Colonna Traiana, definiva come “uno dei più diffusi dell'arte antica, quello del ginocchio puntato e l'altra gamba violentemente tesa, a esprimere passioni estreme”. Per la sua carica patetica, questa gestualità viene utilizzata in ambiti diversi: il Dace della colonna traiana che punta la gamba al suolo nell'ultimo, teso, gesto di resistenza, aspettando la fine imminente; Mitra che piega con il ginocchio il toro catturato; il supplice che si rifugia sull'altare per scampare ai suoi inseguitori; il Galata che cade e sguaina la spada nell'ultima disperata difesa. La stessa *Pathosformel* ritorna, dunque, come schema iconografico in situazioni diverse: per sottolineare la tensione del vincitore nell'ultimo sforzo prima della sopraffazione della

Rilievo con Mitra proveniente da Dormagen, Bonn, Rheinisches Landesmuseum



vittima, o per evidenziare l'estrema postura difensiva della stessa vittima, l'ultima e vana resistenza o la formulazione di una disperata richiesta di clemenza.

Rilievo della Colonna Traiana, inizio II secolo d.C., Roma, foro di Traiano (opera non in mostra)



Galata, copia romana da originale ellenistico del II sec a.C., Venezia, Museo Archeologico (opera non in mostra)



Un'altra immagine di repertorio è la rappresentazione del barbaro-nemico come vinto e prigioniero. Alla formula di rappresentazione della sconfitta segue quella del prigioniero incatenato, spogliato delle armi e reso docile, figura eloquente della vittoria dell'ordine sul caos, della virtus romana sulla barbarie.

La presentazione del prigioniero sottomesso, incatenato, umiliato, è parte integrante dell'iconografia del trionfo, presentato in tutta la sua complessa articolazione nella mostra *Trionfi romani. I giorni della gloria*.

La fastosa scenografia del corteo trionfale presentava al popolo la vittoria assoluta di Roma e la sconfitta totale del Nemico. I vinti erano condotti a sfilare nel corteo trionfale, incatenati, gementi, maltrattati a seguito del bottino di guerra e delle loro stesse armi, portate come trofei. Tavole dipinte portate in processione illustravano le loro imprese, per dimostrare agli spettatori quanto fossero stati feroci e pericolosi per l'ordine costituito. Plinio il Giovane, evocando il primo trionfo di Traiano sui Daci, ci fornisce una testimonianza dell'importanza dell'esposizione di armi, vessilli dei nemici e prigionieri:

“Già mi pare di vedere un trionfo ricco non di prede estorte alle province né d'oro strappato agli alleati, ma di armi nemiche, e re in catene; mi pare di leggere e riconoscere i nomi dei grandi capi sconfitti, e i loro corpi, degni dei nomi che portano; mi pare di vedere i pannelli portatili, coperti con le incredibili audacie di quei barbari, e ciascuno di essi che, con le mani legate, segue i quadri che raffigurano le loro imprese” (*Panegirico XVII, 1-2*)

Riproduzione in gesso della processione trionfale, circa 1938, Roma, Museo della Civiltà Romana (opera non in mostra)



Le immagini dei nemici travolti nella battaglia o già incatenati come prigionieri diventano, dalla fine del I secolo d.C., pervasive: il foro di Traiano è letteralmente disseminato di barbari 'pietrificati', colonne coclidi e archi trionfali ospitano rilievi in cui gli schemi di sottomissione sono preponderanti e anche in ambito privato penetrano fortemente questo genere di immagini. Il barbaro annientato viene rappresentato su stufe, lampade, vasi e forme per dolci con estrema creatività sia per il supporto, che per la raffigurazione di volti stravolti e di cruento battaglie. Le sole armi e paramenti nemici diventano un motivo decorativo autonomo, trofei di per sé eloquenti: così accade per i rilievi dell'arco di Orange e il piedistallo della colonna traiana, esposto in mostra in una copia di Charles Percier. D'altronde archi trionfali e colonne coclidi sono ideati ed eretti in tutto il territorio dell'impero proprio per fissare nel marmo, nel tempo, il fasto effimero del trionfo e così enfatizzare la vittoria universale di Roma, di cui l'immagine del nemico umiliato e annientato diventa l'emblema.

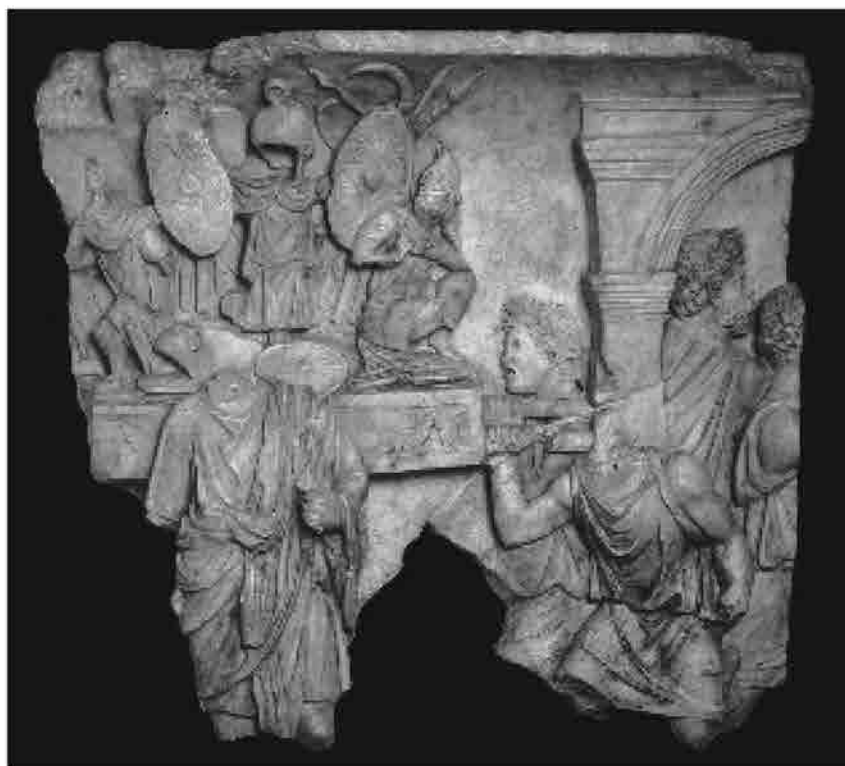
Dalle prime testimonianze a quelle più tarde si può registrare una generalizzazione dell'iconografia: se inizialmente riscontriamo una maggior attenzione alla appartenenza etnografica, con il passare del tempo è sempre meno differenziata la provenienza del nemico. La pluralità delle vittorie romane sui diversi fronti e la diversità dei popoli vinti comporta, di fatto, una riduzione delle figure di 'barbaro' a due tipi principali: il giovane orientale, con capelli ondulati e berretto frigio, e il barbaro occidentale o settentrionale, barbuto e irsuto, che rappresenta in figura unificata l'insieme dei popoli gallo-germanici. Ma, nel repertorio iconografico, anche questa distinzione è di fatto attenuata e sfuma in tratti comuni caratterizzanti il generico 'nemico di Roma': capigliatura lunga, ispida e folta, barba, baffi, braghe e mantello. Il costume barbarico può essere sostituito dalla nudità che sottolinea la *ferinitas* dell'avversario catturato. L'assimilazione del barbaro orientale al barbaro nordico e la mescolanza nei monumenti trionfali di armi di provenienza molto diversa, diventa simbolo unificante della totalità del mondo sottomesso dai romani e della "victoria terra marique parva".

La genericità nella rappresentazione del nemico è inversamente proporzionale al grado di assimilazione delle popolazioni straniere nell'impero romano. Con l'integrazione di popoli che erano stati 'barbari', si affievolisce necessariamente la caratterizzazione etnografica del 'non romano', il quale non può più essere identificato con un tipo nordico piuttosto che orientale o africano, ma viene arruolato come figura minacciosa e ostile contro chiunque sia nemico dell'impero. Come testimoniano i rilievi



Frammento di rilievo di un corteo trionfale, età severiana, Roma Museo Nazionale Romano Palazzo Altemps

Charles Percier, Rilievo dal lato sinistro della colonna traiana, 1788, Parigi, École nationale supérieure des beaux-arts





Statua di barbaro prigioniero, età di Marco Aurelio, Londra, British Museum (opera non in mostra); Prigioniero Gallo, parte del trofeo di Augusto, fine I secolo a.C., Saint-Bertrand-de-Comminges, Musée archéologique départemental

della colonna aureliana e di quella traiana, già dalla fine del I secolo d.C. l'esercito romano si dota di truppe ausiliarie fornite dagli alleati, che precedentemente erano stati avversari, rappresentati secondo l'iconografia stereotipata del nemico. Con l'ampliamento della federazione, l'impero e il suo esercito diventano un crogiolo di etnie, nel qual si mescolano una grandissima varietà di costumi, religioni e culture: tutte le classi sociali, anche quella dirigente, sono formate da genti di provenienza diversa. Ed è proprio attraverso questo tipo di integrazione che si gettano le basi per il 'nuovo mondo', il mondo che aprirà le porte al medioevo cristiano, il mondo in cui i popoli che erano stati 'barbari' si propongono come rappresentanti di Roma.

Pots&Plays. Pittura vascolare e teatro tragico

Recensione a Oliver Taplin, *Pots&Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Getty Publications, Los Angeles 2007

Anna Banfi

“Ciascuno sopporta più facilmente le proprie disgrazie, se vede che altri ne hanno subite di peggiori”
(Timocle, frammento di una commedia)

Quale relazione c'è tra la pittura vascolare a soggetto mitologico e il teatro tragico greco?

A questa domanda filologi e iconologi hanno dato negli anni risposte diverse, spesso contrastanti. Fino agli anni Settanta, la teoria più diffusa è quella 'filo-drammaturgica', secondo la quale la pittura vascolare non sarebbe altro che un'illustrazione di un episodio tragico. Negli ultimi anni si è invece affermata la teoria 'iconocentrica', che rivendica un ruolo indipendente della pittura rispetto alla letteratura.

Distante da entrambe le posizioni, Oliver Taplin traccia in *Pots&Plays* le linee della propria teoria, secondo cui le pitture vascolari greche a soggetto tragico del IV secolo a.C. non sarebbero 'fotografie' di un dramma, bensì acquisterebbero maggiore significato per coloro i quali avevano in precedenza assistito alla rappresentazione teatrale di quel dramma.

Secondo l'autore, la teoria 'filo-drammaturgica' è facilmente confutabile, dal momento che anche quelle pitture vascolari che sono senza dubbio da mettere in relazione con una tragedia, spesso non riportano episodi effettivamente rappresentati sulla scena (è il caso questo, ad esempio, degli avvenimenti raccontati dai messaggeri che a teatro non vengono messi in scena, mentre nelle pitture vascolari sono spesso rappresentati); altre volte riproducono personaggi che non hanno un ruolo nella messa in scena o, ancora, fondono in un unico quadro episodi che in realtà nel racconto tragico si svolgono in momenti diversi; infine, riproducono spesso uomini nudi, secondo il canone eroico, ma non certo secondo la convenzione teatrale.



D'altra parte, anche la teoria 'iconocentrica' non è adatta, secondo Taplin, a spiegare una realtà come quella del V e del IV secolo a.C.: in questo periodo, infatti, le arti figurative e la performance teatrale sono i due canali principali attraverso i quali i Greci incontrano il mito, ed è quindi impensabile che tra queste due forme d'arte non vi sia alcuna relazione e influenza reciproca.

Dopo una lunga introduzione in cui l'autore illustra lo *status quaestionis*, indica le linee della propria ricerca e fornisce le coordinate necessarie per affrontare questo studio interdisciplinare, si apre la sezione iconografica, che contiene una selezione di 109 immagini di pitture vascolari del IV secolo a.C. (circa la metà delle quali sono di recente pubblicazione), riconducibili alle rappresentazioni dei drammi di Eschilo, Sofocle ed Euripide. Descrivendo dettagliatamente ogni singola immagine, Taplin distingue quelle che contengono elementi che le collegano a una determinata rappresentazione, da quelle che invece sono probabilmente solo raffigurazioni del mito, o di varianti di quel mito, che costituiva la trama del dramma.

La maggior parte dei vasi studiati e pubblicati da Taplin sono provenienti dalla Magna Grecia: rispetto a quelli ateniesi, infatti, essi sono più ricchi di dettagli che portano a pensare alla rappresentazione teatrale. I vasi più an-



tichi, a figure rosse, ispirati presumibilmente a opere tragiche, provengono dalla Sicilia e sono databili al primo decennio del V secolo a.C.

Alla domanda iniziale, possiamo ora aggiungere un secondo quesito: quale significato ha per i Greci la raffigurazione vascolare a soggetto tragico? Due sono probabilmente le destinazioni d'uso dei vasi su cui queste raffigurazioni venivano eseguite: il simposio e l'ambito funerario.

La maggior parte di questi vasi hanno grandi dimensioni, sono stati rinvenuti all'interno di tombe e presentano, sul lato opposto rispetto alla raffigurazione a soggetto tragico, pitture a soggetto funerario.

Essi avevano probabilmente la doppia funzione di onorare il defunto e di consolare i vivi. In questo senso, la scelta da parte di un committente di fare rappresentare a un artigiano una tragedia piuttosto che un'altra, nasce dal fatto, da una parte, di rispondere a quelli che erano i gusti del parente o dell'amico scomparso, dall'altra, di offrire conforto e speranza ai congiunti che ne piangevano la morte.

Colpiti da un grave lutto, i Greci trovano consolazione solo specchiandosi nelle immagini degli eroi mitici che, sottoposti a prove dolorose e strazianti, resistono alla tempesta degli eventi e subiscono ciò che un dio ha loro imposto di subire.

L'immagine tragica che rappresenta Elettra e Oreste insieme sulla tomba del padre, o Alceste che scende nel regno dei morti, assume, allora, per un greco in lutto, lo stesso significato che assumeva per Priamo, straziato dal dolore per la morte del figlio Ettore, il mito di Niobe, raccontato da Achille: "Vecchio, ti è stato reso tuo figlio, come volevi [...]. Ma ora pensiamo



alla cena. / Si ricordò di mangiare perfino Niobe dalla bella chioma, / alla quale ben dodici figli morirono dentro la casa, / sei figli e sei figlie nel fiore degli anni. [...] / Per nove giorni giacquero nel loro sangue, e non c'era nessuno / a seppellirli, il Cronide rese la gente di pietra; / infine al decimo giorno li seppellirono gli dei del cielo. / E lei si ricordò di mangiare, quando fu stanca di piangere” (*Iliade*, XXIV, 599-611).

In conclusione, la novità di questo studio consiste nel tentativo di tracciare linee teoriche per uno studio interdisciplinare delle pitture vascolari a soggetto tragico: Taplin costruisce un ponte tra filologia e archeologia, mettendo in relazione la messa in scena teatrale e le arti figurative, due mondi regolati da leggi profondamente diverse ma che nel V-IV secolo a.C. dialogano tra loro e con il pubblico. Poesia, teatro e pittura diventano quindi tre voci – differenti ma complementari – di una civiltà che nell'espressione artistica trova il mezzo per ripensarsi e ricostruirsi con un linguaggio mai banale.

From Medea. Maternity blues

Recensione dello spettacolo *From Medea* di Grazia Verasani (con Francesca Mazza)

regia di Riccardo Marchesini, Arena del Sole, Bologna, rappresentazione del 24 aprile 2008; in questo stesso numero di "Engramma" vedi anche *Francesca è Medea. Intervista a Francesca Mazza*

Silvia Veroli

Scrive canzoni Grazia Verasani, oltre a racconti di donne sempre in chiaro-scuro, e si vede, si sente anche in questo *From Medea. Maternity blues* - non per niente - storia corale greca, tragedia femminile che è coraggioso e difficile raccontare e rappresentare se non ti chiami Euripide, specie nel paese dove le mamme son tutte belle e dove rimangono l'ultimo baluardo nazionale, da quando Pavarotti non c'è più e la mozzarella ha la diossina.

Cantano molto le quattro madri infanticide chiuse nel carcere psichiatrico giudiziario, chiedono conforto alla radio, uccellacci senza uccellini a sbattere sulle pareti della gabbia (e la più intonata e cattolica, Vincenza, alle sbarre della gabbia si impicca, alla fine); nel trentennale della legge Basaglia,



nella nuova era buissima della messa in discussione del diritto acquisito delle donne a scegliere della possibilità di ospitare un progetto di vita, l'antica storia di Medea acquista senso nuovo e più fitta complessità.

Nella messa in scena pulita e un filo didascalica di Marchesini rimangono intatte le suggestioni dell'atto unico della Verasani pubblicato nel 2004 e tutto il bagaglio di riflessioni che il tema suscita; dietro il reato odioso e la condanna e il senso di colpa, soprattutto il verdetto che accompagna certe parabole di vita femminili dalla nascita: partorirai con dolore (il dolore la cui esperienza "ti fa entrare ufficialmente diplomata al mondo" dice una delle recluse); e sarai madre, che ti piaccia o no, che qualcuno condivida o meno con te questo mistero struggente. E ancora la morbosità del mondo foraggiata da *media* scellerati, il vuoto a forma di amore che buca tante anime e le lascia solissime, in salute e in malattia (perché la depressione *post partum* è una malattia).

"Perché si vuole un figlio?", "Dove ero io?": la narrazione è costellata di interrogativi insostenibili che rimbalzano tra le quattro versioni della maga della Colchide (la maliarda, la bambina, l'intellettuale, la *mater familias*), quattro piccolissime donne atrofizzate nella scatola carceraria.

Nella versione anni 2000 di *Medea*, a differenza di quanto accade di solito nelle riletture del mito (da Grillparzer ad Alvaro, Pasolini, Lenormand, Anouilh) non ci sono Giasoni in scena, non c'è interlocutorio, non c'è eroico furore, non c'è sete di vendetta, non c'è scontro. Il tema dell'alienazione dello straniero (della straniera) sopravvive solo di tragico riflesso in quello di una solitudine senza scampo, che pervade anche la scena essenziale di Leonardo Scarpa.

Non c'è la conquista del potere, non è neanche simbolizzata la consumazione del delitto che lo fonda: se è risparmiata la terribile rappresentazione della tragedia, persiste insostenibile il dopo, appiattito dallo schiacciasassi di un "passato che non passa mai", con brevi eco di antefatti di agghiacciante normalità (la mancata realizzazione di sé, l'annichilimento familiare, rapporti coniugali anaffettivi, una molestia subita, uno strazio che non si può dire). E' il *post* - parto, omicidio, clamore televisivo - attonito e rarefatto come un limbo, il protagonista di *From Medea*, evocato con accenti e talenti diversi da Susanna Marcomeni, Francesca Mazza, Federica Fabiani (molto convincente) ed Elisa Rampon. Sono Elosia, Marga, Vincenza, Rina, ma anche Medea, sua zia Circe, le alienate nei manicomi prima del maggio del 1978, quelle imprigionate oggi nei *talk show* e nella pagina della cronaca locale. Tutte finite inesorabilmente "sotto a un treno di cui erano alla guida". Come Anna Karenina.

Francesca è Medea

Intervista a Francesca Mazza

interprete di *From Medea* di Grazia Verasani, regia di Riccardo Marchesini, Arena del Sole, Bologna

a cura di Silvia Veroli

Nata a Cremona, Francesca Mazza vive a Bologna, dove si è laureata presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea in Discipline dell'Arte della Musica e dello Spettacolo, e si è diplomata alla Scuola di Teatro diretta da Alessandra Galante Garrone. Dal 1983 al 1995 lavora negli spettacoli di Leo de Berardinis, dapprima presso la Cooperativa Nuova Scena di Bologna, poi all'interno del Teatro di Leo di cui è co-fondatrice e nei cui spettacoli è protagonista (tra gli altri *Novecento e Mille*, *Totò Principe di Danimarca*, *Scentè*, *I giganti della montagna*, *Il ritorno di Scaramouche*).

Altre significative esperienze artistiche sono state con Alfonso Santagata, Raul Ruiz e Fernando Solanas. Negli ultimi anni ha partecipato a produzioni della compagnia di teatro-danza *Xe* diretta da Julie Ann Anzilotti e agli spettacoli di Teatri di Vita diretti da Andrea Adriatico. Nel 2003 è stata protagonista femminile del film di Andrea Adriatico *Il vento, di sera* presentato in prima mondiale al Festival del Cinema di Berlino 2004. Collabora con la compagnia teatrale Fanny e Alexander: la partecipazione a *Ada Cronaca familiare. Aqua Marina* da Vladimir Nabokov, messa in scena dalla compagnia ravennate, le vale nel 2005 il "Premio Ubu" come miglior attrice non protagonista. Da anni affianca al suo lavoro di attrice l'attività laboratoriale e di regia; in particolare, sceglie di indirizzare il lavoro artistico e di formazione all'interno di esperienze di genere. Dal 2003 è direttrice artistica della stagione teatrale della sala "Biagi D'Antona" di Castelmaggiore (Bologna).

D - L'Ofelia degli esordi con Leo De Berardinis; la Marina di Nabokov (che ti ha valso l'Ubu); la Lucrezia di Oz, landolfiana vergine lattante dal cui seno sgorgano fiotti di latte; oggi Marga: nelle storie delle donne che hai interpretato il tema del disagio psicologico rincorre quello della maternità e a esso si intreccia. C'è una ricerca e una curiosità personale verso queste riflessioni, o pensi si tratti di nodi irrisolti del femminile con cui è inevitabile fare i conti quando si decide di rappresentarne a teatro squarci esemplari?

R - Il teatro che io prediligo e che chiamo Teatro, frequentemente si occupa e racconta il disagio. Ha la vocazione di essere specchio e, senza la pretesa di dare risposte, ci ricorda che non siamo soli. Certamente i nodi irrisolti del femminile – come tu dici – rincorrono il

tema della maternità e questo tema entra nella biografia di ogni donna e quindi anche nella mia. Trovare gli accenti per descrivere il dolore di una maternità rifiutata – violentemente, con l'atto più disperato – quando invece l'ho tanto desiderata senza poterla vivere. Questo il mio compito per essere Marga. Ho scavato nel vuoto. L'espressione può sembrare retorica ma è quello che ho fatto, è quello che le parole di Grazia Verasani, mie e delle mie compagne di scena, mi hanno spinto a fare. Sono profondamente convinta che lo stare in scena sia sempre autobiografia, qualunque cosa si vada a rappresentare e in qualunque modo lo si faccia.

D - Sembri particolarmente a tuo agio in spettacoli corali femminili, recentemente in particolare ti abbiamo vista tra 4 Medee in carcere e 4 streghe nel regno di Oz. Come è l'esperienza della colleganza e della sorellanza sul palcoscenico?

R - Mi crederai? Mi crederà chi ci legge? Straordinaria! Adoro lavorare con le donne: ci capiamo, riusciamo a solidarizzare. No, per favore, basta con la storia della rivalità femminile. La rivalità, se c'è, non ha genere. *From Medea* mi manca perché mi manca l'intimità della relazione che eravamo riuscite a creare in scena. Fuori scena ci si sentiva, si chiacchierava, si cenava insieme ma quelle erano cose trascurabili seppur piacevoli. E' stare in scena con loro che mi manca. Quando scegli di condividere la fatica, le insicurezze, la fra-



gilità del mettersi a nudo, si crea un legame che si nutre di rispetto, di cura reciproca, di complicità.

D - Il mito di Medea sembra non smettere mai di destare interesse a teatro: oltre al vostro lavoro, penso allo *Studio su Medea* di Latella, ma anche a *Dissonorata* di Saverio La Ruina.

R - Non ho visto lo spettacolo di Latella ma ho visto e amato molto lo spettacolo di Saverio La Ruina. L'ho ospitato nella stagione che curo per il Teatro di Castel Maggiore. Grande prova d'attore: la delicatezza con cui ha cercato di essere donna, per cenni, piccoli gesti, senza travestimenti, senza cadere neppure per un attimo nel ridicolo, rendendosi anzi credibilissimo. Bello che un uomo abbia voluto entrare in una storia così. Il mito di Medea inquieta da secoli tutta cultura occidentale e squarcia il velo di tanta retorica sulla maternità. Giusto e necessario che continui a parlarci dai palcoscenici.

D - *From Medea* ha debuttato a Bologna il 9 aprile ed è stata replicata all'Arena fino al 29. Quali sono state le reazioni del pubblico di fronte alla messa in scena di tragedie tanto complicate e di un delitto che rimane tabù? Nella sera in cui sono venuta io, ad esempio, ho notato in sala eccessive, inquietanti, risate di sollievo, specie da parte di giovani uomini caucasici, nei momenti in cui la trama si alleggerisce.



R - Ho la memoria di un'infinità di donne – ma non solo – che venivano in camerino o ci aspettavano fuori dal teatro per dire della loro commozione e del loro turbamento. Credo di non sbagliare dicendo che certi pensieri, come certe malattie o perversioni, camminano a fianco di ognuno di noi, e percepiamo che ciò che ci separa dalla deriva non è un baratro così profondo. Quando il nostro inconfessabile si manifesta attraverso altri corpi e altre storie, ci abbandoniamo al lusso di un'esperienza di riconoscimento e nel contempo di distanza, che il teatro, come altre arti, consente. Al di là di questa riflessione, lo spettacolo ha avuto un esito davvero straordinario, un grande successo, fino all'ultima replica, con il teatro strapieno e un pubblico generosissimo di applausi che non ci lasciava più andare via. È interessante scoprire che non è vero che il pubblico abbia solo voglia di distrarsi e 'di-vertirsi'. Anche noi, come te, abbiamo notato – e qualche volta ne siamo state infastidite – le reazioni agli alleggerimenti della trama. Ma è così: l'imbarazzo porta al riso e il riso dà sollievo.

D - Nella preparazione del personaggio di Marga ha contato la tua esperienza laboratoriale col "Progetto Pegaso" all'interno della sezione femminile del carcere di Forlì?

R - Naturalmente ho pensato spesso alle donne che ho incontrato in quell'occasione. È un pensiero che però portava con sé molto pudore, lo stesso con cui me ne andavo alla fine di ogni incontro sapendo che io, a differenza di loro, uscivo e ritrovavo la mia vita di ogni giorno.

D - Affianchi al lavoro di attrice quello di regista e formatrice, intessendo collaborazioni e progetti: guardando all'attività di artisti come te sembra venire meno il sospetto avanzato da alcuni che il nuovo teatro batta la fiacca o sia poco vivido...

R - No, il nuovo teatro non batte la fiacca e non è poco vivido, è solo trascurato quando non addirittura ignorato. Non ha spazi, non ha mercato. È anche questa fatica che genera tante attività collaterali, tante collaborazioni e il proliferare di progetti e di intrecci. Questo è bene perché l'incontro e lo scambio di esperienza sono vitali per il lavoro artistico. Vogliamo però assicurare chi dovesse prendersi a carico la questione della nostra sopravvivenza che, anche un po' più protetti e rispettati, non smetteremmo di dare e fare tutto il possibile. Ma c'è qualcuno a cui dirlo?

Orestiade di Eschilo: la scenografia di Pietro Carriglio

Recensione alle scene del XLIV Ciclo di Spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa, 8 maggio-22 giugno 2008

Andrea Santorio

Pietro Carriglio, autore delle scene e dei costumi oltre che della regia di Oresteia (si veda in questo stesso numero di "Engramma" anche l'intervista a Pietro Carriglio nel ruolo di regista degli spettacoli) in scena quest'anno al Teatro greco di Siracusa, sceglie di rispettare gli spazi del teatro siracusano e del teatro classico in generale: pone l'enfasi sull'orchestra, incoronandola luogo principe della rappresentazione ed esaltandone la forma mediante i quattro bianchi gradoni semicircolari del lato scena che, oltre a costituire una declinazione del concetto di palcoscenico, teatralizzano ulteriormente lo spazio in una rievocazione della cavea. La gradinata è divisa in tre porzioni da due corridoi diagonali provenienti dagli angoli posteriori della scena, con funzione di *pàrodoi* alternative a quelle esistenti, e utilizzate, del Teatro greco.

Insistendo sul gioco di rievocazione della struttura teatrale classica, l'orchestra è segnata da una vasca di terra di forma rettangolare, collocata in corrispondenza del centro della vera cavea: è questo il luogo adibito a *thymele*, luogo del sacro, semantizzato di volta in volta come suolo patrio di Argo in *Agamennone*, tomba dell'atride assassinato in *Coefore*, e *omphalòs* di Delfi in *Eumenidi*. La risemantizzazione del sito nella seconda e nella terza tragedia è sottolineata rispettivamente dalla presenza delle pietre tombali su cui sono poste le libagioni delle Coefore, e della roccia ovoidale dell'*omphalòs* pitico vero e proprio.

Di pari peso visivo rispetto all'orchestra è l'edificio scenico, costituito da un fronte palaziale in forma di triangolo rettangolo, a sua volta percorso da una scalinata ascendente da sinistra verso destra lungo il suo profilo, e bilanciato a sinistra dall'importante presenza di una torre. Il palazzo, rappresentato da quattro ordini di arcate a tutto sesto, è ulteriore elemento teatrale, evocazione del profilo lacunoso del Colosseo, e forse anche della sua ideale immagine 'rettificata' nel palazzo della Civiltà del Lavoro; la sua



La scena in costruzione

La scena finale di *Eumenidi*





Scena da *Eumenidi*: 'Delfi'

Scena da *Eumenidi*: la statua di Atena semantizza lo spazio come 'Atene'



superficie triangolare, costellata di aperture, è territorio libero per effetti scenografici materiali – l'issazione delle vele delle navi di Agamennone che torna in patria – ed immateriali, nelle multiformi possibilità offerte dalla sua illuminazione dall'esterno e dall'interno. Due telai lignei scorrevoli identificano la porta regia, ingresso dell'edificio e dominio incontrastato di Clitemnestra, del suo lungo strascico e del suo tappeto rosso steso per il malcapitato Agamennone. Parte invece dal cielo la scalinata che percorre il profilo dell'edificio, in senso stretto ed in senso metaforico: il disco aureo che la corona è ingresso *ex machina* per Atena, ma anche ingresso di Egisto che entrando in scena abbandona il suo idillio dorato – e un po' pacchiano – di dominio su Argo insieme alle vesti multicolori; la scalinata stessa si presta ad ulteriori azioni drammatiche di sicuro effetto.

La bianca torre cilindrica di sinistra è la 'cenerentola' dell'allestimento scenografico: campeggia imponente sullo sfondo, complice l'illuminazione, per tutta la durata della trilogia, ma viene effettivamente utilizzata solo sporadicamente: dopo il promettente *incipit* di Agamennone, con la vedetta che vi accende il fuoco recante a Clitemnestra la notizia della caduta di Troia, cade quasi completamente in disuso, salvo essere riutilizzata come ingresso per Apollo e per la Pizia; le stesse scalette che si attorcigliano attorno al suo fusto le danno un sapore vagamente postmoderno, rendendola di fatto l'elemento meno felice di tutto l'altrimenti riuscito impianto scenico.

I documenti e i materiali riprodotti in questo saggio sono conservati presso l'Archivio Fondazione Inda - AFI - di Siracusa

Oresteia oggi

Intervista a Pietro Carriglio, regista dell'edizione siracusana 2008 dell'*Oresteia* di Eschilo

Agamennone-Coefore-Eumenidi - XLIV Ciclo di Rappresentazioni Classiche - Teatro greco di Siracusa, 8 maggio - 22 giugno 2008

a cura di Anna Banfi

D - Quale significato ha per lei l'*Oresteia*?

R - L'*Oresteia* ha un significato primo e irrinunciabile: è l'atto stesso di fondazione del teatro, un teatro inteso come comunità civile, come rito. Dopo l'*Oresteia* soffriamo una ferita profonda: siamo spettatori dolenti di un rito perduto, che nel tempo di volta in volta si è cercato di recuperare in forma diversa, senza riuscire però nell'impresa di restituire quel significato che il rito ha nell'*Oresteia*: una ritualità complessa, se si pensa che in Eschilo vi sono tutte le metafore possibili. Borges dice che la storia del mondo è la

Pietro Carriglio dirige Luciano Roman nelle prove del prologo dell'*Agamennone*



storia del variare di poche metafore: le poche metafore che fanno la storia del mondo già si trovano nell'*Oresteia*.

D - Qual è l'attualità di Eschilo oggi?

R - Eschilo è il grandissimo poeta sul quale si fonda la poesia dell'Occidente, ma è anche un grande sapiente, qualcosa di più e di diverso dal filosofo. Platone è il testimone di una sapienza perduta; in Eschilo vive una sapienza che si manifestava anche nell'accendersi di una ritualità, della quale oggi possiamo catturare solo alcuni bagliori. In questa edizione della trilogia abbiamo puntato su uno dei tanti segni che suggerisce la complessa lettura di Eschilo, quello dell'atto di fondazione della comunità civile e quindi della legalità che presuppone l'ordine delle regole. Infatti, le vicende dell'*Oresteia* raccontano del passaggio dalla società tribale a una società moderna, da una religiosità oscura a una sistemazione teologica del valore religioso.

D - Nel 1960 la traduzione dell'*Oresteia* a opera di Pier Paolo Pasolini, tra attacchi e plausi, ebbe il merito di scuotere pubblico e critica dal torpore 'archeologico' delle Rappresentazioni Classiche. Nel 2008, quasi cinquant'anni

Pietro Carriglio posiziona il Coro nelle prove dell'*Agamennone*



ni dopo, questa traduzione torna a risuonare nel teatro siracusano. Qual è la sua opinione su questa versione?

R - Ho conosciuto Pasolini attraverso Carlo Levi, con il quale ho avuto un rapporto profondissimo. Levi sapeva sempre reinventare la materia: più che avere avuto questo dono dagli dei, era lui stesso un dono degli dei. Levi diceva che Pasolini era un grandissimo pittore, che il mondo di Pasolini era il mondo delle immagini. In questo senso la traduzione di Pasolini è quella che si dice una bella traduzione da fruire in teatro e, oltre ad essere bella, è anche corretta. Se la traduzione dell'*Iliade* di Monti è uno stupendo bassorilievo neoclassico, la traduzione di Pasolini rimane come uno scavo antropologico negli anni Sessanta (sulla traduzione dell'*Oresteia* di Pier Paolo Pasolini si veda il saggio-documentario di Monica Centanni e Margherita Rubino, *Gassman, Pasolini e i filologi* nel n. 49 di "Engramma", e in questo stesso numero si veda il contributo di Anna Banfi, *Oresteia, da Eschilo a Pasolini: la parola alla polis*). Così come Levi, con l'invenzione di un linguaggio, ci ha fatto scoprire il mondo contadino, allo stesso modo Pasolini, inventando un linguaggio, ci ha fatto scoprire il mondo delle borgate. Oggi il mondo contadino di Levi non esiste più, così come non esiste più il modo delle borgate di Pasolini, ma entrambi hanno fissato una memoria che altrimenti non avremmo avuto. Una critica colta e di sensibilità vibratile, Rita Sala, ha scoperto un piccolo segreto nel mio rapporto con Pasolini: la scenografia dell'*Oresteia* vorrebbe essere un'iconostasi di pietà del lungo viaggio di Pasolini da Roma alle borgate, al lettuccio di sabbia e terra sul quale è stato trucidato (sulla scenografia dell'*Oresteia* ideata dallo stesso Carriglio per l'edizione siracusana si veda la recensione di Andrea Santorio in questo stesso numero di "Engramma").

D - Oltre alla scenografia, lei ha disegnato anche i costumi per questo spettacolo. Quale significato hanno nell'orizzonte di questa *Oresteia*?

R - I costumi nascono dal linguaggio figurativo che io possiedo e che è profondamente legato al Medio Oriente. Non hanno quindi nessuna proprietà filologica, ammesso che si possa fare filologia di immagini a proposito dell'*Oresteia* di Eschilo, ché sempre quella filologia è un falso archeologico.

D - Che ruolo deve avere secondo lei, oggi, il teatro?

R - L'*Oresteia* è un'occasione per dare un ruolo al teatro: restituire ad una comunità la capacità di vivere insieme i problemi e insieme dibatterli attraverso un linguaggio che è fondamento di tutto, e che è il fondamento



Alcuni momenti della trilogia

della poesia. Nell'*Oresteia*, infatti, viene pronunciata una sentenza che non appartiene a nessun ordinamento giuridico e a nessun sistema politico, ma è una sentenza che è profondamente nostra, perché pronunciata in nome dell'umanità.

D - La sua *Oresteia* nasce per Siracusa, per la Sicilia. Quale attualità può trovare un siciliano – oggi – nelle parole di Eschilo?

R - L'inchiesta Franchetti-Sonnino sulla Sicilia si apre con un capitolo che si intitola *Pazienza dell'universale*: essere pazienti di tutto, cioè, accettare il mondo nella sua immobilità. I contadini dicevano che il mondo è sempre lo stesso, immutabile. La mafia nasce anche da questo, da sotto i grandi mantelli dei campieri che regolavano la grande fatica dei campi. Oggi, in Sicilia, non si dice che il mondo è immutabile e si accetta il principio che sta a fondamento dell'*Oresteia*: la comunità non ha bisogno di manifestazioni tribali, ma di regole per le quali Eschilo dice, attraverso le parole di Thomson: "Il regno della legge è iniziato".

I documenti e i materiali riprodotti in questo saggio sono conservati presso l'Archivio Fondazione Inda - AFI - di Siracusa

Oresteia, da Eschilo a Pasolini: la parola alla polis*

Anna Banfi

Vorrei partire da una data, il 5 ottobre 1959, e da una lettera che in quella data Luciano Lucignani – regista insieme a Vittorio Gassman dell'*Orestia-de* 1960 – scrive a George Thomson, autore di *Aeschylus and Athens*.

Lucignani scrive: “[...] Scartata la soluzione ‘archeologica’ (che è la sola ad aver ispirato da trent’anni a questa parte tutte le messinscene di opere dell’antichità classica nel nostro paese), e scartata, con altrettanta decisione, quella che impropriamente definiremo ‘estetica’ (cioè interpretazione della poesia greca senza riferimento ai suoi rapporti con la storia politica e sociale), non resta che una decisa, intransigente, interpretazione ‘storica’. Il signor Gassman ed io siamo convintissimi che l’*Orestia-de* rappresenti, come lei dice in modo così suggestivo, il passaggio dalla società matriarcale a quella patriarcale, che muove da un’epoca lontana e barbara per concludersi con la nascita del regno della legge” (Luciano Lucignani, lettera a George Thomson, in Pasolini, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano 2001, p. 1215).

Ho scelto queste parole tra le tante significative scritte da Gassman, Lucignani e Pasolini su questi temi, perché in esse coesistono diversi aspetti: una dichiarazione di poetica, l’intenzione – importante e da non sottovalutare – di mettere la propria opera, il proprio spettacolo in relazione con gli spettacoli e la tradizione precedente e, infine, una affermazione perentoria, inequivocabile sulla lettura dell’*Oresteia* come opera politica.

Lucignani scrive questa lettera quando Pasolini è già al lavoro sull’*Oresteia*: il poeta consegnerà infatti la traduzione di *Agamennone* circa tre mesi dopo, il 15 gennaio del 1960 (sulla traduzione dell’*Oresteia* di Pier Paolo Pasolini si veda il saggio-documentario di Monica Centanni e Margherita Rubino, *Gassman, Pasolini e i filologi* nel n. 49 di “Engramma”). Il compito di tradurre l’*Oresteia* gli era stato affidato – come dichiara lui stesso nella *Lettera del Traduttore* – da Gassman che aveva imposto la traduzione di Pasolini ai membri dell’Istituto del Dramma Antico: dalle lettere ancora conservate nell’Archivio INDA si ricava che inizialmente l’Istituto aveva proposto di

affidare la traduzione di *Agamennone* a Traverso, di *Coefore* a Quasimodo e di *Eumenidi* a Perrotta, ma per non rinunciare alla presenza di Gassman aveva poi dovuto accettare la traduzione di Pasolini per l'intera trilogia: le preoccupazioni dei membri dell'Istituto – non da ultimo di Sammartano, all'epoca commissario dell'INDA – sono moltissime e dovute da una parte al timore di andare incontro a una traduzione 'insolita' per il pubblico di Siracusa, abituato a traduzioni appunto archeologiche, dall'altra, anche alla diffidenza con cui Pasolini veniva guardato in quegli anni in Italia, per le vicende che lo avevano coinvolto sia dal punto di vista personale sia da quello politico, e che ovviamente riguardavano anche la stesura dei suoi romanzi.

Non dimentichiamo infatti che proprio in quei mesi in cui stava lavorando alla traduzione di Eschilo, Pasolini era nel bel mezzo della bufera che si era scatenata intorno alla pubblicazione di *Ragazzi di Vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) e che solo un mese dopo la fine delle rappresentazioni siracusane l'onorevole Togliatti invitava, con un comunicato ufficiale, i propri compagni di Partito a non prendere le difese di Pasolini e a stare attenti nel considerarlo un simpatizzante del PCI, visto che per le faccende giudiziarie in cui era stato coinvolto era diventato una cattiva pubblicità per i comunisti (come si evince da una nota dell'Agenzia Fert del 14 luglio 1960).

Insomma Pasolini non era il classico traduttore a cui l'Istituto del Drama Antico si rivolgeva per le traduzioni dei testi da rappresentare nei propri spettacoli. A questo si aggiunga il fatto che Gassman e Lucignani intendevano mettere in scena uno spettacolo che condividesse le linee essenziali delle teorie marxiste che Thomson aveva espresso nel suo *Aeschylus and Athens*, un testo che già aveva suscitato diverse polemiche. Dunque all'inizio questo esperimento, questa rivoluzione – anche se Gassman non amava chiamarla così – sembra ai più un salto nel buio, una scelta rischiosa. Ma, convinti da Gassman, i membri dell'Istituto decidono di rischiare, pienamente consapevoli – anche questo si evince dalle lettere conservate nell'Archivio – che molti filologi sarebbero stati pronti a polemizzare, additare e a demolire la traduzione di Pasolini, cosa che tra l'altro in parte avverrà.

Credo sia inutile soffermarsi sugli errori filologici nella traduzione di Pasolini: essi sono stati evidenziati, ci sono senza dubbio, alcuni sono di evidente fraintendimento, altri sono di consapevole allontanamento dal significato del testo greco. Credo sia invece più utile tentare di comprendere in che modo Pasolini traduce, elabora e riscrive l'*Oresteia* di Eschilo per veicolare quella che è la propria lettura della realtà politica, quello che è il suo sentire

pubblico e privato di quegli anni, in che modo – potremmo dire – attualizza l'attualità di Eschilo.

Voglio infatti partire dalla considerazione che, essendo il testo dell'*Orestea* un testo politico, esso rivive con maggior forza, con maggior 'fedeltà' se conserva l'intenzione politica di raccontare il processo storico che porta alla partecipazione della città alle decisioni che la riguardano. Questo è un tema che evidentemente c'è nel testo di Eschilo, ma che viene palesato e reso comprensibile al pubblico solo se tradotto con parole che il pubblico può comprendere. E la traduzione di Pasolini fa questo: utilizza le parole di Eschilo, le riscrive, per esprimere un concetto di Eschilo con parole che sono però vicine e chiare al pubblico degli anni Sessanta.

Nel 1959 Pasolini scriveva che non voleva, non accettava di diventare un caso letterario, un oggetto di attualità e di superficialità giornalistica e si auspicava – veramente lo diceva con forza, lo pretendeva – che della propria opera non venissero messi in primo piano – sono parole sue – “solo gli aspetti secondari come quelli del linguaggio o della crudezza che c'è nella mia verità”, e aggiungeva: “Questo è solo un modo elegante per non indugiare invece sulla questione sociale, che è per me, nelle mie intenzioni d'artista la più importante” (Pasolini, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano 2001, pp. LXXXIII-LXXXIV).

Ora, queste sono parole che evidentemente non si riferiscono alle sue traduzioni, ma ai suoi romanzi, e che io per certi versi non mi sento di condividere, perché credo fermamente che il linguaggio non sia un aspetto secondario, ma anzi primario della comunicazione. Ho citato però queste parole, perché ritengo che – soprattutto per un autore e un poeta quale era Pasolini – non sia affatto corretto concentrarsi solo sull'aspetto linguistico fine a se stesso (e in questo rientra quindi anche il tema della traduzione), ma sia invece più interessante indagare l'ideologia che si trova nella sua opera e l'uso – questo sì – del linguaggio come mezzo per esprimere un concetto che, come un tassello di un mosaico, va a comporre l'armonia dell'opera.

Prendiamo ad esempio una delle idee di fondo della lettura che Pasolini fa dell'*Orestea*: le Erinni sono elementi primitivi, irrazionali, che caratterizzano la società arcaica; nel processo di trasformazione verso la società moderna, esse devono mutare ma sopravvivere ed essere inglobate nella nuova realtà, che deve essere quindi in grado di valorizzarle. Pasolini dà dunque grande forza e importanza a questi elementi primitivi: ma non sono solo le Erinni a rappresentare queste forze arcaiche, prima di loro lo è Clitenne-

stra. Quale mezzo migliore ha allora un poeta, un traduttore, per esplicitare questo pensiero, se non quello di intervenire sul testo utilizzando espedienti linguistici che diano concretezza alla propria idea? Un esempio su tutti è l'uso che Pasolini fa del discorso diretto: esso rafforza il concetto espresso, lo rende immediato; le ragioni sostenute ricevono più forza, diventano più chiare: ecco allora che Pasolini ne fa uso, anche quando nel testo originale greco si trova invece il discorso indiretto, per rafforzare l'immagine e le ragioni di Clitennestra.

In *Agamennone*, alla fine del dialogo tra il Messaggero e Clitennestra, la Regina si rivolge all'araldo chiedendo che riferisca al Re che la sua sposa attende, fedele, il ritorno dell'eroe vincitore (*Ag.* vv. 604-14): Pasolini traduce questo passo costruendolo in modo tale che Clitennestra immagini di rivolgersi direttamente ad Agamennone: l'impatto è molto più forte, le parole della Regina sono enfaticizzate e il tono diventa ancora più convincente.

Dall'altro lato, l'atteggiamento di Pasolini nei confronti di Agamennone sembra di segno opposto: le parole piene di dolore e di angoscia che il Re pronuncia quando si trova a dover decidere se sacrificare la vita della figlia Ifigenia o tradire la flotta, nel testo greco sono riportate dal Coro in forma diretta, a dare voce al dubbio straziante di Agamennone (*Ag.* vv. 205-217). Pasolini invece traduce riportando queste parole in forma indiretta, sveltendo le ragioni che portano il Re a scegliere di uccidere la figlia e togliendo forza all'immagine del padre distrutto dalla Necessità di compiere l'omicidio.

L'uso splendido, poetico, che Pasolini fa della parola nella sua *Orestide* è evidente anche nella traduzione dei versi meravigliosi che Eschilo dedica alla realtà della guerra, guerra che porta sofferenza e morte ai soldati, e angoscia e dolore infinito a chi rimane in patria. Questi versi attuali nel V sec. a.C., sono attuali oggi, ed erano attuali in Italia anche nel 1960, nel secondo dopoguerra. Con la realtà della guerra Pasolini si trova a dover fare i conti in prima persona, quando ha poco più di vent'anni, e a causa della guerra perde il fratello Guido. Credo che Pasolini abbia tradotto questi versi, facendoli suoi, rivivendoli alla luce della propria tragica esperienza personale: questo traspare in diversi punti del testo.

Ad esempio molto di ciò che in greco è impersonale, universalizzato, Pasolini lo fa diventare personale, intimo, come i bellissimi versi del I stasimo dell'*Agamennone*, che Pasolini traduce: "Tutti li ricordiamo i vol-

ti / di coloro che sono partiti / ora ritornano in patria / ma sono urne e cenere” (*Ag.* vv. 432-436). Pasolini qui sembra dire: tutti noi – e io con voi – condividiamo il ricordo – personale, ma che diventa collettivo, nel momento in cui è stato il destino di molti – della morte in guerra di un parente o di un amico.

Pasolini fa sua anche l’immagine meravigliosa che Eschilo restituisce di Ares cambiavalute (*Ag.* vv. 437-444), che da dio della Guerra diventa dio della Morte: un dio che – questa è un’immagine di Pasolini, non di Eschilo – è “un mercante che ha messo il banco nel campo di battaglia”.

Questi sono solo alcuni esempi che possono contribuire a chiarire la lettura e la traduzione che Pasolini fa di alcune immagini dell’*Orestea*: Pasolini le re-inventa, le ricostruisce in modo da farle proprie e veicolarle così – con più forza, con più determinazione – al lettore-spettatore.

Quando un poeta, un traduttore riesce a vivere il testo che traduce, a dividerne lo spirito più profondo e a conoscere di esso premesse e obiettivi, allora credo che la versione che consegna al pubblico – siano essi lettori o spettatori – non corra il rischio di essere un tradimento, un fraintendimento dell’originale. E così si può dire della versione di Pasolini, che rimane un’opera di grande poesia.

L’*Orestide* di Pasolini non è la prima *Orestea* ad essere rappresentata al Teatro Greco di Siracusa: già nel 1948 l’Istituto del Dramma Antico aveva scelto di mettere in scena la trilogia di Eschilo, con la traduzione di Manara Valgimigli. Anche nel 1948, a fare da sfondo alla rappresentazione dell’*Orestea*, c’è l’attualità dell’Italia di quegli anni.

Il 19 settembre del 1948 – a pochi mesi dalla conclusione delle Rappresentazioni Classiche – un giornalista de “Il Popolo Italiano” scrive: “*La conoscenza nasce dalla sofferenza*. Le parole di Eschilo dovettero risuonare nella pietra nuda del teatro siracusano come la conferma di una consapevolezza ormai acquisita e condivisa tra chi aveva sperimentato gli orrori della seconda guerra mondiale: il 16 aprile 1914 ciò non lo capimmo e non lo potevamo capire, ma oggi è tutto manifesto”. L’*Orestea* di Eschilo è sentita quindi anche in questo caso vicina, attuale, interprete del sentimento di un popolo che vuole lasciarsi alle spalle la distruzione provocata dalla guerra ma che al tempo stesso vuole riflettere su essa e forse rileggersi nelle parole alte di un poeta, non per consolarsi, ma per prendere coscienza di ciò che è stato.

Lo stesso Raffaele Cantarella, allora Presidente dell'INDA, scrive al Presidente della Regione Sicilia: "Dopo la tragica parentesi della guerra, le amarezze degli anni successivi, l'Italia comincia a riprendere il suo posto nel mondo. L'Istituto, forte della ormai più che trentennale sua tradizione, intende anch'esso portare il suo contributo in questa rinascita di tutte le forze operanti della Nazione e in un campo che ha una importanza grandissima per la nostra affermazione nel mondo: il campo della cultura"; e ancora Cantarella, sulla scelta dell'*Oresteia*, in un'intervista aggiunge: "Il nome di Eschilo, dopo una parentesi di circa dieci anni, si presenta naturalmente. Eschilo è rimasto primo e solo a mostrare che cosa possa la tragedia, non pur attuata come altissima forma d'arte, quanto concepita come visione ed essenza, insieme, della vita. Scelto per queste ragioni Eschilo, si propone ovviamente alla nostra attenzione la maggiore opera di lui, l'unica trilogia superstite del teatro greco, il capolavoro della tragedia di tutti i tempi: l'*Oresteia*" (intervista rilasciata alla rivista "Cameo di Catania", maggio 1948).

L'*Oresteia* del 1948 e l'*Oresticide* del 1960 sembrano quindi intessute – quasi naturalmente, senza strappi o forzature – nella realtà politica degli anni in cui vengono rappresentate: esse, molto più di altre messe in scena al Teatro greco di Siracusa, sono profondamente legate alla realtà contemporanea. Specchio dell'attualità o punto di partenza per una seria riflessione sulla storia recente, le *Orestee* siracusane sono in sintonia con il ruolo che il Novecento europeo – si potrebbe dire anche extraeuropeo, ma il discorso temo diventerebbe lungo – ha dato alla trilogia di Eschilo: un ruolo politico, di riflessione collettiva su eventi storici, fasi di passaggio e di fratture profonde.

E ora arriviamo all'*Oresteia* del 2008, diretta dal Maestro Pietro Carriglio con la versione di Pier Paolo Pasolini. Ho avuto la fortuna di collaborare con il Maestro Carriglio, con i suoi assistenti e con gli attori nella realizzazione di questo spettacolo e di vedere, ancora una volta, come il testo di Eschilo si riveli straordinariamente adatto a interpretare e a raccontare la realtà, stimolando una riflessione politica costante in chi mette in scena il testo, in chi interpreta i ruoli dei personaggi e, mi auguro, anche in chi assiste allo spettacolo.

L'*Oresteia* ha molte facce: una di esse è il racconto del cammino dell'uomo dallo stato primitivo in cui – per dirla con le parole di Pasolini - "a parola di odio risponde parola di odio" e "per sangue sparso si spande altro sangue" a uno stato di cose nuovo, in cui alla Vendetta si sostituisce la Legge, del cui rispetto devono farsi garanti gli uomini stessi: il principio secondo cui il compito di punire un assassino spetta ai congiunti dell'assassinato viene

superato dall'istituzione di un tribunale, il cui compito consiste appunto nel giudicare con giustizia l'accusato.

L'Orestea diventa quindi il racconto tragico del percorso – lungo e difficile – dell'uomo-cittadino verso la legalità: quale altro testo antico può rappresentare così bene la realtà che vive oggi la Sicilia? In un momento storico in cui dalla società civile siciliana, anche grazie al lavoro svolto da associazioni come “Addio Pizzo”, viene con forza espressa la necessità di lasciarsi alle spalle l'immagine di una Sicilia connivente con la mafia, di una Sicilia che paga il pizzo, e di costruire invece un percorso comune verso la legalità, la messa in scena dell'*Orestea* a Siracusa diventa di un'attualità evidente.

Nel 1991, poco tempo prima di venire assassinato, Libero Grassi scriveva: “La decisione scandalosa del giudice istruttore di Catania che ha stabilito con una sentenza che non è reato pagare la ‘protezione’ ai boss mafiosi, è sconvolgente. In questo modo è stato legittimato con il verdetto dello Stato il pagamento delle tangenti. [...] Stabilire che in Sicilia non è reato pagare la mafia è ancora più scandaloso delle scarcerazioni dei boss. Ormai nessuno è più colpevole di niente. [...] Ora più che mai le associazioni imprenditoriali che non si impegnano sinceramente su questo fronte vanno messe al muro. La risposta infatti deve essere collettiva per spersonalizzare al massimo la vicenda” (dalla lettera di Libero Grassi pubblicata dal “Corriere della Sera” il 30 agosto 1991). Sedici anni dopo, nel 2007, nasce “Libero Futuro”, la prima associazione antirackett fatta di imprenditori e commercianti palermitani.

Un lungo cammino, dunque: e perché questo cammino porti davvero a un cambiamento reale che trovi respiro nei fatti e non nelle parole soltanto, è necessario l'impegno di tutti, dei cittadini, delle istituzioni.

Anche il teatro – ne sono convinta – può fare molto, può svolgere un ruolo serio e determinante. Dice Ariane Mnouchkine: “Il peso politico di uno spettacolo non fa alzare la gente dalla sala per andare a fare la rivoluzione il giorno successivo. A mio avviso, ci saranno – può essere – tre o quattro persone che, alla fine dello spettacolo, saranno un po' meno barbare nella loro esistenza. S'interrogheranno su qualche problema, saranno più compassionevoli o più attenti o più fraterni verso il genere umano. Il teatro ha dunque un ruolo pedagogico civilizzatore, ma tutti sanno che la civilizzazione non si costruisce da un giorno all'altro” (da un'intervista ad Ariane Mnouchkine, 1998).

* Testo della relazione tenuta in occasione del convegno “Vendetta e giustizia nell'*Orestea*”, Siracusa 6-7 maggio 2008

La tardiva e meritata scoperta di Sebastiano

Recensione alla mostra *Sebastiano del Piombo 1485-1547*

Roma, Palazzo Venezia, 8 febbraio - 18 maggio 2008; allestimento a cura di Luca Ronconi e Margherita Palli; mostra e catalogo a cura di Claudio Strinati, Motta, Milano 2008

Simona Dolari

Luitpold Dussler nella prefazione alla sua monografia su Sebastiano Luciani (Basilea 1942) scriveva: "a new monograph on the painter Sebastiano del Piombo needs no justification".

Effettivamente quale giustificazione si poteva richiedere allo studioso, quando fino a quel momento, a parte i coraggiosi Bernardini e D'Achiardi nel 1908, nessuno si era mai cimentato nella redazione di un catalogo della produzione del grande pittore veneziano? Sorte questa, che per ironia del vero non cambiò mai neanche con il passare dei decenni, come palesemente mostra la minima bibliografia critica, di cui per valore possiamo rammentare Pallucchini 1944, Lucco 1980, Hirst 1981. E che ha determinato un continuo rimbalzare di attribuzioni da Giorgione a Tiziano a Palma a Raffaello ma anche a Cima, per arrivare solo alla fine a Sebastiano, con un'indiscrezione a volte molto poco comprensibile, guardando il forte marchio stilistico che molti quadri mostrano.



All'interno di questo scenario, quindi, niente di strano che solo nel 2008 sia stata allestita la prima mostra monografica (Roma, Museo di Palazzo Venezia, 8 febbraio-2 giugno 2008; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Gemäldegalerie, Kulturforum, Sonderausstellungshallen, 28 giugno-28 settembre 2008) con tanto di catalogo aggiornato (Motta Editore), di questo gigante della pittura, di cui, tra pregiudizi vari, pochissimi potranno negare le altissime doti soprattutto di ritrattista.

Pittore dalla difficile fortuna critica, vuoi per i giudizi a volte non generosi che lo bollarono “pittore pigro” (G. Vasari, *Le Vite...* 1568), vuoi per convenzioni ripetute e consolidate che lo vollero “povero di invenzione” e pertanto “aiutato” nelle sue opere più importanti, vedi la *Pietà* di Viterbo, dal geniale e intoccabile Michelangelo (L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, 1809), Sebastiano del Piombo per secoli è stato, se non dimenticato, compreso poco nella sua densa complessità artistica. Riconosciuto, da Carlo Volpe in poi, nel ruolo di alto mediatore fra l'antico e il moderno, fra tradizione e innovazione, passando pertanto nella sua fase veneziana dalle impostazioni belliniane alle tematiche giorgionesche, e nella fase romana dal classicismo raffaellesco alla potenza michelangiotesca, è spesso stato considerato dagli studiosi dediti alla cultura veneziana limitatamente alla sua permanenza in laguna fino al 1511, divenendo quindi oggetto di un'attenzione parziale per gli anni romani dal 1511 al 1547.

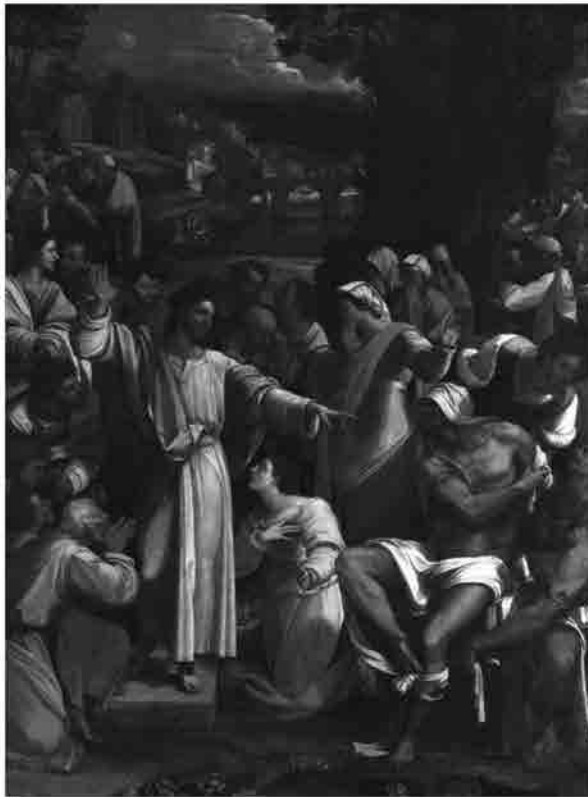
Tale la scansione riproposta anche in mostra, divisa pertanto in tre sezioni principali: “Sebastiano a Venezia”, “Sebastiano a Roma” e “Sebastiano e la Controriforma”. Scelta che sicuramente ha reso più comprensibile la visione ai visitatori o, come avrebbe detto Baldassare Castiglione, “ai fruitori”, ma che a mio avviso ha creato nuovamente una cesura troppo netta, che ostacola continuamente certi ragionamenti sulla figura dell'artista.

In mostra, esposte fino al 2 giugno, circa ottanta opere provenienti dai maggiori musei del mondo, con l'esclusione di pochi capolavori di cui i più rappresentativi sono sicuramente il *Clemente VII* di Capodimonte e la *Resurrezione di Lazzaro* della National Gallery di Londra, opere certamente capitali nell'economia della produzione dell'artista. La prima, rimasta nella casa romana di Sebastiano fino alla sua morte (1547) e menzionata da Vasari come ritratto di Clemente VII “che allora non portava barba”, e l'altra, il mitico oggetto della contesa con Raffaello e la sua *Trasfigurazione* (Pinacoteca Vaticana). Alla fine del 1516 a entrambi i pittori, come ricorderemo, fu affidata da Giulio dei Medici la commissione di realizzare una grande pala per la Cattedrale di Narbonne, sede vescovile del committente. L'iniziativa diede adito a un'aperta e vera contesa tra i due pittori, e vide molti artisti dell'epoca schierarsi da una parte o dall'altra.

“Bastiano”, come riporta Leonardo Sellajo in una lettera a Michelangelo, nel 1519 ha già completato la sua opera, “una cosa mirabile”, che “fa miracoli e a fatto rovinare ognuno”. Raffaello la finirà nell'aprile del 1520, solo pochi giorni prima della sua morte. Due capolavori assoluti, nel caso del pittore perugino addirittura una sorta di testamento artistico, che in qual-

che modo segnerà il percorso dell'arte moderna. Infatti proprio alla fine di quel decennio, morto il Sanzio ancora nel pieno nell'età e nel pieno della fiducia di Leone X, e ormai evidente a tutti la supremazia del Buonarroti sulle tre arti anche a dispetto degli allievi di Raffaello, da Giulio Romano a Perino del Vaga e a Polidoro da Caravaggio, ma anche di Rosso e Parmigianino giunti nell'Urbe, Sebastiano diverrà a Roma, grazie alle sue capacità tecniche oltre che al sostegno del suo valente sostenitore, tra i più grandi e apprezzati pittori del suo tempo.

Ma a parte i grandi assenti, i capolavori in mostra sono tanti e straordinariamente seducenti, come del resto lo sono gran parte delle opere di Sebastiano. Complice sicuramente anche l'incredibile allestimento affidato a Margherita Palli e al noto regista teatrale Luca Ronconi, che per l'occasione ha veramente tirato fuori il meglio della sua esperienza e della sua fantasia immaginifica, conducendoci a vedere grandi quadri come in un suo teatro



(sull'allestimento di Ronconi vedi il contributo di Katia Mazzucco in questo stesso numero di "Engramma").

Del resto come in un fantastico palcoscenico si può dire che i personaggi non mancavano, e i ruoli erano vari e variegati: per ogni opera una storia da leggere, comprendere e interpretare, in un gioco di sguardi che soprattutto i ritratti di Sebastiano non abbandonano mai, anzi sollecitano o meglio sfidano. Si tratta nella maggior parte dei casi di ritratti di ecclesiastici, mercanti, condottieri, nobildonne, sante: grandi figure dall'impianto piramidale, che occupano lo spazio della tela o della tavola quasi imponendosi, e limitando la superficie circostante a mero sfondo.

I personaggi, stanti o di tre quarti, in piedi o seduti, occupano il pieno della scena, spesso non entrano addirittura nei margini del quadro, enfatizzando con una forte ostentazione corporea o con un eloquente gioco di mani, il loro ruolo sociale e politico. Si pensi al *Ritratto di Anton Francesco degli Albizzi* (Houston, Museum of Fine Arts), al *Ritratto del Cardinale Ferry Carandolet e del segretario* (collezione Thyssen-Bornemisza), al presunto *Ritratto di Cristoforo Colombo* (New York, Metropolitan Museum of Art), all'*Andrea Doria* (Roma, Galleria Doria Pamphili) ma soprattutto al quel dipinto straordinario che, durante i mesi dell'allestimento romano, ha affascinato e attratto e visitatori della mostra sotto forma di poster e di locandina pubblicitaria, che è il *Ritratto d'uomo in arme* di Hartford. Una straordinaria capigliatura irsuta e selvaggia, quasi 'barbarica', una armatura lucente di acciaio bianco che mette in luce una metà del volto mentre l'altra metà è in ombra, e uno sguardo diretto così seducente che cattura il desiderio degli spettatori di ogni genere (e che quindi con grande difficoltà si lascia leggere attraverso la chiave univocamente omosessuale identificata proposta da Mauro Lucco).

Accanto a questo, sempre rimanendo nella schiera dei grandi ritratti, non possiamo fare a meno di tralasciare quel ritratto di *Salomè* oggi alla National Gallery di Londra, che il già citato Lucco così, nel 1980, descriveva: "fissa sullo spettatore uno sguardo innocente e tranquillo. L'afa che corrode gli alberetti sottili, il languore del soffocante tramonto estivo, annegano, smorzano la crudeltà e l'orrore del scena".

Sguardo tranquillo, forse, quello di questa mitica fanciulla assassina, ma non certo "innocente": raramente nella storia della pittura cinquecentesca abbiamo incontrato un viso così sottilmente inquietante come quello di questa straordinaria Salomè. Certamente appare calma, e forse "tranquilla",

a patto però che vogliamo riconoscerle la serenità di una delle migliori eroine di Hitchcock che ha appena compiuto il delitto perfetto. La fisionomia del volto ripropone i caratteristici tratti delle figure femminili di Sebastiano: viso molto tondo e decisamente largo soprattutto all'altezza degli zigomi, mento piccolissimo e leggermente sfuggente, naso importante e dritto, e soprattutto i tipici occhi dal taglio molto allungato, che sembrano qui fissare in maniera quasi sfrontata chi, con un cenno, ha forse fermato il suo cammino e l'ha obbligata a una pausa: l'attimo di cui l'artista coglie la posa.

Salomè sta infatti poggiando l'argenteo vassoio che reca la testa madida di sudore del Battista su un parapetto, e una leggera torsione del collo, causata forse da un richiamo di uno spettatore impertinente (noi, che la guardiamo), provoca due straordinarie pieghe nella morbida carne, accesa come la parte alta del volto dal riflesso pelaceo di un vestito di seta blu cielo 'notte di mezza estate', con un risvolto bianco che, a distanza di secoli, inebria di sensuale compassione tutti quanti noi ci soffermiamo ad ammirare il dipinto.



Le opere narrative, quasi tutte di argomento religioso, rispetto ai ritratti hanno sempre molto meno convinto la critica, soprattutto in relazione all'originalità grafica e compositiva dei lavori.

Un esempio eclatante: la celeberrima *Pietà* di Viterbo; il quadro sul quale il Luciani ha fondato quasi tutta la sua postuma fama, e che anche per la sua vicenda dovette costituire la base robusta e decisiva della sua, tardiva ma oramai decisamente crescente, reputazione. La diatriba intorno alla paternità michelangiotesca dell'idea di fondo o dell'intero disegno, che prende le mosse dal testo vasariano, è molto nota, ma appare assai poco credibile e decisamente semplicistica, esito scolastico della costante furia di deferire praticamente ogni opera o dettaglio di valore a Michelangelo. Intervenire ora in merito all'annosa questione certamente non è appropriato: è certo che tra i due artisti intercorsero scambi di idee grafiche nel lungo rapporto di amicizia che li legò per anni, come del resto i diversi disegni conservati ed esposti anche in questa occasione mostrano, ma privare il catalogo di un artista del calibro di Sebastiano di una tale opera è certamente riduttivo.

E ciò che conta, al di là di ogni sterile discussione è che la *Pietà* rimane uno dei dipinti più potenti e importanti dell'estetica e del pensiero religioso rinascimentale. Il corpo di Cristo straordinariamente bello, dotato della potenza anatomica michelangiotesca, ma anche di una grazia e di una sensibilità del miglior Raffaello, Lotto e Bellini, è offerto al fedele come un dono sacrificale. Non c'è dolore straziante, c'è sublime accettazione di qualcosa che viene dall'alto, a cui Maria, qui potente come la più bella *Mater matuta*, quasi a testimoniare il sublime diniego della maternità negata nella morte del suo frutto, rivolge lo sguardo e le mani giunte. Uno sfondo cupo e notturno accoglie la scena, un silenzio deserto e tombale in cui si scorgono solo i resti di una città diroccata e alberi in ombra, e una tenue luna piena apparsa in uno squarcio di sereno tra le nuvole, assistono innocui. Qualcosa di irreparabile è accaduto: una nefasta tragedia, che pietrifica per sempre i personaggi, si è svolta.

Ora non c'è più tempo per l'azione come nelle prime opere del pittore veneziano. Nel giovanile *Giudizio di Salomone* di Kingston Lacy, fatto per la "casa Grimana di San Ermacora", finalmente qui esposto per la gioia dei nostri occhi dopo anni di oscurantismo, il giovane Sebastiano raccontava la bella storia del *Libro dei Re*, in cui il re Salomone, ascoltata la storia delle due madri, sentenziava che il bimbo vivo venisse tagliato e datone metà per donna. Nel dipinto, incompiuto forse per la precipitosa partenza di Sebastiano per Roma, le figure dei bambini mancano, la scena è colta nel

momento in cui la vera madre preferisce cedere all'altra il proprio figlio piuttosto che vederlo ucciso. Qui l'azione è tutta *in fieri*, c'è ancora tempo di agire e di cambiare la storia: l'esecutore della pena nella sua statuaria bellezza e nudità si sta muovendo, i suoi muscoli sono tesi, sia quelli delle gambe che quelli delle braccia, ma il colpo non è stato ancora dato, le madri continuano a parlare, e il re invece, alto sul podio, medita silenzioso. La magnifica quinta costruita dalla più perfetta delle prospettive, ci porta nella scena, il sipario è aperto. La storia si racconta come una grandiosa scena teatrale: in silenzio guardiamo.

Solo un appunto: molte delle opere sono parse un po' troppo restaurate, e forse un po' troppo uniformate secondo un canone di brillantezza a volte poco cinquecentesco. Sarebbe stato utile conoscere qualche cosa di più su questa scelta tecnica, nell'allestimento e nel catalogo troppo trascurata. Infine: molto belli i disegni in mostra e importanti da punto di vista contenutistico, ma da nessuna parte si leggeva un'informazione critica fondamentale, e cioè che, come scriveva già nell'86 Freedberg, molti dei disegni per decenni attribuiti totalmente a Michelangelo hanno in realtà un'autografia



ancora tutta da accertare. Ma bene così, del resto Sebastiano è un artista ancora molto da studiare, e questo è sempre l'invito più bello che un pittore ci lancia, e che questa mostra con i suoi mille indizi irrisolti ci lascia come spunto di approfondimento e di ricerca.

Ombre e lumi. È in scena la pittura

Recensione degli allestimenti di Luca Ronconi *Sebastiano del Piombo*

1485-1547 e di Peter Greenaway *Leonardo's Last Supper*

Sebastiano del Piombo 1485-1547, Roma, Palazzo Venezia (8 febbraio - 18 maggio 2008), allestimento a cura di Luca Ronconi e Margherita Palli, mostra e catalogo a cura di Claudio Strinati, Motta, Milano 2008; Peter Greenaway, *Leonardo's Last Supper*, Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi (16 aprile - 4 maggio 2008), evento e catalogo a cura di Franco Laera, Charta, Milano-New York 2008

Katia Mazzucco

Due registi - teatro e cinema - alle prese con due maestri del Rinascimento: uno di fama sino a ora incerta, l'altro icona classica dell'arte italiana (su questo tema v. Valentina Rachiele, *Leonardo? Un classico!* in "Engramma" n. 62; Giulia Bordignon, Katia Mazzucco, *Mettere in moto i classici*, in "Engramma" n. 53).

Luca Ronconi e Peter Greenaway mettono in scena l'opera, rispettivamente, di Sebastiano Del Piombo e Leonardo Da Vinci. Le similitudini tra le due imprese sembrano finire qui, se si esclude il brusio della polemica con cui sono state accolte nelle città di Roma, per l'allestimento in Palazzo Venezia, e di Milano, per la progettata installazione in Santa Maria delle Grazie.

Grazie a prestiti internazionali e recenti attribuzioni, la mostra romana restituisce a (parziale) unità l'opera dispersa di un maestro 'minore' del Rinascimento italiano, se con minore intendiamo tutti coloro che - non oggetto di canonizzazione *ex Vite* vasariane - sono stati indelebilmente adombrati, nella storia dell'arte italiana, dallo splendore dei 'veri' Maestri. Questa prima mostra monografica ripercorre la carriera di "Sebastiano Veneziano" attraverso alcuni nuclei fondamentali: Venezia, la scoperta e l'apprendimento del Rinascimento (romano), il disegno alla scuola di Michelangelo, la fortuna postuma presso la corte di Spagna (si veda la recensione alla mostra pubblicata in questo numero di "Engramma").

Colore e disegno: le macro-categorie che innervano la lettura delle scuole pittoriche italiane. E se di Sebastiano si stigmatizza da sempre lo scarso talento grafico - e il diretto intervento michelangiotesco in alcune delle sue opere più note - è proprio con il colore che il discorso dell'allestimento

Ronconi-Palli sembra rendere giustizia alle qualità del pittore. Le opere di Sebastiano sono protette da una bassa struttura perimetrale che si apre con finestre all'interno delle sale di Palazzo Venezia: rivestita di caldo tessuto, la struttura invita lo spettatore ad affacciarsi, letteralmente, sulle opere. Il colpo d'occhio complessivo si perde - al contrario di quanto dichiarato dagli allestitori - e solo dal centro della sala sono visibili, non integralmente, tutte le opere.

Ma, assieme, il problema espositivo delle altezze delle sale è risolto con un effetto luminoso che nulla toglie alla visione dei quadri, la cui illuminazione è studiata *ad hoc* opera per opera. Fasci di luce colorata - una sala verde, una rossa, una blu - ridisegnano le altezze, sottolineando le partiture architettoniche dipinte sulle pareti e ritmando i tre spazi maggiori del palazzo inclusi nel percorso. Non sarà un caso, forse, se all'eccesso spettacolare della sala rossa, risponde la massima efficacia del primo ambiente espositivo, dai verdi riverberi alle pareti: sono gli anni giovanili, gli anni della scuola veneta del colore, gli anni in cui vediamo scorrere la linfa di un talento che - è innegabile - sembrerà poi non essere in grado di sbocciare in pieno nell'innesto con la cultura visiva romana.

HAL9000 - qualcuno ricorderà uno dei protagonisti di *2001 Odissea nello spazio* - è il nome del sofisticato sistema di riproduzione fotografica adottato per la realizzazione del film di Greenaway dedicato al *Cenacolo* leonardesco.

Venti minuti di spettacolo nella bellissima Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale; un'architettura fittizia che riproduce lo spazio del refettorio di Santa Maria delle Grazie; la copia dell'*Ultima Cena* di Leonardo (prodotta da Factum Arte - si pensi all'eccezionale esperimento delle *Nozze di Cana* alla Fondazione Cini di Venezia) collocata sulla finta parete; il tavolo della Cena, riprodotto imbandito a grandezza reale in resina bianca, al centro dello spazio; musica composta per l'occasione. Il pubblico che tra il 16 aprile e il 4 maggio ha potuto accedere in questi spazi di Palazzo Reale, ancora segnati dai bombardamenti del '43, non ha rimpianto le fantascientifiche procedure (queste sì kubrikiane) per l'accesso e la fruizione dell'originale leonardesco.

Compreso nel progetto di una serie di film ispirati a grandi dipinti della storia - *La ronda notturna* di Rembrandt, *Las Meninas* di Velasquez, *Le Nozze di Cana* di Veronese, *Guernica* di Picasso, *La Grande Jatte* di Seraut, *le Ninfee* di Monet, *One: n. 13* di Pollock, il *Giudizio Universale* di Miche-

l'angelo - il (la copia del) dipinto è fondale di una proiezione che plasma l'icona leonardesca evidenziandone dettagli - la luce che irradia dalle aperture alle spalle di Cristo, la complessa partitura gestuale dei volti e delle mani - alterando il sistema del chiaroscuro sino a fare apparire il dipinto come una terracotta dipinta, nello stile delle scene dei teatri devozionali, oppure un candido gesso, o ancora azzerando il colore al grado del bianco e nero bidimensionale.

La messa in scena comprende altro: una proiezione parallela scorre sulla parete opposta, un'indagine visiva su altre opere leonardesche (e di leonardeschi) e su dettagli ad altissima risoluzione del film pittorico del *Cenacolo*, che si anima, si sfalda, si ricompone in un gioco visivo da materia dell'Informale - così nel catalogo, costituito dalla riproduzione integrale degli astratti riquadri di scansione 3d del *Cenacolo*, a grandezza naturale.

La partitura musicale di Marco Robino guida lo sguardo attirando l'attenzione dei visitatori, grazie a un complesso sistema di punti di irradiazione



sonora. Il tavolo riprodotto al centro della sala subisce alterazioni di illuminazione e così di percezione da parte del pubblico, sino a uno stillare di macchie rosso sangue. I telamoni e le cariatidi alle pareti del Palazzo, come i busti della fascia di coronamento, si rianimano e vengono ritmicamente chiamati (illuminati) ad assistere alla scena, 'convitati di gesso' di una cena spettacolare.

Una drammatizzazione in piena regola, senza troppe novità sul fronte della poetica di Greenaway, ma perfettamente sull'onda - luminosa? - della discussione sulla fragilità dell'opera d'arte, del concetto di originale in arte, della messa in scena dell'arte.

SCHEDA TECNICA A CURA DI STEFANO SCARANI

Peter Greenaway, *Leonardo's Last Supper*, 2008; progetto della Soprintendenza per i Beni architettonici e Paesaggistici di Milano, Change Performing Arts, V-Factory con la direzione artistica di Franco Laera; installazione Stereomatrix, visual design Reinier van Brummelen; luci Marcello Lumaca; musica Marco Robino, sound editing Elmer Leupen

Il sistema del film *Leonardo's Last Supper* è composto da una complessa rete di proiezione video - diversi canali su varie pareti - tra cui la riproduzione del dipinto a dimensione originale. Questa proiezione aggiunge in forma fittizia una serie di elementi (ombre, colori, luci) che appaiono come reali e in movimento, dando vita al dipinto; altre immagini sono legate maggiormente alla visualizzazione macroscopica dei pigmenti e di altri particolari. Le luci create da Marcello Lumaca sono editate con la proiezione e la musica. La musica di Marco Robino è stata adattata (da Stefano Scarani e Peter Greenaway, con l'aiuto di Giulia Chinell) al ciclo di 20 minuti precisi (in un secondo momento dilatati a 30) di durata della *performance*, compresi ingresso e uscita del pubblico. La diffusione è dislocata su 6 canali audio e spazializzata (distribuita con movimenti locali specifici) secondo le necessità di concentrare l'attenzione del pubblico verso un punto o un altro. Tutto il materiale è stato prodotto in studio e ritoccato in loco utilizzando una piattaforma mobile Digidesign (Protoool 7.3 su Digi002r); il sonoro è stato infine trasferito su un HDr Fostex D2424 che oltre a gestire l'audio invia i segnali di sincronizzazione a tutti i computer dedicati ai video e al mixer luci, creando un unico sistema a ciclo continuo.

Ombre luminose dell'antico in mostra

a Mantova

Recensione alla mostra *La Forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*
a cura di Salvatore Settis e Maria Luisa Catoni, Mantova, Palazzo Te, 29 marzo - 6 luglio
2008, catalogo Skira (>> scheda editoriale)

Lorenzo Bonoldi

Graecia capta ferum victorem cepit (la Grecia conquistata conquistò il rude conquistatore). Questa massima oraziana ben illustra il processo con il quale l'arte greca si diffuse – tanto nel corso dell'antichità quanto nelle epoche successive – in contesti geografici e cronologici anche molto distanti da quello originale. Le modalità di tale conquista sono magistralmente narrate nell'esposizione dedicata all'arte greca allestita a Palazzo Te sotto la curatela di Salvatore Settis e Maria Luisa Catoni.

“La Forza del Bello” – questo il titolo della mostra – è l'arma vincente di questo processo di conquista e, al contempo, anche il potente mezzo che permette alle forme, ai temi e alle figure dell'arte antica di diventare i protagonisti di una lunga epopea che, dipanandosi da originali spesso assenti, attraversa interi secoli di produzione artistica.



L'allestimento della mostra – progettato dall'architetto Andrea Mandara – presenta come sua caratteristica principale l'ardita e inusuale scelta di utilizzare come spazio espositivo non sono le settecentesche fruttiere di Palazzo Te, ma anche le sue sale cinquecentesche, progettate, realizzate e decorate da Giulio Romano. Tale scelta, coraggiosa ma non azzardata, permette alle opere greche (ma anche a copie romane di originali ellenici) di instaurare con la monumentale cornice che le accoglie un interessante confronto fra classico e classicismo. Gli stessi dei, gli stessi eroi, le stesse figure del mito animano tanto gli affreschi del palazzo quanto le superfici di vasi attici e apuli esposti in mostra; il dio che scaglia la sua folgore nell'idolo nel bronzo di Ugento è lo stesso saettante Zeus che Giulio Romano rappresenta nella *Camera dei Giganti* a duemila anni di distanza. E uno dei putti che animano il fregio della giuliesca *Sala dei Cavalli* ripete il celebre ed eponimo gesto dello *Spinario Capitolino*. Lo stesso palazzo Te, quindi, si mostra in quest'ottica non solo come sede espositiva, ma anche come opera-esito di quel meccanismo della tradizione che – ripercorso a ritroso – porta dritto all'arte che per definizione chiamiamo “classica”.

Fra le opere presenti in mostra numerosi capolavori rendono l'esposizione un evento di grande richiamo per il pubblico: il *Torso del Belvedere*, la *Venere Callipigia*, il *Cratere di Eufonio* e lo *Spinario Capitolino* (qui a confronto con lo Spinario in marmo bianco della Galleria Estense di Modena, che del bronzo romano è una sorta di ombra luminosa) donano con la loro stessa presenza un indiscutibile valore all'esposizione mantovana. Non mancano anche ricongiungimenti e riavvicinamenti: il cosiddetto *Apollino Milani* del Museo Archeologico di Firenze è stato infatti completato con la pertinente *Testa di Kouros* proveniente da una collezione privata di Osimo e un *Tritone* in marmo proveniente da Berlino è tornato ad avvicinarsi ad altri pezzi che, nel corso del Rinascimento, fecero parte insieme a lui della stessa collezione Grimani in Venezia.

Dal punto di vista dello studio della Tradizione Classica, tuttavia, i pezzi più interessanti sono quelli che, generalmente, rimangono in secondo piano, all'ombra dei capolavori di cui sopra, sui quali sono invece puntati i fari dell'attenzione mediatica e gli occhi della maggior parte dei visitatori.

La mostra, ad esempio, espone una serie di calchi provenienti da Baia (Napoli) che ben raccontano quanto già in antico “la forza del bello” generasse l'irrefrenabile desiderio di possedere le copie delle opere greche più celebrate. O ancora, un interessante esempio della pratica del riuso materiale dell'antico è offerto da un bassorilievo proveniente da Francoforte con

un'effigie della Vergine, realizzata rilavorando una stele funeraria attica. Un ulteriore meccanismo della tradizione preso in esame dall'esposizione di Palazzo Te – e generalmente poco indagato – è quello rappresentato dalla falsificazione: anche attraverso l'inganno, infatti, le immagini dell'antico trovano nuova vita, tornando a manifestarsi con lo scopo di ingannare i collezionisti ed i conoscitori più insaziabili. A testimonianza di questo fenomeno, oltre a una serie di rilievi rinascimentali pseudo-antichi (a volte anche artificiosamente ridotti in stato frammentario per riuscir meglio nel proprio scopo), sono esposti in mostra anche i celebri falsi che gabbarono Winckelmann: l'affresco con *Zeus e Ganimede* realizzato da Anton Raphael Mengs e la *Testa di Fauno* (detta *Testa Winckelmann*) frutto dell'intervento dello scultore/antiquario/restauratore/falsario Bartolomeo Cavaceppi su un pezzo realmente antico. Questa seconda opera è concettualmente avvicinata al *Vaso Bhundell*: un cratere in marmo integralmente restaurato da Giovanni Battista Piranesi, al punto tale che appare impossibile capire quali parti siano semplicemente ricalcate e quali invece siano del tutto rifatte. Una sola certezza rimane: le figure del thiasos dionisiaco che avvolge le pareti del cratere – vero, falso o finto? – sono nel loro DNA 'antiche' e animate dall'irrefrenabile forza del bello.



L'archeologia tradita: i Propyläen di Leo von Klenze

Francesca Mattei

Fulcro del progetto di rinnovamento di Monaco condotto da Ludwig I durante il suo regno (1825-1848), i Propyläen sul Königsplatz di Leo von Klenze sono frutto di una peculiare reinvenzione della tradizione classica, tradita ma al tempo stesso rivitalizzata nello stesso momento in cui viene declinata per fini fortemente ideologici.

Con l'ascesa di Otto di Baviera, figlio di Ludwig, al trono ateniese, in seguito alla guerra di liberazione della Grecia (1821-1829), la riconfigurazione di Monaco e in particolare del Königsplatz entra a far parte di un disegno estremamente ambizioso, inscrivendosi in un'operazione unitaria che coinvolge al tempo stesso Monaco e Atene. Al rinnovamento della capitale della Baviera si affianca quello della capitale della Grecia, in un fitto intreccio di rimandi reciproci: come Atene deve venire

Fotografia del Königsplatz prima della seconda guerra mondiale, Kunsthistorisches Institut der Universität, Kiel



contrassegnata dai segni della dinastia dei Wittelsbach, Monaco deve imporsi quale nuova Atene.

L'architetto chiamato a partire dal 1814 a dare forma ai piani dei Wittelsbach per il Königsplatz, e non solo, è Leo von Klenze, che con Ludwig instaura una collaborazione, fatta di privilegi quanto di condizionamenti, che durerà sino al 1864, anno di decesso dell'architetto. Consegnando alle pagine dei suoi Memorabilien i dettagli del loro incontro, Klenze rammenterà: "Ecco un vero tedesco!" Così mi apostrofò il principe ereditario di Baviera toccando una ciocca dei miei capelli biondi, e in questo modo mi diede il suo benvenuto [...]. Io ancora non sapevo che questo incontro, in cui conobbi un principe, avrebbe influenzato il corso della mia intera vita". (L. von Klenze, *Klenzeana* I/1, fol. 4r e 4v, BSB, Monaco: "Also doch ein Teutscher!", so rief mir der Kronprinz von Baiern, meiner blonden Haare einen Büschel ergreifend, zu, als ich ihm zum erstenmale vorgestellt ward: So seyn Sie mir dann herzlich willkommen [...] Bei diesem Besuche nun war es, wo ich mit obigen Worten empfangen ward und wo ich einen Fürsten kennenlernte, welcher, was ich damals so wenig ahndete, so großen Einfluß auf mein ganzes Leben haben sollte").

Nelle richieste della committenza, il Königsplatz – ubicato non solo sul limitare della città ma in una posizione strategica, ossia tra i due poli del potere dei Wittelsbach, la Residenza monacense e il Castello di Nymphenburg, sede estiva della famiglia – si sarebbe dovuto caratterizzare per la presenza di tre edifici pubblici, ossia un museo di antichità (Glyptothek), una chiesa (Apostelkirche) e una porta urbana, i Propyläen appunto. Per ragioni ben più che formali, tutti e tre gli edifici sul Königsplatz sono sin da subito pensati come tre diverse declinazioni – dorica, ionica e corinzia – dell'architettura greca. Dorici devono, naturalmente, essere i Propyläen, all'epoca ancora indicati come Stadtthor, porta urbana, sul Königsplatz. L'oscillazione, dal punto di vista terminologico, tra Stadtthor (termine generico) e Propyläen (termine dal rimando quanto mai preciso) esprime la progressiva definizione del programma assegnato all'edificio, preannunciandone al tempo stesso la natura complessa e l'iter tormentato. Proprio nel corso di questo iter, del resto, si delinea la specificità del contributo offerto da Klenze alla riconfigurazione della capitale della Baviera: se da un lato l'architetto è chiamato ad approfondire i propri studi archeologici, dall'altro saranno tali studi dell'architettura antica a produrre attriti e contrasti tra le sue convinzioni e il programma che è chiamato a soddisfare.

Tra il 1799 e il 1803, Klenze si era formato presso la Allgemeine Bauschule di Berlino, dove aveva frequentato i corsi di Alois Hirt e ne aveva studiato la

Kritische Geschichte der Baukunst, apprendendo un metodo di analisi dell'antico che allo studio della storia affiancava l'indagine archeologica; una volta ricevuto l'incarico per il Königsplatz, Klenze avrà quindi avuto modo di sottoporre a verifica gli insegnamenti ricevuti e di proseguire autonomamente lo studio dell'architettura greca antica. In particolare, a costituire un momento fondamentale nella sua formazione sono i viaggi compiuti in Italia e in Grecia, che gli consentirono di studiare in loco l'architettura antica. Per Klenze, giunge finalmente l'ora dell'indagine sul campo: "Sono qui da dieci giorni – ha modo di scrivere, nel corso di uno dei viaggi in Italia, nella lettera alla moglie il 6 gennaio del 1824 –, lavoro come un negro e ho intenzione di rimanervi ancora quattordici giorni. Vedendo le architetture del luogo, mi sono reso conto che tutto quel che ne sappiamo dalle opere degli inglesi e dei francesi è estremamente lacunoso. Mi sono comunque deciso a disegnare tutto personalmente [...]". (L. von Klenze, lettera alla moglie del 6 gennaio 1824, citata in Hamdorf, *Klenzes Studien zum dorischen Tempel*, in *Ein griechischer Traum*, p. 135. "Ich bin Jetzt 10 Tage hier, arbeite wie ein Neger und habe vor, noch weitere 14 Tage zu bleiben. Als ich die hiesigen Bauwerke erblickte, sah ich, dass alles, was wir aus englischen und französischen Werken darüber wussten, auusserst unvollkommen war. Ich habe mich daher entschlossen, alles selbst zu zeichne").

Visitando la Sicilia e la Grecia, Klenze non si limita, a differenza dei suoi predecessori, a una conoscenza dell'antico mediata dalle descrizioni di poeti e pittori: egli non sarà più disposto a reimmergersi in un passato solamente vagheggiato – per riproporre la lettura di Michele Cometa – ma comincia ad avvicinarsi all'architettura antica con un metodo scientifico, utilizzando l'osservazione, la misurazione e la catalogazione degli edifici per servirsene, poi, nella progettazione (Cometa 1999, p. 105).

Il primo contatto diretto di Klenze con l'antichità classica era avvenuto nel 1820 quando aveva compiuto un viaggio in Sicilia, nel febbrile clima del dibattito in merito alla forma e all'origine del tempio dorico. Convinto che costituisse la vetta più alta mai raggiunta dall'architettura ("Se l'arte dei greci è stata citata in qualche costruzione, [...] ciò è avvenuto grazie all'ordine dorico. L'armonia di questo ordine [...] risulta subito evidente", L. von Klenze, lettera a Ludwig, 3-4 settembre 1855, GHA C22, Monaco: "Ob bei einem solchen Gebaeude [...] die Griechen in der Kunst Blüthezeit unterschiedenerley Ordnungen angewendet, mir wenigstens ist nichts dergleichen nekannt. Einklang [...] derselben scheint mir wesentlich"), Klenze aveva dedicato al tempio dorico alcuni studi ancor prima di intraprendere il viaggio. (L. von Klenze, *Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen*

Tempels nach seinen historischen und techischen Analogien, lezione tenuta all'Akademie der Wissenschaften di Monaco il 3 marzo 1821, pubblicata con lo stesso titolo in *Denkschriften der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu München für die Jahre 1821 und 1822*, München 1824; L. von Klenze, *Die Tempel des olympischen Jupiter zu Agrigent, nach den neusten Ausgrabungen dargestellt*, Stuttgart-Tübingen 1821). Il confronto con il manufatto antico offre pertanto l'opportunità di verificare e vagliare ipotesi già precedentemente formulate.

I viaggi in Italia avvengono nei lunghi decenni che trascorrono tra l'assegnazione a Klenze dell'incarico del Königsplatz e dei Propylaeen e la loro effettiva realizzazione. Dopo essere entrato nelle grazie di Ludwig, e quindi incaricato della progettazione di alcuni dei principali edifici della nuova Monaco, Klenze visita, con occhio evidentemente interessato, l'architettura greca in Italia. Nel 1834, Klenze avrebbe inoltre accompagnato il sovrano in una missione diplomatica ad Atene, cogliendo così l'opportunità per visitarne le rovine, e soprattutto l'Acropoli.

Per Klenze il viaggio in Grecia non è un semplice viaggio di piacere: l'incarico che Ludwig gli ha assegnato è di compiere una catalogazione del patrimonio archeologico ateniese, di intraprendere su questa base il restauro dell'Acropoli e di elaborare un progetto per il palazzo reale. Alla progettazione, già in atto, di Monaco come nuova Atene, si affianca ora la trasformazione di Atene nella città dei Wittelsbach. È questo un momento culminante: archeologia e architettura si trovano coinvolte nel medesimo progetto. Non si tratta di una casuale sovrapposizione dovuta alla loro pratica simultanea, quanto di una precisa scelta operata da Klenze, che intende far collaborare sinergicamente le due discipline per soddisfare la richiesta di Ludwig.

L'architetto documenta in modo preciso le tappe del viaggio in Grecia compilando alcuni diari, pubblicati nel 1838 con il titolo di *Aphoristische Bemerkungen* (L. von Klenze, *Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seine Reise in Griechenland, mit einem Tafelatlas 'Sechs Lithographien zu Leo von Klenzes griechischer Reise'*, Berlin 1838). Secondo la sua stessa testimonianza, si viene per la prima volta a trovare al cospetto delle rovine antiche il 30 luglio 1834, una volta sbarcato a Corinto. È però il Partenone che Klenze è ansioso di visitare. Il 14 agosto Klenze giunge ad Atene, impaziente di mettersi all'opera.

Subito si reca a visitare i monumenti antichi, ne compie un inventario e si accinge a elaborare i primi progetti di un restauro orientato a eliminare



Leo von Klenze, Veduta di Atene, 1834. Acquerello su disegno a matita. Autografo, Klenzeana XX /1, Bayerische Staatsbibliothek, Monaco

i mutamenti prodotti nel corso dei secoli e a riportare i manufatti al loro stato 'originario'. A differenza del Partenone - trasformato prima in chiesa e poi in moschea, ma sostanzialmente inalterato nelle forme - i Propilei erano stati oggetto di diverse sovrapposizioni nel corso dei secoli e, quando Klenze giunge sull'Acropoli, hanno un aspetto molto diverso dal monumentale ingresso pericleo. Nonostante l'alternanza delle dominazioni succedutesi ad Atene abbia lasciato segni riconducibili ad ognuna di esse, l'aspetto dei Propilei, al tempo di Klenze, risente principalmente delle modifiche apportate nei secoli XIV e XV. Gli Acciaiuoli, duchi d'Atene dal 1388 al 1456, li avevano trasformati nella propria residenza e, pur non modificando l'impianto pericleo, ne avevano inglobate alcune parti nelle mura di fortificazione. L'intervento più radicale risaliva al ducato di Antonio Acciaiuoli (1403-1435), il quale aveva fatto erigere una torre di vedetta di fronte al tempio di Atena Nike, ancora presente all'epoca della visita di Klenze. I danneggiamenti della struttura 'originaria' risalivano, invece, alla dominazione dei Turchi, insediatisi dopo aver spodestato gli Acciaiuoli (1456). I Turchi, infatti, avevano utilizzato l'atrio dell'edificio come deposito delle polveri, la cui esplosione causata dalla caduta di un fulmine nel 1640 aveva provocato danneggiamenti alle colonne e alla copertura dei Propilei.

Abbattendo le aggiunte all'Eretteo e ai Propilei, gli intenti di Klenze erano la liberazione dell'Acropoli dalle integrazioni militari e la pulizia dalle macerie, accumulate nel corso dei secoli; a questo punto, sarebbe stato compiuto il restauro per anastilosi del Partenone, integrandone le parti mancanti per mezzo di blocchi ben riconoscibili; si sarebbe, infine, dovuto aprire un museo, oltre che creare una zona verde attorno al Partenone. Infine, accanto agli interventi di recupero, la proposta di Klenze contempla i disegni per il nuovo palazzo reale di Otto di Baviera, con i quali si accinge a modificare il progetto per l'Acropoli che due giovani architetti, Eduard Schaubert e Stamatios Kleanthes, entrambi allievi di Schinkel alla Bauakademie di Berlino, avevano precedentemente presentato.

Nel rispetto degli intenti di Ludwig, uno dei fulcri del progetto di Klenze è costituito dal palazzo reale, che avrebbe dovuto essere innalzato alle pendici dell'Acropoli – onde sottolineare la continuità tra l'epoca periclea e quella dei Wittelsbach – ma non sulla sua cima, tra le vestigia del passato: la venerazione per l'antichità non lo avrebbe mai consentito. Dell'Acropoli, il palazzo reale aspira piuttosto a porsi come la cornice. Allineato con la porta della nuova città e con gli edifici ministeriali, avrebbe dovuto essere introdotto a nord ovest da una statua di Atena, così da stabilire un collegamento visivo con l'Acropoli dal punto di vista da cui si gode della panoramica più suggestiva.

Il 15 settembre 1834, una volta affidato il cantiere dell'Acropoli a Ludwig Ross – con il quale manterrà costanti contatti epistolari – e assistito alla sfarzosa cerimonia per l'inaugurazione dei lavori di restauro del Parteno-

Eduard Schaubert e Stamatios Kleanthes, Progetto di Ottonopolis, 1833, Staatliche Graphische Sammlungen, Monaco (a sinistra)

Leo von Klenze, Piano per Ottonopolis, 1834, Kunsthistorisches Institut der Universitaet, Kiel (a destra)



ne, Klenze fa ritorno a Monaco. Impostata la trasformazione di Atene, e arricchito dalle conoscenze conseguite nel corso del viaggio, Klenze ha finalmente modo di dedicarsi alla riconfigurazione della capitale bavarese, e in particolare al progetto del Königsplatz.

Il Königsplatz è uno degli argomenti più discussi nelle numerose lettere del carteggio tra Ludwig e Klenze, e ricorre frequentemente anche nelle pagine dei Memorabilien. Dagli scritti privati di Klenze emerge come il sovrano, spesso definito “despotes”, eserciti continue pressioni in merito alle questioni progettuali. Dal momento che sta investendo ingenti risorse nella realizzazione del suo programma, il principe non intende limitare il suo ruolo a quello di spettatore; non esita nemmeno a creare un clima di competizione tra i vari architetti che lavorano per lui, allo scopo di stimolarli a produrre sempre nuovi e migliori progetti. Oltre a contestare le interferenze del principe, Klenze non ne condivide la propensione a utilizzare indiscriminatamente tutti gli stili storici, indipendentemente dal carattere o dalla funzione dell'edificio. “Illustre Maestà, lei desidera avere a Monaco tutti gli stili allo stesso tempo!!! Dunque per cosa mai ho combattuto!!! [...]. O Adriano, come ho spesso paragonato a ragione la tua epoca con la nostra in Germania!!! Tra il 1813 e il 1818 avevo sperato di essere al servizio di un Pericle e di poter divenire un moderno Metagene, mentre a me

Leo von Klenze, Veduta del castello di Otto di Baviera sull'Acropoli, olio su tela, 1835, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo



il destino serbava solo il ruolo di un Apollodoro!” (L. von Klenze, lettera a Ludwig di Baviera, *Klenzeana* XIII/1, fol. 61ff, BSB Monaco: “Erklaerung Seiner Majestaet, er wolle nun einmal von allen Stylen und Schönheiten architektonische aller Zeiten und Muster in München haben!!! Also was ich so sehr bekaempft geschient nun doch!!! [...] O Hadrian, wie richtig habe ich Dein Zeitalter oft mit unserer Zeit in Teutschland verglichen! 1813-18 hoffe ich, einem Perikles zu dienen und Metagenes zu werden, doch nur die Rolle eines Apollodor wollte mir das Schicksal gewaehren!”). Convinto sostenitore dell’architettura greca, e in particolare di quella di epoca periclea, Klenze non condannava a priori l’adozione di diversi stili, a condizione però che questo non avvenisse in contrasto con la tipologia dell’edificio e con il contesto nel quale deve andare ad inserirsi. Il diverso atteggiamento di Ludwig e Klenze a tale riguardo è testimoniato dalla discussione in merito ai Palazzi sulla Ludwigstrasse: mentre Ludwig desidera riprodurre la magnificenza del Rinascimento romano, Klenze preferisce creare una facciata continua che richiami i palazzi toscani del Quattrocento, sulla base della convinzione che la committenza romana del Cinquecento fosse stata troppo diversa per nobiltà e ricchezza rispetto a quella monacense del XIX secolo. L’opzione per uno stile o per un altro da parte di principe e architetto rivela, dunque, motivazioni assai diverse, nelle quali è possibile riconoscere uno dei punti più significativi del loro dibattito: se per Ludwig l’adozione di un determinato stile del passato è funzionale alla celebrazione della propria dinastia, per Klenze è frutto di una valutazione fondata su ragioni storiche. È quindi interessante rilevare come essi si trovasse d’accordo sulla scelta del dorico per i Propyläen.

Attingendo agli insegnamenti di Durand, Klenze concepisce la storia dell’architettura come una sorta di Recueil, nel quale alcune forme originarie vengono declinate in modi diversi. All’interno di tale quadro, l’architettura greca presenta, però, una peculiarità: quella di costituire la vetta irraggiungibile dell’architettura di ogni tempo, e di conseguenza pure di quella della sua epoca. “Non c’è mai stata né ci sarà mai – afferma Klenze nella *Sammlung Architectonischer Entwürfe* (1830) – più di una arte del costruire, ovvero quella che è stata portata alla perfezione nell’epoca della prosperità e di civiltà della Grecia [...]. L’architettura greca soltanto ha le qualità che la rendono universale [...] per quanto ogni stile architettonico abbia la possibilità di influire su di noi quando è veramente stile nazionale” (L. von Klenze, *Sammlung architectonischer Entwürfe welche ausgeführt oder für die Ausführung entworfen wurden*, München 1830, Vorwort: “Es gab und gibt nur Eine Baukunst, und wird nur Eine Baukunst geben, naemlich diejenige, welche in der griechischen Geschichts – und Bildungsepoche

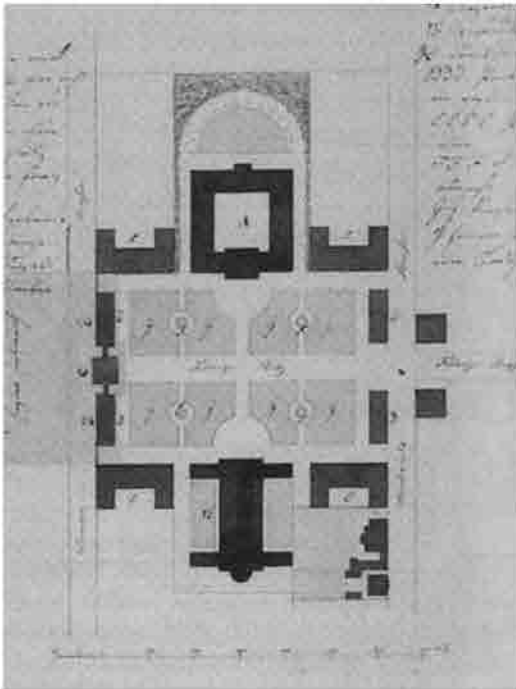
ihre Vollendung erhielt. [...] Allgemein zweckmaessig, charakteristisch und schön ist nur die griechische Baukunst; [...] reizende und von bedingtem Werth jede Bauart, welche wirklich zu einer nationalen Entwicklung gelangt"). Per il dorico poi, come si è detto, Klenze nutre una predilezione particolare. Non si tratta, per l'architetto, di uno degli innumerevoli stili a cui sia possibile attingere più o meno opportunamente, ma della massima espressione dell'architettura greca. È soltanto per edifici di particolare importanza che, pertanto, egli lo adotta. Sotto la committenza di Ludwig, questo avviene con il Walhalla (1815-1842), la Ruhmeshalle (1834-1853) e, infine, i Propyläen, tutti e tre coerentemente chiamati ad assolvere il medesimo compito – di celebrare, rispettivamente, la nobiltà della Germania, della Baviera e di Monaco.

La convergenza dell'architetto e del suo committente sul dorico si radica nella convinzione – assai diffusa nella coeva costellazione degli staterelli di lingua tedesca che diventerà la Germania – che il dorico costituisca il “vero stile nazionale” tedesco. Sulla base della lettura dei testi di Johannes von Müller, Friedrich Schlegel e Joseph Görres, già nel corso di una conferenza tenuta a Monaco all'Akademie der Wissenschaft il 3 marzo del 1821, del resto, alla quale era seguita la pubblicazione del testo *Versuch der Wiederherstellung des toskanischen Tempels* (L. von Klenze, *Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels nach seinen historischen und technischen Analogien*, München 1824), Klenze aveva proposto un confronto e un'equiparazione – soprattutto sul piano del particolarismo delle città-stato della Grecia, paragonato alla suddivisione della Germania in Stati autonomi, e della funzione unificatrice svolta dalla lingua quale unico elemento comune in entrambe le culture – tra la storia greca e quella tedesca. Ancora nell'apparato decorativo del Walhalla, Klenze avrebbe dato espressione agli ipotetici intrecci tra la mitologia greca e le tradizioni germaniche. Per Klenze, come per una fetta consistente della cultura tedesca, greco e tedesco si implicano a vicenda. Per Ludwig, d'altro canto, tale implicazione si rivela strumentale alla politica culturale attuata. Ed è su questa base, anche se con premesse molto differenti, che tra committente e architetto si stabilisce una convergenza.

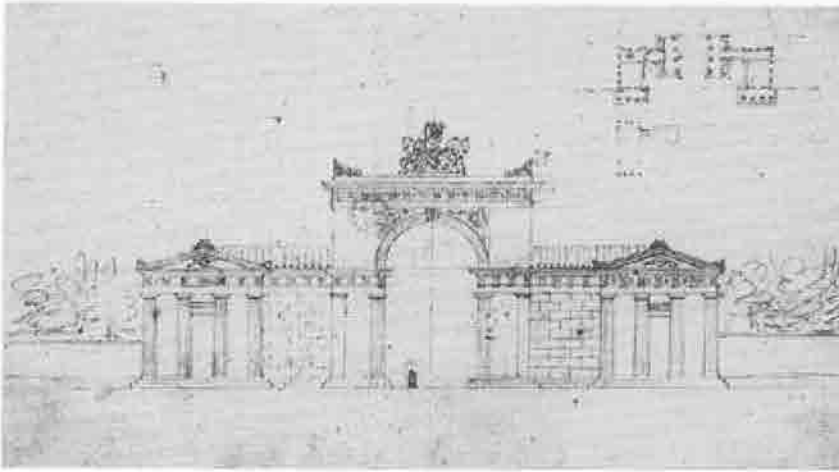
Nonostante tale convergenza, l'elaborazione del progetto per il Königsplatz e per i Propyläen è decisamente lenta e accidentata: Klenze, insignito di innumerevoli altri incarichi da parte di Ludwig, ne avrebbe consegnato la versione definitiva non prima del 1848; nel frattempo, avrebbe continuato a rivedere la propria proposta. In una lettera a Ludwig del 30 luglio 1817 (L. von Klenze, lettera a Ludwig di Baviera, 30.7.1817, GHA I A 36 I, Mona-

co), l'architetto elencava quelli che, a suo giudizio, costituivano gli antecedenti del suo progetto: la Porta del Popolo a Roma, la Barrière du Throne a Parigi, e il Brandeburger Thor a Berlino. In un'annotazione contenuta in un disegno del 1821, in cui peraltro si limitava a indicare l'ingombro planimetrico della porta, concentrandosi invece sul rapporto tra i diversi edifici sulla piazza, Klenze specificava che la porta urbana sarebbe stata costruita in ordine dorico – come stabilito con Ludwig già nel 1816 (L. von Klenze, *Klenzeana I/1*, fol. 26 v, BSB, Monaco). Nel progetto del 1821, il Königsplatz si presentava come uno spazio chiuso, che traeva la propria monumentalità dai tre edifici pubblici che vi prospettavano, ossia la Glyptothek, la porta urbana e la chiesa, pensati ciascuno in uno dei diversi ordini greci. Per evidenziare la continuità del perimetro del Königsplatz, essi venivano collegati tra loro da edifici privati, ispirati a fastosi palazzi rinascimentali.

Tra il 1820 e il 1826, inoltre, Klenze presentava a Ludwig un disegno della porta urbana nel quale dimostrava di aver tratto ispirazione dagli archi trionfali romani, proponendo una porta a un solo fornice sormontata da una quadriga.



Leo von Klenze, Progetto per il Königsplatz, 1821, Matita e acquerello, Geheimes Hausarchiv, Monaco



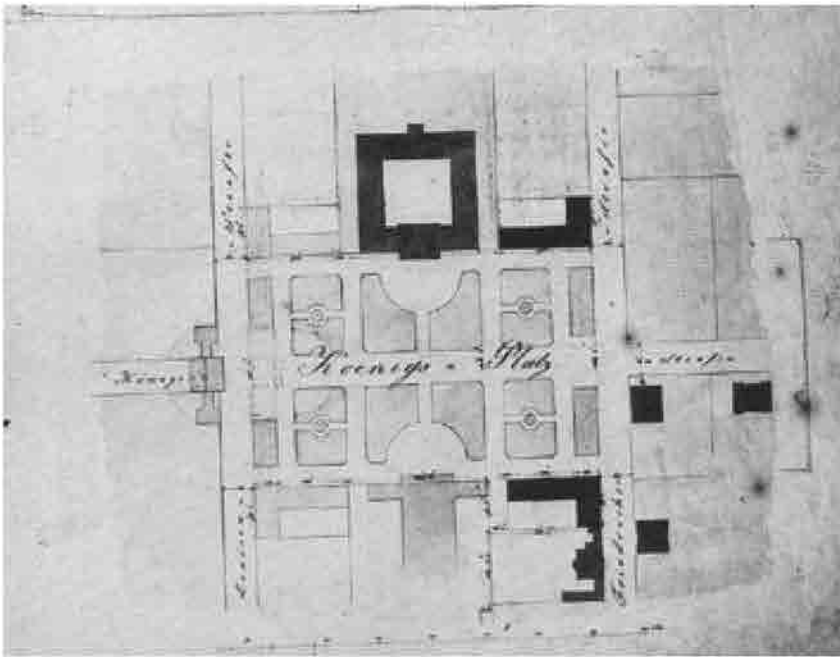
Leo von Klenze, Progetto di porta urbana con motivo ad arco di trionfo, 1820-1826, Staatliche Graphische Sammlungen, Monaco

L'arco presentava due prolungamenti su ciascuno dei fianchi, che terminavano in due portali tetrastili dorici, che avrebbero dovuto conferire maggiore imponenza alla porta e, contemporaneamente, avrebbero costituito un collegamento con gli altri edifici sul Königsplatz. L'arco trionfale era un modello ben noto a Klenze, che aveva avuto modo di studiarlo sia per mezzo di riproduzioni grafiche sia durante i viaggi in Italia. In tale fase progettuale, per quanto monumentale, la porta urbana risultava tuttavia estromessa dallo spazio della piazza: mentre la Glyptothek e la Apostelkirche entravano in dialogo fronteggiandosi sui due opposti lati della piazza, la porta occidentale non partecipava a questo dialogo, e appariva una semplice interruzione del perimetro della piazza. In seguito, Klenze si sarebbe sforzato di attribuire un ruolo paritario ai tre edifici, sia sul piano simbolico che su quello compositivo; nel 1823, quindi, isolava in maniera più evidente la porta urbana dagli altri edifici che si affacciavano sul Königsplatz, in modo da conferirle una maggiore importanza.

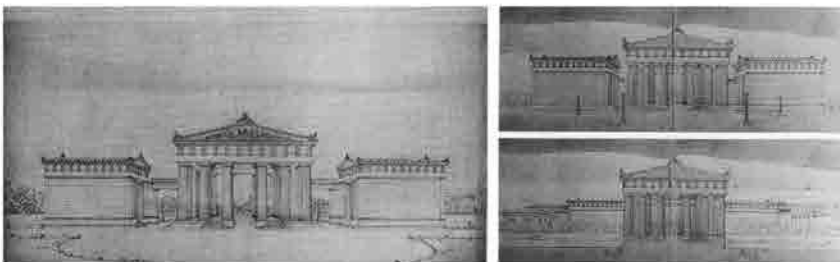
A queste prime proposte era seguita una lunga interruzione nella progettazione, nel corso della quale Klenze aveva però avuto modo di approfondire, soprattutto nel corso del viaggio in Grecia, la propria conoscenza dei Propylei ateniesi. E quando poi, nel 1846, riaffiora negli scritti il riferimento all'accesso monumentale al Königsplatz, Klenze vi si riferisce sostituendo l'iniziale termine *Stadtthor* con quello, assai più specifico nonché evocativo, di *Propyläen* – chiaro indizio sul modello che ora lo ispira. A questo punto,

abbandonato il diretto riferimento all'arco trionfale, Klenze propone due nuovi disegni, entrambi caratterizzati da un portale esastilo dorico, con una soluzione molto vicina a quella dei Propilei ateniesi. Nel primo, le ali che fiancheggiavano il portale sono staccate dal corpo centrale, creando così due varchi ai suoi lati. Nel secondo, invece, che rappresenta la soluzione preferita da Klenze, i corpi laterali sono uniti a quello centrale, determinando una maggiore compattezza dell'insieme. In entrambi i casi, le ali laterali

Leo von Klenze, Progetto per il Königsplatz, 1823, Staatliche Graphische Sammlungen, Monaco



Leo von Klenze, Progetto per i Propyläen, I versione, 1846, Staatliche Graphische Sammlungen, Monaco (a sinistra); Leo von Klenze, Progetto per i Propyläen, II versione, 1846, Staatliche Graphische Sammlungen, Monaco (a destra)

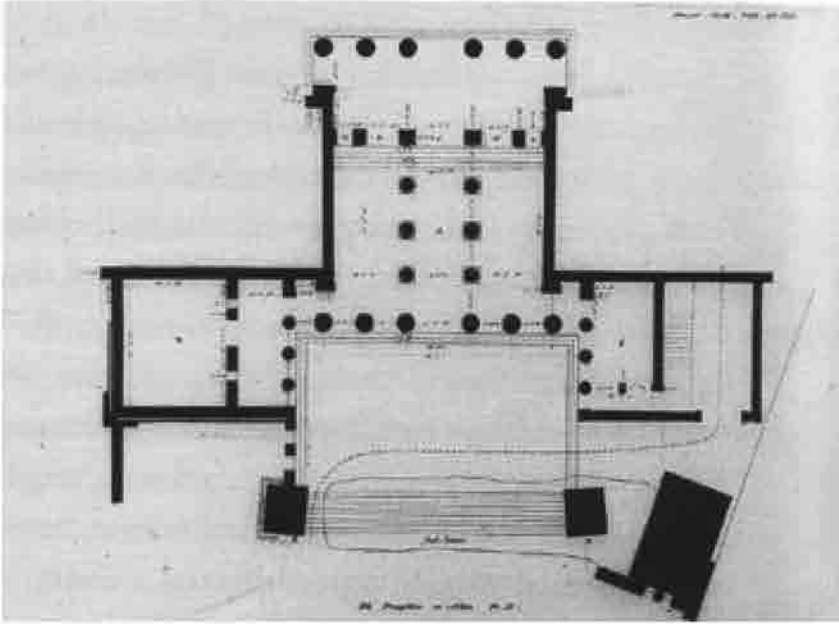


sono di altezza inferiore rispetto al corpo centrale, che caratterizza la porta con la sua monumentalità.

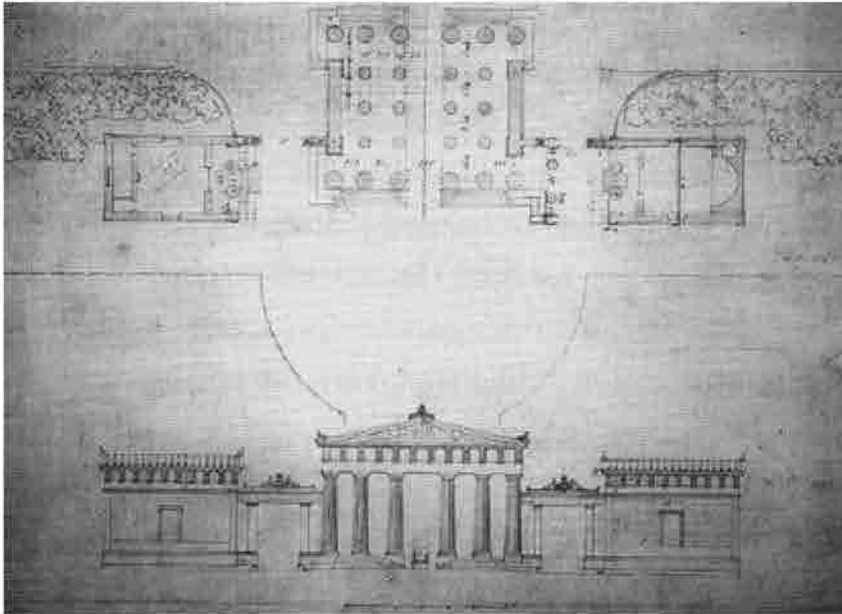
L'evoluzione del progetto per i Propyläen tratteggia il percorso compiuto da Klenze verso la scelta di modelli adatti a esprimere al meglio il programma culturale del sovrano. Mantenendo come elemento costante lo stile dorico, negli anni '20 Klenze si era preoccupato di disegnare una porta urbica. Nei successivi vent'anni, si impegna quindi in una lunga fase di studio che, letta alla luce della proposta finale, costituisce il nodo nella progettazione di questo edificio. Già nella proposta del 1846, Klenze sovrappone alle iniziali indicazioni stilistiche il riferimento a un edificio – quale i Propilei ateniesi – in grado di motivare storicamente la scelta del dorico e al contempo di dare espressione agli intenti del committente.

La citazione dei Propilei ateniesi in una porta urbica si iscrive in una tradizione ormai attestata da alcuni decenni. Tra i numerosi antecedenti, va ricordato il berlinese Brandeburgerthor (1796) di Carl Gottard Langhans, non a caso tra i modelli citati da Klenze stesso – come si è visto – per i Propyläen. Langhans, che non era mai stato in Grecia, si era affidato alla ricostruzione delle *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758) di Julien-David Le Roy, e aveva proposto un edificio che, pur richiamando esplicitamente il prototipo ateniese, ne aveva adattato le forme secondo la sensibilità dell'epoca: aveva addolcito lo stile dorico dotando di base le colonne e introducendo delle mezze metope alle estremità del fregio, secondo una prassi romana; e, invece che il frontone, aveva posto sulla sommità dell'edificio una piattaforma a più piani che reggeva una quadriga.

Nonostante abbia visitato in prima persona le antichità greche, le abbia studiate e sia persino stato incaricato di intervenire su di esse, Klenze non pare comportarsi molto diversamente da Langhans. Quando appronta i progetti del 1846, Klenze non utilizza i rilievi eseguiti durante il viaggio in Grecia: si affida, piuttosto, a una ricostruzione dei propilei ateniesi, quella effettuata da Stuart e Revett, di cui conosceva l'opera sin da giovane; come Langhans, e nonostante abbia avuto l'opportunità di visitare le antichità, Klenze si basa per il proprio progetto non sulle osservazioni compiute personalmente in loco ma sulle più note e diffuse riproduzioni degli edifici antichi tra quelle allora in voga: la fase di rilievo e studio archeologico viene scissa, quasi inconsapevolmente, da quella della progettazione.



sopra: Leo von Klenze, Copia da Stuart e Revett della pianta dei Propilei ad Atene, 1829-1833, Kunsthistorisches Institut der Universitaet, Kiel; sotto: Leo von Klenze, Ricostruzione dei Propilei da Stuart e Revett, 1846, Staatliche Graphische Sammlungen, Monaco



Tale scelta appare singolare alla luce delle osservazioni compiute e non ne compaiono tracce nei documenti esaminati, ma potrebbe essere spiegata dal complesso di circostanze in cui si sviluppò il progetto per i Propyläen: oltre a confermare l'autorevolezza dei rilievi di Stuart e Revett, il *modus operandi* di Klenze si giustifica alla luce delle esigenze di Ludwig, in quanto asseconda l'interesse del sovrano non per l'edificio in sé, e quindi per le recenti indagini svolte da Klenze, ma per la forza evocativa di cui l'edificio è chiamato a farsi da tramite.

Nemmeno nel 1846 si dà, però, avvio ai lavori. Klenze approfitta così dei due anni successivi – quelli che precedono la Rivoluzione del 1848 – per sottoporre il progetto a ulteriori, piccoli cambiamenti. Propone di sostituire le ali laterali, più basse del corpo centrale, con due torri; in tal modo, i Propyläen reintroducono un rimando alla propria natura di porta urbana, come peraltro emerge dalle parole dello stesso architetto: “il progetto per i Propyläen [...] discendeva dalle antiche porte urbane, per quanto riguardava le due torri laterali; esse erano collegate al portico centrale, pensato e progettato come quello dei propilei di Atene” (L. von Klenze, *Klenzeana* II/5, fol. 68, BSB, Monaco: “Ein Propyläenentwurf war wie antike Stadt-Thore mit 2 Thürmen [...] durch eine Säulendurchfahrt verbunden waren, welche dann allerdings wie die Atheniensischen Propyläen [...] gestaltet war”). Si tratta, in altri termini, di fondere motivi tratti da epoche e stili

Leo von Klenze, Propilei sul Königsplatz, olio su tela 1848, Stadtmuseum, Monaco



differenti per raggiungere una sintesi originale.

Quando, nel 1848, il sovrano è costretto ad abdicare in seguito alla sua relazione con la ballerina Lola Montez, l'avvento della Rivoluzione in Baviera sospende la costruzione dei Propilei fino al 1854. Dopo cinquant'anni di lavori lenti e affannosi, e di continui ripensamenti, i Propyläen vengono terminati soltanto nel 1862, quando in Grecia il regno di Otto di Baviera, in crisi da anni, stava ormai volgendo al termine. Con la loro inaugurazione, il 30 ottobre di quell'anno, il Königsplatz è ultimato. "La Glyptothek ionica, la chiesa corinzia e la porta della città dorica diventano – secondo il proposito espresso da Klenze già nel 1817 – il modo per trasporre l'immagine di un puro ellenismo nella nostra epoca" (L. von Klenze, lettera a Ludwig di Baviera, 13 settembre 1817, GHA I A 36 I, Monaco: "Die ionische Glyptothek, die korinthische Kirche und das dorische Stadttor würden auf einem Punkte ein bild des reinen Hellenismus in unsere Weltverpflanzt geben").

Alla celebrazione di Otto di Baviera, incoronato nel 1832 re della Grecia, e tramite lui alla celebrazione dei Wittelsbach, è rivolto l'apparato decorativo dei Propyläen, che fa da controcanto all'architettura e ne completa il messaggio. Nelle sculture del frontone orientale, realizzate da Ludwig Schwanthaler, troneggia proprio Otto, rappresentato come incarnazione di Arte, Conoscenza e Religione, mentre in quelle del frontone occidentale vengono raffigurate due Nikai, simbolo della vittoria dei tedeschi sulla terra e sul mare.

Frontone orientale dei Propyläen, Monaco (fotografia dell'autrice)



Frontone occidentale dei Propyläen, Monaco (fotografia dell'autrice)



Le torri vengono decorate con scene della guerra tra Greci e Turchi, in cui i Greci sono ritratti con costumi ispirati alla moda antica.

Ad attenuare il severo aspetto dorico dei Propyläen, intervengono alcuni motivi decorativi realizzati nella parte nascosta dell'edificio: dietro il colonnato dorico, Klenze ne colloca un altro ionico policromo, con capitelli che presentano motivi ripresi dall'architettura egizia.

Ludwig ordina inoltre di iscrivere i nomi dei trentadue soldati che parteciparono alle guerre di liberazione in Grecia nelle pareti interne ai Propyläen, così da sottolineare il legame storico tra le due città.

Pur con le sue dimensioni ridotte, il progetto per i Propyläen assume un ruolo centrale nel Königsplatz e, più in generale, nella 'nuova Monaco' di Ludwig.

L'utilizzo del modello ateniese consente di affrontare la questione del rapporto tra archeologia e architettura nell'opera di Klenze: alla base del lungo iter progettuale, quindi, vi è più di un dibattito attorno alla questione dello stile più idoneo e ai modelli da utilizzare. Se ci soffermiamo sulle intenzioni comuni di Klenze e di Ludwig - la scelta dello stile dorico e il riferimento all'età aurea di Atene - sembra tracciarsi un percorso lineare che non solo collega archeologia e architettura, ma elegge la prima a sostegno della secon-

a destra: torre meridionale dei Propyläen, Archivio privato di Adrian von Buttlar; a sinistra: capitello del colonnato interno dei Propyläen, Monaco (fotografia dell'autrice)

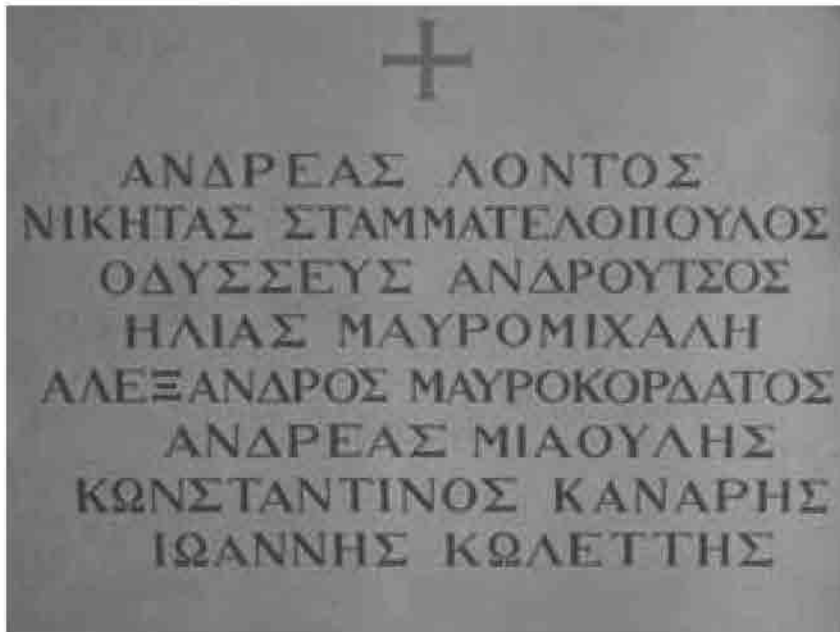


da. Klenze, incaricato di progettare un edificio celebrativo per il committente, dapprima si documenta mediante i rilievi, e poi propone nel proprio progetto i risultati degli studicompiuti ad Atene. Invece, si vorrebbero qui evidenziare i punti critici di questo percorso e proporre una seconda lettura che, al contrario, rivela la debolezza del rapporto tra archeologia e architettura.

Il modello dei Propilei da un lato sembra essere assunto a priori, dall'altro viene messo in discussione proprio nella fase finale del progetto. I Propyläen, infatti, riprendono il nome dell'edificio antico e ne evocano palesemente le forme, ma lo ibridano con elementi provenienti da altri edifici, puntualmente citati da Klenze anche se con meno enfasi. I Propyläen, dunque, non sono la semplice copia di un modello antico: ne suggeriscono piuttosto la mancata riproposizione puntuale.

L'accostamento di stili, forme e sintagmi provenienti da epoche diverse dipende indubbiamente dalla cultura architettonica del tempo e, d'altro canto, il recupero del passato che Klenze richiede a Ludwig costituisce

Iscrizione con i nomi dei combattenti nelle guerre di liberazione in Grecia, Propyläen, Monaco (fotografia dell'autrice)



tutt'altro che un unicum: tuttavia l'operazione condotta a Monaco assume una particolare connotazione proprio per la favorevole situazione storica – la reciproca implicazione di Monaco e Atene – che legittima finalmente, dopo il fallimento di innumerevoli studi precedenti, la discendenza della corte bavarese dalla civiltà greca.

Nell'esame dell'opera di Klenze i Propyläen assumono una particolare rilevanza: essi, infatti, denunciano che egli, pur essendo sia architetto che archeologo e nonostante ritenesse che il rilievo dell'antico fosse funzionale al disegno del nuovo, non riesce, di fatto, a far collaborare le due discipline nella fase finale del progetto. Anche se la lezione greca costituisce il momento più alto della 'storia del costruire' e mantiene una posizione preminente nella sua formazione, lo studio archeologico incide maggiormente nella teoria piuttosto che nella pratica progettuale. È un primo tradimento all'archeologia: davanti al rigore del suo formarsi come scienza, l'architetto non è capace di sfruttare le nuove acquisizioni come strumenti oggettivi di progettazione. Se poi riflettiamo in generale sul ruolo dell'archeologia all'epoca del progetto dei Propyläen è possibile smascherare un secondo tradimento.

Indipendentemente dal rigore scientifico, il vero compito dell'archeologia è quello di dare un fondamento storico alle ambizioni del committente,

Veduta orientale dei Propyläen sul Königsplatz a Monaco, fotografia, 1900, Kunsthistorisches Institut der Universität, Kiel



poiché il fine per cui Klenze è chiamato a proporre un edificio esemplato sull'accesso all'Acropoli ateniese è la legittimazione del regno monacense. E, come sostiene Michele Cometa, il contesto monacense si presta in modo particolare a questa analisi (Cometa 1999, p. 188). Per quanto riguarda la committenza, l'archeologia tende a ridursi a strumento di propaganda politica: la riproposizione puntuale di un edificio antico o la sua ricostruzione filologicamente corretta sono del tutto estranee agli interessi di Ludwig. Pertanto, il rapporto tra architettura e archeologia è ostinatamente ricercato, ma rimane subordinato agli obiettivi politici del committente.

L'archeologia suggella l'incontro tra le istanze del principe e dell'architetto, ma, per entrambi, il suo valore si riduce a strumento esclusivamente retorico: da presupposto forte, si trasforma inaspettatamente in strumento debole. Il percorso intrecciato di archeologia e architettura arriva a un punto critico: nella storia dei Propyläen, le tensioni irrisolte fra teoria e pratica progettuale, da una parte, e fra ricostruzione storica e propaganda politica, dall'altra, sembrano annunciare l'irrimediabile divorzio fra archeologia e architettura e la formazione dei rispettivi e indipendenti campi di competenza.

BIBLIOGRAFIA FONTI

Klenze 1821

L. von Klenze, *Der Tempel des olympischen Jupiter zu Agrigent, nach den neusten Ausgrabungen dargestellt*, Stuttgart-Tübingen 1821

Klenze 1821

L. von Klenze, *Über das Hinwegführen plastischer Kunstwerke aus dem jetzigen Griechenland und die neusten Unternehmungen dieser Art. Eine Vorlesung, gehalten in der öffentlichen Versammlung der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften am 31.3.1821*, München 1821

Klenze 1821

L. von Klenze, *Versuch einer Wiederstellung des toskanischen Tempels nach seiner historischen und technischen Analogie*, München 1821

Klenze 1823

L. von Klenze, *Die schönsten Überbleibsel griechischer Ornamente der Glyptik, Plastik und Malerei, gesammelt, gezeichnet von Leo von Klenze*, München 1823

Klenze 1830

L. von Klenze, *Sammlung architectonischer Entwürfe welche ausgeführt oder für die Ausführung entworfen wurden*, München 1830

Klenze 1838

L. von Klenze, *Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seine Reise in Griechenland, mit einem Tafelatlas 'Sechs Lithographien zu Leo von Klenzes griechischer Reise'*, Berlin 1838

Klenze, Memorabilien

L. von Klenze, *Memorabilien*, Bd. 1-7, (*Klenzeana I/1-I/7*), BSB, München

Klenze, Tagebuch

L. von Klenze, *Tagebuch*, (*Klenzeana XIII/1*), BSB, München

BIBLIOGRAFIA CRITICA

Griechischer Traum

Ein griechischer Traum. Leo von Klenze der Archäologe, catalogo della mostra (Monaco, 6 dicembre 1985-9 febbraio 1986), München 1985

Königsplatz

Der Königsplatz 1812-1988, hrgs von K. Vierneisel, catalogo della mostra, München 1988

Cometa 1999

M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura*, Roma-Bari 1999

Glaser 1995

H. Glaser, *Zum Verhaeltnis von Kunstpolitik und Staatspolitik*, in "Zeitschrift für Bayerische Landgeschichte", n. 58, 1995, pp. 114-119

Glaser, Dunkel 2004

Quellen zur Neuren Geschichte Bayerns, hrgs von H. Glaser e F. Dunkel, vol. V, München 2004

Habel 1981

H. Habel, *Der Königsplatz in München als Forum des Philellenismus*, in "Jahrbuch der bayerische Denkmalpflege", n. 33, 1981, pp. 175-198

Vierneisel, Leinz 1980

Glyptothek München 1830-1980, hrgs von K. Vierneisel e G. Leinz, catalogo della mostra (Monaco, 17 settembre-23 novembre 1980), München 1980



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

www.engramma.org

66

settembre/ottobre

2008

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 66

Barin | Calandra | Fontana | Longo | Mazzucco | Morachiello
Paronuzzi | Rodella | Zanchetta

L'ARCO ONORARIO E TRIONFALE ROMANO

A CURA DI MARCO PARONUZZI E LAURA ZANCHETTA

DIRETTORE
monica centanni

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

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

© 2019

edizioniengramma

La Rivista di Engramma n. 66 | Settembre/Ottobre 2008

www.engramma.it

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

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

Tel. 041 2571461

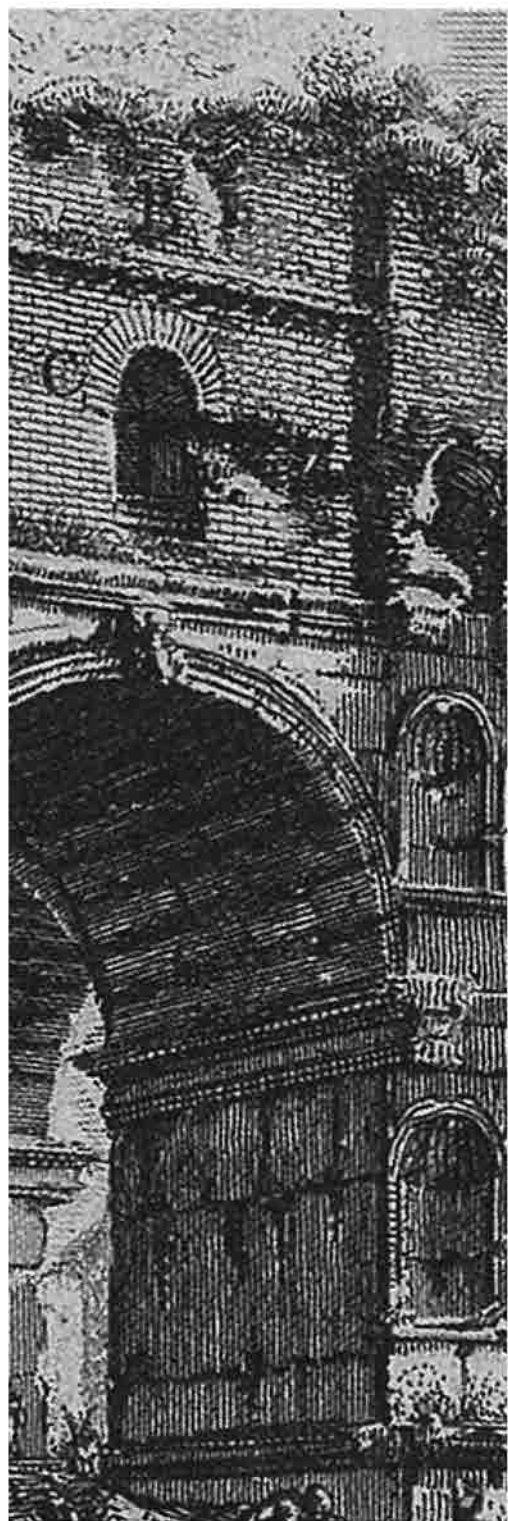
this is a peer-reviewed journal

ISBN carta 978-88-98260-11-9

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

SOMMARIO

- 7 | ARCO E TRIONFO NELL'EPOCA IMPERIALE ROMANA
Marco Paronuzzi, Laura Zanchetta
- 11 | L'ARCO TRIONFALE E ONORARIO ROMANO
Vincenzo Fontana, Paolo Morachiello
Apparato iconografico a cura di Alessandra Pedersoli
- 75 | CARATTERE E FUNZIONE DELL'ARCO ONORARIO ROMANO
Katia Mazzucco
- 85 | REPERTORIO DEGLI ARCHI ONORARI E TRIONFALI ROMANI
Marco Paronuzzi, Laura Zanchetta
- 109 | MAPPA DELLA DIFFUSIONE DELL'ARCO ONORARIO E TRIONFALE NEI
TERRITORI DELL'IMPERO ROMANO
Marco Paronuzzi, Laura Zanchetta
- 117 | L'ARCO ONORARIO: I MODELLI NUMISMATICI
Giacomo Calandra di Roccolino
- 127 | MATERIALI PER LO STUDIO DELL'ARCO DEI GAVI A VERONA
Elisa Longo, Katia Mazzucco, Federica Rodella
a cura di Katia Mazzucco
a cura di Katia Mazzucco
- 145 | MATERIALI PER LO STUDIO DELL'ARCO DI GIANO
Marco Paronuzzi, Laura Zanchetta
- 155 | MATERIALI PER LO STUDIO DELL'ARCO DI AOSTA
Claudio Barin
- 157 | ENTRARE NELLE CITTÀ. A PAROLE
Katia Mazzucco



ARCO E TRIONFO NELL'EPOCA IMPERIALE ROMANA Editoriale di Engramma n. 66

Marco Paronuzzi, Laura Zanchetta

In questo numero di "Engramma" vengono pubblicati alcuni contributi sull'arco onorario e trionfale romano, che nella forma documentata dalle fonti indirette e dai resti archeologici, è attestata dal I secolo a.C. al IV d.C. (da Augusto a Costantino) ed è da considerarsi una invenzione architettonica propria dell'età imperiale romana.

Così Plinio il Vecchio menziona l'"invenzione" dell'arco:

Columnarum ratio erat attolli super ceteros mortales, quos et arcus significant novicio inventu.
Plinio, *Naturalis Historia* XXXIV, 27

La novità romana che l'autore latino denuncia non risiede nell'utilizzo dell'arco come elemento strutturale. È vero che nel repertorio morfologico della composizione architettonica romana l'arco e la volta rappresentano sintagmi strutturali caratteristici, a differenza del sistema trilitico proprio dell'architettura greca. Ma è altresì vero che importanti esempi di strutture ad arco sono rintracciabili già nell'architettura egizia, assira e persiana, ma anche ellenistica ed etrusca, tanto che molti autori fanno risalire le origini dell'arco proprio alle porte urliche etrusche. L'arco è una forma architettonica "di nuova invenzione" (*novicio inventu*) per la re-invenzione semantica del suo significato: l'arco viene isolato, liberato dalle masse murarie e privato della funzione strutturale primaria, monumentalizzato e investito di una forte carica semantica leggibile nel significato proprio di 'onore' e 'trionfo'. Una semantizzazione così chiara ed evidente comporta il primato del significato — rituale e celebrativo — sulla funzione.

Per la sua autonomia semantica, emancipata dalla funzione strutturale, nell'ambito degli studi sull'architettura romana antica, l'arco è stato anche oggetto di critiche ideologiche, volte a stigmatizzare la 'vanità' del trionfalismo imperiale:

Tali grandiosi giocattoli [...appaiono...] invenzioni tanto grandiose quanto irrilevanti nella loro vanità [... ma purtuttavia] con le loro dediche austere, nitidamente scolpite, costituiscono un aspetto di quel culto della personalità che stava alla base dell'idea imperiale. Hanno quindi il loro posto nella storia, un posto insigne. Mortimer Wheeler, *Arte e Architettura romana*, [Londra 1964] Milano 2003, pp. 163-171

Nel contributo di Paolo Morachiello e Vincenzo Fontana (tratto dal volume *Architettura romana*, di prossima pubblicazione), viene descritta la genealogia e la tipologia architettonica dell'arco onorario preceduta dalla descrizione del rituale del trionfo. Fin dall'età repubblicana, l'arco onorario e la cerimonia del trionfo sono la massima onorificenza concessa dal Senato al condottiero che, detenendo *l'imperium maius*, avesse riportato una schiacciante vittoria contro il nemico: nel saggio, sciogliendo un nesso funzionale diretto tra arco e trionfo, si sottolinea come l'arco sia un monumento celebrativo e onorario destinato a fissare per sempre, con la monumentalità della struttura e con la precisione della menzione nell'epigrafe dedicatoria, il ricordo di un personaggio illustre – l'imperator o, più raramente, una gens o un magistrato benemerito. Nel ricco contributo, Paolo Morachiello – in un avvincente viaggio nel tempo (dall'età tardo-ellenistica al IV secolo d.C.) e nello spazio (attraverso i confini delle Province romane) – presenta la morfologia dell'arco, mediante la descrizione di alcuni dei più famosi archi onorari e trionfali che costellano il territorio dell'Impero.

Le coordinate storiche della nascita e della diffusione dell'arco onorario coincidono dunque con quelle di Roma imperiale, tra Augusto e Costantino. In verità, restano nelle fonti testimonianze di archi eretti già in epoca repubblicana, ma si tratta di casi isolati, difficilmente assimilabili alla tipologia e al significato simbolico che l'arco onorario e trionfale assume in età imperiale. Tra la fine del I secolo a.C. e la prima metà del IV d.C., il tipo dell'arco conosce un'eccezionale diffusione, non solo a Roma e nella penisola italica, ma in tutte le province conquistate dalle legioni romane.

Pubblichiamo qui una edizione rivista e integrata del Repertorio di tutti gli archi onorari e trionfali romani ad oggi conosciuti: il lavoro si basa sulla collazione critica tra il primo elenco pubblicato da Massimo Pallottino alla voce 'Arco Onorario e Trionfale', nell'Enciclopedia dell'Arte Antica classica e orientale (vol. I, Roma 1958), l'aggiornamento della medesima

voce, a cura di Sandro De Maria, in *Enciclopedia dell'Arte Antica classica e orientale*, (suppl. II, vol. I, Roma 1994) e l'elenco pubblicato sempre da Sandro De Maria nella sua monografia *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana* (Roma 1988). Accanto all'elenco (e da incrociare con esso) una Mappa interattiva degli archi nel territorio dell'Impero Romano consente di visualizzare la diffusione e la collocazione geografica dei monumenti nei confini dell'Impero.

Nel suo contributo, Katia Mazzucco propone un'analisi e una lettura critica delle fonti testuali antiche sull'arco, e mette in luce come le prime associazioni tra arco e trionfo siano in realtà piuttosto tarde, da far risalire al III secolo d.C., nelle dediche presenti sugli archi eretti dagli *imperatores* nelle provincie africane. E soltanto nel IV secolo d.C., nelle pagine di Ammiano Marcellino, ricorre la locuzione *triumphalis arcus*. Saranno poi le raccolte medioevali dei *Mirabilia urbis Romae* e i trattati degli umanisti quattrocenteschi a consolidare stabilmente la denominazione secca degli archi romani come archi trionfali. Nel contributo viene sottolineato come il termine *fornix* venga utilizzato inizialmente in un senso per così dire neutro, con il significato di passaggio voltato, fino a quando, in epoca imperiale, il ricco apparato ornamentale associato alla forma-*fornix*, non conferirà all'arco un nuovo significato che prevaricherà la sua funzione, connotandolo, appunto come vuole Plinio, come *inventum novicium*.

Giacomo Calandra di Roccolino sposta l'attenzione sulla rappresentazione degli archi nella monetazione romana. Augusto, che anche alle monete affidò la sua 'politica dell'immagine' (per parafrasare un'espressione di Paul Zanker), per celebrare le proprie gesta e per propagandare la sua, nuova, politica architettonica, farà effigiare sul verso di alcuni conii tre diversi archi.

Nella terza sezione di questo numero monografico si presentano sotto forma di materiali per lo studio dell'arco onorario e trionfale romano alcuni contributi realizzati da giovani studiosi e studenti: Elisa Longo e Federica Rodella sull'Arco dei Gavi di Verona, Marco Paronuzzi e Laura Zanchetta sull'Arco di Giano e Claudio Barin sull'Arco di Aosta. Gli interventi presentati sono spunti di approfondimento e di ricerca, su alcuni edifici studiati durante i corsi di Archeologia Classica della Facoltà di architettura dell'Università IUAV di Venezia.

A chiusura del numero, un contributo di Katia Mazzucco, ci riporta ai giorni nostri. L'installazione *Borrowing you* dell'artista Arthur Duff a Castelfranco Veneto, riapre, oggi, quel rapporto controverso tra ingresso e città, alla base di ogni rituale del trionfo romano. Come sottolinea l'autrice "l'installazione di Duff, di fatto, non alimenta alcuna retorica dell'ingresso", ma inscena una singolare entrata a/con parole in città.

L'ARCO TRIONFALE E ONORARIO ROMANO

Vincenzo Fontana, Paolo Morachiello

Apparato iconografico a cura di Alessandra Pedersoli

LA LITURGIA DEL TRIONFO

A Roma il trionfo (*triumphus*) costituiva il più solenne riconoscimento tributato a un condottiero che avesse riportato una schiacciante vittoria sul nemico. Le condizioni per ottenerlo erano vincolanti e precise. La celebrazione era legata a una delibera del Senato su richiesta dell'interessato. Per aspirare a un tale riconoscimento e a un tale onore, il condottiero doveva essere stato investito dell'*imperium maius* e aver esercitato, il giorno della battaglia, l'autorità suprema. Inoltre, la vittoria doveva essere stata riportata in una guerra contro un popolo straniero e non in una guerra civile, contro altri *cives romani*; dovevano essere stati uccisi in una sola battaglia non meno di cinquemila nemici e il successo doveva essere stato completo e decisivo. Le ingenti spese che la cerimonia del trionfo comportava venivano assunte dallo Stato a delibera senatoriale avvenuta.

In attesa della delibera, inoltre, il condottiero con il suo esercito, reduce dalla campagna vittoriosa ma macchiato di sangue e di morti, pena l'ignominia doveva attendere fuori dal pomerio, il recinto sacro dell'Urbe, non varcare questa fascia ritenuta sacra senza consenso, fino a che l'*imperium* non fosse stato rimesso nelle mani del Senato e riconsegnato ritualmente a Giove, nel suo tempio sul Campidoglio. Nella sosta, talvolta lunga, il candidato al trionfo e il suo esercito si accampavano nel Campo Marzio. Accordato il trionfo da parte del Senato, nel giorno stabilito veniva celebrata l'imponente cerimonia di carattere sacro e militare. Il corteo si formava nel Campo Marzio ed entrava in città dalla *Porta Triumphalis*, attra-



Un trionfo 'all'antica' secondo la fantasia di Cecchino Salviati (Francesco de' Rossi) nel *Trionfo di Camillo*, 1545 ca.,
Firenze, Palazzo Vecchio, Sala delle Udienze

versava il *Velabrum* e il *Circus Maximus*, percorreva la *Via Sacra* e il Foro, ascendeva il *Clivus Capitolinus* e si fermava davanti al tempio di Giove.

Il Senato al completo guidava il corteo, seguivano i suonatori di corni e trombe che, a loro volta, precedevano i carri carichi delle spoglie del nemico e del bottino di guerra, i cui oggetti di maggior pregio e valore viaggiavano su apposite portantine; erano quindi condotti gli animali destinati al sacrificio. Dietro le vittime designate incedeva il gruppo dei sacerdoti pubblici del popolo romano con i suoi assistenti, seguivano i vessilli e i trofei composti con le armi sottratte al nemico, nonché i principi e i notabili dei vinti con le loro famiglie e prigionieri di minor rango in catene. Preceduto dai littori con i fasci ornati da ghirlande di alloro, avanzava quindi il protagonista del giorno solenne, ritto sul carro trionfale. Il carro del trionfatore era del tipo a forma di tino, aperto sul retro, ed era trainato da quattro cavalli affiancati. Il trionfatore vestiva la ricca *toga picta* e aveva la fronte cinta di verde alloro mentre con la destra recava un ramoscello della stessa pianta. Dietro di lui un servo pubblico teneva sospesa sul suo capo una corona d'oro a foglie di lauro, ornata di gemme.



Marco Aurelio in trionfo su un rilievo lapideo. Roma, Palazzo dei Conservatori

I suoi figli minori potevano avere posto con lui sul carro, quelli più grandi seguivano subito dopo a cavallo.

Dietro al gruppo del trionfatore venivano gli ufficiali superiori, tutti a cavallo; il corteo trionfale era chiuso dall'interminabile sfilata dell'intero corpo delle legioni. I legionari, recando in mano un ramoscello e sul capo ghirlande di alloro, gridavano "iò triumpe!" – invocazione rituale per l'epifania della divinità, legata ai culti bacchici – o intonavano i carmi trionfali composti in onore del loro *dux* – e, di quando in quando, lanciavano frizzi, anche salaci, al suo indirizzo.

Era uso che il trionfatore portasse al collo una *bullā*, un pendente con amuleti, per scongiuro. Si vuole infatti che il servo ritto dietro di lui sul carro trionfale ripettesse, con le acclamazioni più vive della folla, anche il monito "memento mori": il trionfatore era un uomo, e doveva ricordare la propria mortalità. Giunto infine al Campidoglio, il trionfatore rimetteva le insegne del potere offrendo a Giove Ottimo Massimo il ramoscello di alloro che teneva in mano e quelli che decoravano i fasci dei littori, quindi compiva il sacrificio. A chiusura dei festeggiamenti, un banchetto riuniva



London, Hampton Court Palace, Il trionfo romano secondo l'interpretazione di Andrea Mantegna dalla serie dei *Trionfi di Cesare*, 1486 ca.,

i magistrati e i senatori, mentre venivano distribuite cibarie ai soldati e al popolo.

Per una *pompè* tanto solenne ed elaborata i Romani idearono ed apprestarono un edificio in forma di porta di passaggio (*portus* e *passus*) che comportasse, come tutti i passaggi, un cambiamento di stato o di condizione: nel caso specifico, che preparasse per il trionfatore e il suo esercito il ritorno alla condizione di normalità dopo la guerra, e in particolare il ritorno all'innocenza e alla *pietas* dopo le uccisioni e le stragi compiute. Idearono e apprestarono, dunque, l'arco trionfale o onorario: il tipo monumentale dell'arco non si comprende senza l'immagine del trionfo e del corteo che lo avrebbe attraversato, ovvero senza tener conto del significato metaforicamente celebrativo non solo di una guerra vinta, ma anche di un'impresa civile condotta a buon esito.

LA FORMA E IL SIGNIFICATO. GENEALOGIA E TIPOLOGIA DELL'ARCO TRIONFALE E DELL'ARCO ONORARIO

A differenza della porta di città, formalmente accostabile ad esso, l'arco è un monumento celebrativo e onorario, destinato a fissare per sempre il ricordo di un personaggio illustre della Repubblica, e in seguito dell'imperatore, in occasione di un particolare evento (sulla fortuna dell'arco romano come monumento genericamente trionfale nel Quattrocento vedi il contributo di Pisani e Pizzigoni in engramma).

In questo senso, nel suo esito formale più diffuso, l'arco onorario e trionfale è una creazione propria e originale dell'architettura romana, e ogni grande città dell'Impero ne fu dotata.

Se durante la Repubblica, stando alle testimonianze letterarie, epigrafiche e numismatiche, gli archi furono innalzati in onore dei generali vittoriosi, durante l'Impero l'arco diventa uno dei principali monumenti di celebrazione della gloria dell'imperatore, trionfatore con le proprie forze e per azione diretta, o attraverso quella dei generali che avevano combattuto in suo nome. In lettere di bronzo dorato, l'arco reca infatti la dedica del *Senatus Populus Que Romanus* all'*imperator* e l'allusione all'impresa. Molto più raramente, senza mutar forma e significato, archi furono dedicati a (o da) una comunità cittadina che 'passava' a un diverso stato giuridico o a un più alto rango. Non mancano infine esempi di archi onorari eretti in ricordo di una *gens*, di alti magistrati o delle alte virtù di cittadini benemeriti.

Nelle pagine degli storici e dei poeti e nelle epigrafi dedicatorie, un'opera di tal genere è detta *arcus* o *fornix*, più raramente *ianus*, con l'eventuale aggiunta di un aggettivo che ne specifica il materiale di costruzione o di rivestimento (per esempio, *marmoreus*), o di una locuzione che allude genericamente all'esistenza di decorazione architettonica e scultorea (*cum ornamentis*), o ancora di una locuzione che precisa le caratteristiche dell'ornamentazione (*cum statuis*, *cum quadrigis*, *cum insignibus triumphorum*) – sulle fonti relative all'arco onorario e trionfale romano vedi il contributo specifico pubblicato in questo numero di "Engramma".

In termini generali, il tipo monumentale dell'arco onorario consiste di un corpo murario parallelepipedo isolato e indipendente, di notevole spessore e di limitata lunghezza, entro cui si aprono uno o tre passaggi coperti a volta, in casi rarissimi due. I passaggi risultano, di conseguenza, delimitati da robusti pilastri portanti sviluppati in profondità, con muratura piena che prosegue sopra gli estradossi dell'archivolto o degli archivolti (l'arco o gli archi con cui la volta si delinea sui fronti), fino a una trabeazione continua corrente lungo l'intero perimetro a una quota intermedia. La trabeazione è a sua volta sormontata da un blocco superiore in forma di attico, elevato per far da basamento a statue onorarie: quadrighe, trofei, sculture allegoriche scolpite nel marmo o fuse nel bronzo – quasi sempre di grandissimo pregio artistico e materiale, che risultano però sempre tolte dalla loro positura originale e, nel corso del tempo, riusate altrove, disperse, fuse.



Archi di Druso e di Tiberio con statua equestre, su monete di Tiberio e Claudio; archi trionfali con quadriga, su monete di Nerone

Dai fronti del blocco pieno sbalzano lesene o semicolonne, o avanzano colonne libere, semplici o doppie, poste su di uno zoccolo comune o su singoli piedestalli propri; ad esse corrispondono risalti delle sovrastrutture – trabeazione e attico – con infinite varianti di soluzioni: sbalzi in corrispondenza delle singole colonne o di gruppi di colonne, al centro o sui lati, con l'eventuale aggiunta di timpani triangolari o curvilinei. La volta, secondo la soluzione più diffusa, si imposta sopra una cornice che individua e stabilisce l'altezza dei pilastri o dei piloni veri e propri – sia all'esterno che all'interno del passaggio – e li distingue dalla muratura piena soprastante, delimitata dalla trabeazione. Con l'evolversi dell'uso delle membrature architettoniche, in direzione di una maggior ricchezza e libertà compositiva, non solo aumentarono da uno a tre i passaggi, ma si estesero in ogni parte le sculture. Nel disegno dell'arco, il passaggio centrale acquista una misura notevolmente maggiore dei laterali, e tra III e IV sec. d.C. l'arco a tre aperture diviene il tipo più diffuso, particolarmente nelle province orientali. Contemporaneamente, il rilievo si guadagna un ruolo centrale nella costruzione del significato celebrativo dell'arco, e sempre maggiore spazio sulle superfici delle facce principali e laterali dell'arco: sugli zoccoli delle colonne, sulle mensole delle chiavi degli archivolti – cui si prestano soprattutto teste e busti di divinità – sulle volte stesse, sugli spicchi al di sopra dell'archivolto (nei quali si dispiegano le figure di Vittorie alate in volo obliquo), e ancora sulle campiture libere dei pilastri tra archivolti e trabeazione, sulla trabeazione, talora sulle superfici dell'attico. Proprio l'uso libero degli ordini e dell'ornamentazione contribuisce a conferire autonomia e dignità di facciata anche ai lati brevi dell'arco.



L'arco di Settimio Severo e Caracalla tra i Rostra e la Curia del Foro, 203 d.C.

A unico o triplice passaggio, più o meno ricchi di sculture, gli archi bifronti furono comunque concepiti come diaframmi trasversali, cesure salienti e tuttavia momentanee, méte dell'architettura connettiva di una strada. Per lo più isolato, in alcuni casi l'arco onorario o celebrativo fu inserito tra mura urbane, o prestò le proprie forme all'accesso monumentale di un recinto sacro, di un foro, di un circo, di uno stadio. In altri casi ancora, l'arco permetteva a un acquedotto l'attraversamento di una via con il decoro proprio dei principali monumenti cittadini.



L'arco quadrifronte di Settimio Severo a Leptis Magna, 200 d.C.

Poteva anche avvenire, soprattutto nelle colonie di nuova fondazione, che un arco fosse costruito all'incrocio di due strade di pari importanza: esso era allora quadrifronte o tetràpilo, ossia con un fronte su ciascuno dei quattro bracci del crocevia, e un passaggio per fronte compreso tra due pile (ciascuna sempre comune a due fronti contigui). Rari in occidente, più diffusi in Africa e nelle province orientali, i tetràpili presentano membrature e decorazioni simili a quelle degli archi bifronti. Nello spazio centrale le volte a botte, incrociandosi, generavano una crociera o sostenevano una cupola emisferica o cuspidata.

A ROMA E NELLA PENISOLA ITALICA, DALLA REPUBBLICA AI GIULIO-CLAUDII

La letteratura testimonia del contributo recato dai massimi condottieri alla definizione del modello architettonico dell'arco quando ne promossero essi stessi la costruzione: Livio e Cicerone, per esempio, raccontano, il primo, di un arco eretto da Scipione l'Africano nel 190 a.C. sul Campidoglio (Livio, XXXVII, 3,7); il secondo, di un arco fatto innalzare nel 120 a.C. nel Foro da Q. Fabio Massimo per celebrare la sua vittoria sugli Allobrogi (Cicerone, *In Verrem*, I, 1, 19). La posizione lungo la *Via Sacra* di quest'ultimo, induce a immaginarlo anche con funzione di propileo d'ingresso al Foro, ipotesi rafforzata indirettamente dal precedente arco a tre forniche di Cosa del 170 a.C. (di cui è conservato il basamento) che segnava l'entrata al centro cittadino civico e religioso; se risulta difficile definire, sia pur sommariamente, l'aspetto dei primi archi romani ricordati dalle fonti, si può verosimilmente ipotizzare, però, che essi non fossero strutture del tutto autonome e isolate, ma che, accogliendo statue-ritratto di bronzo o di marmo dei promotori e finanziatori, costituissero un varco monumentale entro un *continuum* di costruzioni adiacenti.

Il primo arco trionfale definito nella sua completezza e peculiarità apparve nel 40-30 a.C. ad **Aquino**, nel Lazio. In questo arco isolato, che precede l'accesso alla città, interamente costruito con cunei monolitici di travertino locale, l'archivolto cade su colonnine di genere ionico incassate nella massa muraria, gli spigoli dei piloni sono rafforzati da semicolonne binate di genere corinzio, oltre la cui trabeazione si elevava verosimilmente un attico (non conservato).

Con colonne o paraste minori a sostegno dell'archivolto che segna l'apertura di entrata, con paraste o semicolonne o colonne maggiori che la inquadrano e reggono la trabeazione oltre la quale si sviluppa il corpo pieno



dell'attico o, in altri termini, con l'associazione o la compenetrazione di due sistemi di sostegni verticali di diverso spessore e diversa altezza, gli artefici della Repubblica fissarono un nuovo sintagma, un sintagma tutto romano proprio dell'arco e suscettibile di molte variazioni, ben trentaquattro schemi diversi individuati dagli archeologi.

Dal tramonto della Repubblica alla vigilia del Principato l'arco trionfale e l'arco onorario – come preconizzava il loro simile significato – si fusero o si confusero, divenendo o venendo via via sempre più considerati *monumenta* ufficiali per eccellenza a proposito dei quali solo il Senato poteva legiferare, anche entrando spesso (e volentieri) in merito all'iconografia da sviluppare. Una iscrizione in bronzo trovata nel sud della Spagna – la cosiddetta *Tabula Siarensis* – consiglia i soggetti da scolpire nei rilievi, il genere e la varietà delle figure dei gruppi statuari da posare sugli attici. Con l'avvento e l'affermazione universale del principato gli archi si proposero sempre più come testimonianze di vittorie che avrebbero indotto non sopraffazione e schiavitù, bensì pacificazione e benessere universali assicurate dalle virtù politiche, militari e morali del *princeps* e, per estensione, del popolo romano. Essi si moltiplicarono, come è stato detto con felice espressione, quali strumenti di diffusione di una “teologia della vittoria”: in un'era di assenza di guerre fratricide, un potere che perseguiva giustizia, magnanimità, accordo con gli dei, nella vastità di un immenso Impero.

Gli archi voluti personalmente da Augusto e di fatto costruiti in Roma nei luoghi da lui indicati sono scomparsi, né sono ricordati da iscrizioni o descrizioni ad essi contemporanee. Al silenzio delle fonti di età augustea suppliscono, tuttavia le notizie trasmesse più tardi da Dione Cassio (XLIX, 15, 1) che menziona sia un arco eretto in un luogo imprecisato



dell'Urbe per celebrare la vittoria riportata nel 36 a.C. a Nauloco da Ottaviano su Sesto Pompeo, sia due archi innalzati nel Foro a nord e a sud del tempio del Divo Giulio: uno – precisa Dione – detto **Arco 'Aziaco'** per commemorare la vittoria di Azio del 31 a.C., uno detto **'Arco Partico'** per immortalare l'atto di riconsegna nel 20 a.C. delle insegne che i Parti avevano sottratto alle legioni di Crasso (Dione Cassio LI, 19, 1; LIV, 8, 3-4).

Gli archi, però, furono verosimilmente soltanto due, poiché si è argomentato a ragione (Paul Zanker) che l'arco 'Aziaco' altro non fosse che la conversione del precedente 'Naulochico' costruito non in un luogo imprecisato ma nel Foro. Alle parole di Dione Cassio si possono fortunatamente accompagnare le immagini-messaggio impresse sulle monete contemporanee (sul rapporto tra gli archi onorari e le loro immagini numismatiche vedi il saggio di Giacomo Calandra in questo numero di "Engramma").

Dai rovesci dei denari di Augusto si può affermare che l'**Arco di Nauloco** era a un solo fornice decorato con clipei sui piloni e figure alate nelle cantoniere tra archivolt e trabeazione, sormontato da un attico con quadriga trionfale e dedica a Ottaviano *Caesar e Imperator*.

Alcune monete coniate in Spagna fra 18 e 17 a.C. raffigurano molto probabilmente l'**'Arco Partico'** a tre fornici sostenuti da coppie di colonne doriche (un poderoso capitello con echino rigonfio decorato a ovuli giace oggi nel Foro): il fornice centrale sormontato da un attico su cui posavano la quadriga imperiale e guerrieri Parti in atto di restituire le insegne, i fornici laterali conclusi dalla sola trabeazione. Più difficile risulta l'individuazione di un terzo arco rappresentato sul rovescio di un denario coniato da L. Vinicio: tuttavia, grazie al confronto delle immagini con alcuni resti ritrovati nel Foro a sud del tempio del Divo Giulio, è lecito supporre che si tratti dell'arco 'Aziaco' (il 'Naulochico' modificato) a tre fornici, dei quali il centrale arcuato tra semicolonne, trabeazione, targa e attico, i laterali

chiusi da semplici architravi retti da colonne e dotati di timpani con acroteri a guisa di arcieri. L'arco 'Partico' sarebbe stato in seguito convertito in un portico, collegato al *Chalcidicum* dedicato a Gaio e a Lucio.

Le province parteciparono con prontezza alla celebrazione del Principato e delle sue imprese pacifiche e guerriere, erigendo archi che poco ebbero da invidiare a quelli della capitale. Nel 27 a.C. a **Rimini** la porta di entrata orientale alla città fu sostituita da un arco commemorativo (non vi è infatti traccia alcuna di meccanismi di chiusura), il primo di tal genere dedicato dal Senato ad Augusto per aver promosso la sistemazione della via Flaminia che giungeva proprio in quel punto.

Fondato su piattaforma di calcestruzzo e inserito tra due torri quadrate, costruito in blocchi impeccabilmente scolpiti e connessi di pietra d'Istria, l'arco a unica apertura è inquadrato in entrambi i fronti da semicolonne scanalate di genere corinzio, ciascuna su proprio piedestallo, reggenti, tramite pulvino, una trabeazione continua sormontata da un timpano triangolare (tra i primi esempi di *Theatermotiv* applicato agli archi). L'archivolto è chiuso in chiave da una protome leonina, simbolo della città; nei pennacchi sono inseriti clipei con le teste delle divinità protettrici a conferma del carattere sacro della struttura e della volontà di sacralizzare il suo 'augusto' promotore.

L'arco a unico fornice o passaggio fu generalmente il preferito (forse per ragioni economiche) dai centri minori italici, nonostante l'incoraggiamento a favore dei tre fornici offerto dai *monumenta* celebrativi del Foro





Romano. L'**Arco di Aosta** fu eretto dopo il 25 a.C. per decreto del Senato contemporaneamente alla fondazione della colonia e, come quello di Aquino, sorse dinnanzi alle mura urbane nel punto in cui iniziava la via che, attraverso le Alpi Graie, si dirigeva a Lione.

Di carattere celebrativo (la vittoria sui locali Salassi), l'arco valdostano dedicato ad Augusto si può considerare il capostipite degli archi onorari di età imperiale: l'unico, largo fornice dichiarato da un ampio archivolto posato su brevi parastine, si apre nel corpo costruito in blocchi di puddinga locale ed è serrato tra coppie di semicolonne di genere corinzio (ma con basi attiche) prive di scanalature, poste su di un alto podio continuo, che condividono con i tozzi supporti dell'archivolto. Le semicolonne più vicine reggono un tratto di trabeazione di genere dorico in risalto; le estreme, poste di $3/4$ negli angoli, sostengono segmenti aggettanti della stessa, e sono accompagnate da semicolonne intermedie collocate anche sui fianchi. L'attico che quasi certamente lo coronava fu demolito in tempi moderni, e sostituito da un tetto a falde (dell'Arco di Aosta pubblichiamo in questo numero di engramma un rilievo grafico).

L'**Arco di Susa**, posto nel 9-8 a.C. dinnanzi alle mura della capitale di un piccolo regno ai piedi del Moncenisio, fu dedicato ad Augusto da Cozio, re dei Segusii, che divenne prefetto di molte città delle Alpi Cozie in seguito



alla sottomissione a Roma. Incomparabilmente più elegante e raffinato di quello aostano, il corpo dell'arco segusino, slanciato, rivestito di marmo bianco di Foresto, si apre con unico fornice segnato da un archivolto posato su pilastri corinzi, lisci e incassati, con diretta partenza dalla piattaforma emergente di fondazione.

Dagli angoli dei piloni si distaccano per tre quarti colonne scanalate di genere corinzio, ciascuna su proprio piedestallo posato sulla stessa crepidine dei piedritti. La trabeazione, tangente all'archivolto, reca un fregio continuo a rilievo con scene del patto stipulato tra il re ed Augusto, e del sacrificio plurimo – di una scrofa, di una pecora e di un toro, chiamato *suovetaurilia* – che l'accompagnò, opera di artefici romani uniti a quelli locali. Un attico trabeato di coronamento tramanda con la sua estesa iscrizione i termini del patto facendo di quest'arco un eccezionale monumento alla politica di Augusto. Quest'arco valligiano sembra risolvere con apparente disinvoltura, accettandolo senza compromessi, il problema compositivo cruciale dell'arco, vale a dire la stretta vicinanza e l'appartenenza allo stesso volume di due membrature verticali necessariamente di grandezza e scopo diversi, le minori a segnare il cammino della componente verticale della sollecitazione all'imposta dell'archivolto, le maggiori a inquadrare il varco e gli spigoli angolari del corpo pieno, a reggere (in minima parte realmente) la trabeazione e a recare l'apporto del loro



ornamento. Nel caso dell'arco di Susa, il calibrato crepidoma di comune appoggio e di ugual partenza delle membrature, proporzionando assai bene gli spazi che le separano e le altezze che le distinguono, crea una figura di misurata convivenza sullo stesso piano dei due sistemi.

In alcuni casi anche le casate patrizie delle città soggette, emulando la famiglia imperiale, vollero erigere un arco per commemorare il proprio nome. La *gens Gavia* edificò in età augustea un arco in pietra bianca nell'area cimiteriale di **Verona**, la propria città lungo la *Via Postumia*.

L' **Arco dei Gavi** (un contributo di approfondimento è pubblicato in questo stesso numero) è un vero tetrapilo con pianta e piloni rettangolari. Nei due fornici dei fronti maggiori gli archivolti cadono su corpose lesene, decorate da candelabre vegetali strette tra coppie di semicolonne interne e tre quarti di colonne angolari, tutte di genere corinzio, scanalate, posate ciascuna su proprio distinto piedestallo appena in risalto da un unico podio di unione; i fornici dei lati minori appaiono semplificati con archivolti più bassi, privi di lesene e racchiusi tra le due colonne angolari. Due timpani triangolari in corrispondenza degli archi sui fronti principali, aggettano lievemente dal corpo unificante dell'attico. I contratti intercolumni dei fronti serrano alte edicole destinate alle statue dei Gavi, la cui presenza, unita alla localizzazione, induce a ritenere l'arco



un monumento che assunse anche valenze commemorativo-funerarie. La soluzione abbracciata della posa della partenza dei supporti – di genere, altezza e scopi diversi – è qui a favore (com'era stato accennato ad Aosta) della stretta compenetrazione dei due sistemi innalzati entrambi, però, da un podio comune e con la massima risolutezza dal suolo, con effetti conseguenti di massima imponenza nell'articolarsi dell'intero edificio a quota ben superiore del piano di attraversamento.

La famiglia istriana dei **Sergii** costruì sul finire del principato di Augusto il proprio arco in pietra d'Istria dinnanzi a una porta delle mura di **Pola**.

Sulle facce dei piloni, coppie formate ciascuna da una semicolonna e da una colonna angolare di tre quarti, di genere corinzio e scanalate, a stretto contatto con i piedritti di sostegno dell'archivolto da un podio comune di partenza, dominano con forza il varco, come a Verona, ben al di sopra del piano di attraversamento. Nei pennacchi, Vittorie alate recano serti di alloro; la soprastante trabeazione con bucrani e ghirlande segue risalti e rientranze sottostanti, alle quali fanno eco i tre piedestalli che ritmano l'attico con le iscrizioni e i gruppi statuari conclusivi, di un personaggio solitario al centro e personaggi coronati da Vittorie agli estremi, vero rovesciamento della tradizione.



A cominciare dal principato di Tiberio, nella penisola italiana si innalzano archi nei Fori a lato dei templi, come a **Spoletto** fu l'arco a unico fornice dedicato a Germanico e a Druso Minore.

La sua architettura è molto semplice: un basso podio unisce, come ad Aosta, le paraste pseudocorinzie che inquadrano l'arco e segnano gli spigoli, sporgendo appena dai piloni costruiti con grandi blocchi di pietra squadrata.

A **Carsule** sorsero in età giulio-claudia due tetrapili, uno settentrionale e uno meridionale, in segno di raccordo tra la *Via Æmilia* e il Foro; i fornici di entrambi, costruiti di blocchi di pietra calcarea, erano privi su ogni faccia di membrature di inquadramento e sollevati dal piano plateale a mezzo di gradini che testimoniavano, pur nella ridotta dimensione, una qualche pretesa o ambizione trionfale.

Similmente a **Ercolano**, nel periodo compreso tra i principati di Tiberio e di Claudio, in occasione di interventi di rinnovo urbano, sorsero due archi tetrapili o quadrifronti: il primo nei pressi del Foro, il secondo sul decumano massimo; ciò non esclude che avessero anche significati celebrativi



simili agli archi ufficiali della capitale, come testimonierebbero gli avanzi di una quadriga in bronzo ritrovati nella città.

NELLE PROVINCE OCCIDENTALI, IN ETÀ AUGUSTEA E GIULIO-CLAUDIA

Il modello metropolitano dell'arco trionfale od onorario si diffuse, senza subire modifiche importanti, nelle Spagne e nelle Gallie soprattutto con l'intento di celebrare più stretti legami e connessioni fisiche permanenti tra le terre e le province dell'Impero e, di conseguenza, gli archi furono posti come segnali dell'espansione piena, ovunque accettata, della civiltà e della cultura di Roma.





Tra i primi, risalente agli ultimi due decenni del I sec. a.C., un arco lungo la via Augusta nei pressi di **Tarragona**

Si tratta di un corpo isolato a unico fornice, con piedritti di sostegno dell'archivolto nascenti dallo stesso podio, da cui nascono due coppie per banda di lesene corinzie scanalate d'inquadrimento e a sostegno di una trabeazione a fregio liscio priva di risalti o rientranze; il passaggio si delinea spontaneamente e senza enfasi nel corpo pieno, accettando la nobilitazione dell'ornamento e creando in tal modo una figura o soluzione formale della compenetrazione e convivenza tra i due sistemi, archivolto e piedritti e lesene o semicolonne d'inquadrimento, in cui il primo è dominato e tenuto dal secondo.

Nella stessa provincia, e quasi contemporaneo del precedente, è un altro **arco tarragonese** dedicato alla memoria di Lucio Cesare, e quindi risalente al medio periodo augusteo, un arco montano posto all'ingresso di un villaggio sulla via che dalla costa conduceva all'interno è il più antico arco a tre fornici che si sia conservato fuori di Roma e d'Italia.

Il suo corpo in *opus caementicium* rivestito da blocchi di granito, lungo e stretto come una quinta, è suddiviso orizzontalmente in tre fasce: alla prima corrispondono i piedritti del varco centrale e i varchi laterali di minime dimensioni ma resi energici dai cunei dei loro archivolto; alla seconda corrispondono l'archivolto centrale dall'ampio respiro e, oltre il marcapiano creato dal prolungamento delle sue imposte, due edicole sormontate da timpani triangolari retti da lesene scanalate; la terza fascia, al

di sopra di una prima cornice, altro non è che un attico di due soli filari di conci, recante l'iscrizione dedicatoria e coronato dalla seconda definitiva cornice di chiusura scolpita. La sovrapposizione di edicole agli archi laterali, che esalta il varco centrale ma articola e anima contemporaneamente i piloni laterali, riscuoterà successo e sarà ripetuta o reimmaginata in molti luoghi dell'Impero.

Gli archi onorari della provincia Narbonense spiccano per una particolare esuberanza decorativa, che li distingue dagli esempi laconici della Cisalpina (Aosta e Susa). A **Saint-Remy** l'arco fu costruito nel secondo decennio del I secolo d.C. per commemorare la fondazione della colonia da parte di soldati della II Legione di Augusto.

Il monumento sorge dinnanzi all'entrata della cinta settentrionale a cavallo della *Via Domitia*, in asse con il decumano massimo della città. L'archivolto si avvale di una densissima decorazione, composta da una ghirlanda di frutta e altri prodotti dei campi; i suoi piedritti nudi e levigati poggiano con base semplice liscia su di un crepidoma emergente con forza dal suolo, da cui si eleva ugualmente l'alto podio a tratti aggettante, per formare i piedestalli delle semicolonne scanalate che ornano e chiudono i piloni laterali. Nei quattro intercolumnni così formati (una coppia per fronte) le sculture a grandezza naturale ricordano la conquista delle Gallie, con prigionieri seminudi legati a trofei, mentre Vittorie alate





popolano le cantoniere. La volta interna è decorata a esagoni e rosoni, e vi era sicuramente l'attico di coronamento con la targa dedicatoria. La snellezza ricercata per le semicolonne ornamentali d'inquadramento, ciascuna su propri piedestalli legati ed emergenti da un podio comune di sfondo, esalta per contrasto la forza attribuita all'apertura del varco, al profilo dell'archivolto e ai piedritti di sostegno dichiaratamente indipendenti dal podio, mentre l'accentuato crepidoma comune di partenza crea una figura di stretta convivenza dei due sistemi, a favore della relativa preminenza del secondo.

Nell'arco di **Orange** i tre fornici sono inquadrati da semicolonne e tre quarti di colonna di genere corinzio su propri distinti alti piedistalli, mentre i loro piedritti sorgono direttamente da una base a quota del suolo; il tratto della trabeazione in lieve risalto in corrispondenza del fornice cen-



trale è coronato da un timpano stagliato sul piano dell'attico soprastante, ugualmente movimentato.

In tempi successivi fu elevato un secondo attico articolato con forza da risalti in corrispondenza sia del fornice centrale sia dei fornici laterali. A tale movimentata composizione, basata su un crescendo di masse pesanti, si aggiunge una ricchissima decorazione, che invade gran parte delle superfici: girali vegetali negli stipiti, ghirlande negli archivolti, trofei di armi di ogni genere negli spazi soprastanti i fornici laterali e nelle ali corrispondenti del primo attico, i relitti accatastati di una vera e propria battaglia navale nel risalto centrale del secondo.

Anche i fianchi acquisirono dignità di facciata con la composizione testatila incassata nel piano e negli angoli, con la trabeazione interrotta e sormontata da un arco 'siriano' che invade il timpano soprastante (questa particolare forma trae il nome dal primo esempio che è attestato nella città di *Seia* in Siria, in un edificio ellenistico innalzato sul finire del I secolo a.C.: nel tempio, dedicato alla divinità locale Dusharaa, la trabeazione conclusiva della recinzione si incurvava a perfetto semicerchio in corrispondenza delle due colonne libere centrali che, insieme a una coppia di semicolonne incorporate, suddividevano l'apertura).

In pittura l'arco interrotto era apparso a Pompei sulle pareti dell'*oecus* corinzio della Casa del Labirinto e riapparirà nelle tombe rupestri di Petra del II sec. d.C. Il **fianco dell'Arco di Oranges** e in particolare il modello dell'arco spezzato sarà diffuso tra gli architetti della Rinascita grazie a un noto disegno di Giuliano da Sangallo.

Giuliano da Sangallo, disegno del lato ovest dell'arco di Orange; Mantova, chiesa di San Sebastiano (1460 da un progetto di L.B. Alberti); Roma, Santa Maria della Pace (1442, Baccio Pontelli?)





Gruppi statuari coronavano probabilmente l'ultimo attico, e vari indizi fanno propendere per l'ipotesi che quest'arco narbonense rientrasse nella serie di realizzazioni commemorative per la morte di Germanico (19 d.C.) volute dal Senato secondo le prescrizioni della *Tabula Siarensis*.

Grazie all'equilibrio cercato dai costruttori (in chiaro contrasto con la sovrabbondanza della sculture) tra corpi pieni, leggeri risalti e membrature puntiformi slanciate, il sistema ornamentale colonnato e i piedritti d'inquadramento dei varchi convivono nel registro inferiore compenetrandosi pacificamente, senz'alcuna preminenza dell'uno sull'altro.

Simile all'arco di Saint-Remy è quello di **Carpentras**, nella stessa provincia, costruito negli anni 20 del I sec. d.C. durante il regno di Tiberio.

Anche nel caso di questo monumento le campate laterali dei piloni, chiuse tra semicolonne su piedestalli in rilievo su alto podio, furono occupate da figure a bassorilievo e a grandezza reale di prigionieri germani e orientali, rappresentati frontalmente nei loro corpi potenti costretti da legami.

L'impiego di motivi vegetali – girali sulle lesene e antemi sull'archivolto – raggiunge il proprio culmine nel tetrapilo di **Cavaillon**, risultato dell'unione, realizzata nel XIX secolo, di due archi di età tardo-augustea o tiberiana, originariamente disposti ai lati di un tempio.



Il montaggio non ha minimamente intaccato l'invadente decorazione che si unisce alla esecuzione piuttosto raffinata, con la presenza di motivi tardo-ellenistici riecheggianti in territorio romano. In tale apparato scultoreo si esplicita al contempo quel che è implicito nella presenza stessa del gran numero di archi del primo quarto del I sec. a.C. in queste regioni galliche meridionali: i vinti rappresentati indicano l'arcaico stato barbarico delle popolazioni locali, che si muta in civiltà grazie all'avvento dei Romani.

Non mancarono nelle province galliche, come nelle italiche, le iniziative di privati cittadini. In Aquitania un notevole di **Saintes**, fra 18 e 19 d.C. fece costruire, appena fuori della città, vicino al ponte sulla Charente, un



arco a due fornic gemelli dedicato a Germanico e Druso Minore, eredi designati di Augusto.

I tre piloni di uguale altezza e quasi di uguale ampiezza sono ornati agli spigoli da lesene corinzie scanalate alquanto tozze su alti podi, unite a coppie da tratti di trabeazione; gli spessi archivolti invadono lo spazio di una fascia superiore, sviluppata oltre le cornici d'imposta che segnano il termine dei piloni, e inquadrata da lesene angolari con capitelli di genere composito (forse i più antichi apparsi nell'architettura romana) quali appoggi estremi della trabeazione con fregio liscio; il fregio, recante l'iscrizione dedicatoria, è sormontato da un basso attico spoglio e disadorno, concluso da una cornice a piccoli modioni. Quest'arco – eccezionale sia per tipo che per ubicazione – pur lontano dalla raffinatezza dei suoi compagni narbonensi, esercita nondimeno il fascino di una severa imponenza priva di eccessi, quasi un omaggio provinciale ai nuovi tempi augustei.

A ROMA, DAI FLAVI AI SEVERI

Alla fine del I sec. d.C. in Roma – a quanto testimoniano le fonti – già si contava un gran numero di archi trionfali distribuiti in ogni punto della città, dedicati agli imperatori a memoria delle loro vittorie, e più di uno dovette presentare alcune novità rispetto ai precedenti augustei e tiberiani.

Alla fine dell'età giulio-claudia l'**arco a unico fornice di Nerone**, eretto sul Campidoglio dopo il 58 d.C. per celebrare una temporanea vittoria sui Parti (Tacito, *Annali*, XV, 18,1), e che fu poi demolito a causa della *damnatio memoriae* del suo titolare, mostrava, secondo una ricostruzione ba-





sata sui rovesci di monete, una sola colonna libera per banda, su proprio piedestallo emergente dall'alto podio comune – le prime colonne libere ad apparire in un arco – elevata ciascuna alquanto prima dell'angolo del pilone, lasciando nell'insieme ampie superfici per una ricca decorazione scultorea, con figure di Vittorie alate e altre divinità.

Vittorie in gran quantità annunciavano la statua dell'imperatore montata sulla quadriga trionfale in bronzo dorato a coronamento dell'attico, con l'iscrizione dedicatoria, articolato in rientranze e risalti, come la sottostante trabeazione, comandate dalla presenza delle colonne libere in aggetto. La posa alla stessa quota, quella raggiunta dal podio, di piedritti e colonne, creano lo stesso effetto d'innalzamento monumentale già caratteristico dell'arco dei Gavii e dei Servii.

La ricchezza delle realizzazioni nella successiva età dei Flavi è annunciata dai tre archi rappresentati – ma non identificati – nel monumento funerario degli **Haterii**, famiglia d'imprenditori di opere pubbliche attiva sul finire del I secolo d.C. e specialmente durante il regno di Domiziano.

Ma l'opera più rappresentativa di questo periodo della storia imperiale è l'**Arco di Tito**, posto all'inizio del tratto della *Via Sacra* parallelo al Palatino, ed eretto da Domiziano nell'81 d.C., anno della divinizzazione del predecessore (oggi apprezzabile nella sua quasi interezza grazie ai restauri ottocenteschi di Giuseppe Valadier).

L'edificio encomiastico e celebrativo ripropone il modello, semplice e antico, dell'unico fornice inquadrato da coppie di semicolonne e colonne di tre quarti presso gli angoli interni e negli esterni e, perciò, conseguentemente dotato di specchi liberi per eventuali pannelli scultorei nei piloni, in tal caso tuttavia decorati solo da piccole nicchie trabeate. Il piano del fornice, ove si disegna l'archivolto con i relativi supporti, appare lievemente arretrato rispetto al gruppo tetrastilo entro cui è inserito, e figura



raccordato alla trabeazione superiore mediante una robusta chiave a doppia voluta con funzione di mensola (seconda novità ad apparire nella configurazione degli archi), animata dalla presenza della personificazione di due virtù, che fanno corteggio all'imperatore trionfante: *Honos* e *Virtus*. L'alto, severo, attico, rivestito di marmo lunense, bilancia la sottostante composizione, articolato anch'esso in tre parti, con estesa targa dedicatoria in evidente risalto al centro. Il genere composito usato nell'arco di Tito – con l'aiuto portato, a dispetto dell'apparente semplicità, dalla ricca plastica dei capitelli; dei piedistalli delle semicolonne che articolano il podio in travertino dei piloni; della trabeazione con fregio raffigurante la processione sacrificale; della cornice di coronamento retta da modiglioni e, nondimeno, dal rivestimento del nucleo cementizio con lastre di marmo pentelico proprio dei monumenti ateniesi – assurse a una sorta di



canonizzazione, preferibilmente associato, da allora in poi, ai successi e ai trionfi imperiali.

Le pareti all'interno del fornice recano **bassorilievi raffiguranti il trionfo dell'imperatore** dopo la vittoria riportata nel 71 d.C. sui Giudei: Tito giganteggia sulla propria quadriga al centro del corteo con le preziose spoglie tolte al Tempio di Gerusalemme; sui pennacchi sono scolpite due Vittorie, e sull'attico posava il gruppo in bronzo dorato raffigurante, ancora, Tito sulla quadriga. Al centro della volta cassettonata del fornice, l'imperatore è nuovamente rappresentato sul dorso di un'aquila che lo conduce al cielo, inaugurando la figura che diverrà topica nell'iconografia dell'apoteosi imperiale.

Un **arco a tre fornici** intercomunicanti mediante passaggi trasversali, e ricco sui fronti di una ornamentazione di quattro colonne libere in aggetto sulle due facce dei piloni, sorgeva accanto alla curva del Circo Massimo; un altro arco a tre fornici segnava l'ingresso al tempio di Iside in Campo Marzio, ove oggi si trova la basilica della Minerva. Tra il recinto della dea egiziana e gli antichi *Saepta* costruiti da Cesare, Adriano pose una ulteriore struttura celebrativa somigliante, priva com'era di qualsiasi decorazione scultorea, più che a un arco trionfale a un propileo d'ingresso, alla maniera delle città ellenistiche dell'Asia Minore. Arco o porta urbana interna, l'edificio fu comunque distrutto fra il XVI e il XVII secolo: ma i disegni di Antonio da Sangallo il Giovane lo documenterebbero composto da un gigantesco fornice centrale affiancato da due fornici minori, sormontati da corrispondenti nicchioni tra coppie di colonne che, facenti parte quelle inferiori di un lungo portico trabeato, creavano un'indissolubile continuità tra un alto corpo centrale e le sue basse ali.

Un **arco quadrifronte**, forse coincidente con quello ricordato in un epigramma di Marziale (VIII, 65) datato al 93 d.C., è documentato da alcune monete di Domiziano.

Le arcate risultano inquadrare da coppie di colonne libere in aggetto, mentre l'attico appare sormontato da due quadrighe trainate da elefanti: non si potrebbe fare a meno, in tal caso, di identificarlo con la versione tardo-flavia della *Porta Triumphalis* posta lungo il percorso ufficiale dei cortei, il che spiegherebbe la sopravvivenza alle demolizioni conseguenti alla *damnatio memoriae* dell'imperatore.



Durante il principato di Marco Aurelio fu costruito un altro **arco quadrifronte**, per celebrare le vittorie riportate dall'imperatore sui Germani negli anni 169-175 d.C.

Completamente persa la sua struttura, di esso si sono salvati numerosi pannelli riutilizzati nell'arco di Costantino o esposti ai Musei Capitolini, che raffigurano *tòpoi* della clemenza, della vittoria e della devozione agli dei degli imperatori, nelle scene della sottomissione, del trionfo e del sacrificio dinnanzi al tempio di Giove Capitolino.

I due archi di età severiana, costruiti durante il principato del *princeps* originario di Leptis, si presentano ancor oggi in ottimo stato di conservazione. Il più importante è l'**Arco di Settimio Severo** a tre fornici con passaggi interni trasversali, costruito nel 202-203 d.C. presso la *Curia* e i *Rostra* al termine della via Sacra: esso completava il lato del Foro Romano ai piedi del Campidoglio, contrapponendosi spazialmente e riferendosi idealmente agli archi di Augusto ai lati del tempio del Divo Cesare. E alla corrispondenza richiamata dalla posizione topografica si aggiungeva quella storico-celebrativa poiché, dedicato anche ai figli Caracalla e Geta per celebrare le vittorie ottenute sui Parti nel 195 e 198 d.C., l'arco rammentava implicitamente la restituzione da parte di costoro delle insegne romane nelle mani di Augusto, avvenuta circa due secoli prima.

Tutta l'area pianeggiante di Roma a partire dal Foro era ormai punteggiata da strutture esaltanti la gloria dell'Impero, e l'imponente arco di Settimio Severo, dal nucleo in laterizio e travertino e dal rivestimento marmoreo, pare concludere una tradizione rinverdendo contemporaneamente eco remote: su ognuno dei due fronti, i tre fornici sono incorniciati da



quattro colonne libere, antistanti i piloni, con capitelli di genere composito poggiate su alti piedistalli; la trabeazione segue gli aggetti con rispettivi risalti; gli archivolti poggiano su imposte particolarmente evidenti e si chiudono con chiavi a volute; l'attico, amplissimo (parzialmente cavo) è continuo e chiuso da due risalti laterali che, corrispondendo alle colonne esterne sottostanti, incorniciano l'iscrizione dedicatoria. Il fornice centrale era riservato al passaggio dei carri; quelli laterali, come dimostra l'esistenza di gradini, erano esclusivamente pedonali. Quasi ignorando le composizioni del secolo precedente, l'arco sembra ispirarsi alle realizzazioni di età neroniana e flavia, con una decorazione scultorea che occupa ogni possibile spazio: le facce dei piedistalli con figure di soldati Romani e prigionieri Parti; divinità fluviali e Vittorie con trofei negli spicchi sopra gli archi; divinità maschili e femminili nelle chiavi degli archivolti; scene di trionfo nei brevi tratti di trabeazione sopra i fornici minori; infine,



l'animata raffigurazione sincronica della guerra contro i Parti in tre fasce sovrapposte, con tutte le fasi e le operazioni della campagna sull'esempio delle colonne istoriate di Traiano e di Marco Aurelio. Una moneta del 204 d.C. ci assicura che era stata quanto meno prevista la collocazione di una quadriga imperiale a coronamento dell'attico.

Il secondo arco di età severiana (ma forse sarebbe più corretto considerarlo una specie di tetrapilo o una porta monumentale) è un'opera di importanza minore rispetto al contemporaneo arco imperiale: detto **Arco degli Argentari** perché offerto alla famiglia imperiale nel 204 d. C. dai banchieri (*argentarii*) uniti ai mercanti di buoi (*negotiantes boarii*), fu eretto proprio all'entrata del *Forum Boarium* entro la zona allora popolarissima e densa di botteghe del *Velabrum*, ai confini di tre *regiones* augustee.

Due pilastri quadrangoli in opera a sacco rivestita di marmo greco, poggiati su basi di travertino (di cui uno successivamente **inglobato nella chiesa di San Giorgio**), reggono un architrave marmoreo quasi interamente assimilato (o se si vuole ridotto) all'iscrizione dedicatoria, seguendo un modello destinato a gran fortuna, specialmente nelle province, introdotto qualche anno prima nel propileo di accesso alla *Porticus Octaviae*. Una esuberante decorazione vegetale occupa le superfici dei pilastri e dell'architrave lasciate libere dalle sculture figurate e dalla iscrizione dedicatoria: le lesene appena in rilievo, scolpite con girali in luogo delle più consuete scanalature, sono coronate da capitelli di tipo composito, e inquadrano fregi con scene di sacrificio e pannelli con personaggi della famiglia imperiale, legionari, barbari prigionieri, come nei massimi archi onorari. L'intero apparato ornamentale, teso a ottenere effetti pittorici piuttosto che a perseguire evidenza plastica, denotato da ambizione, spi-



rito imitativo e ingenuità, dichiara l'intervento di una bottega estranea ai massimi incarichi, che si impegnò, forse per la prima volta, ad affrontare una impresa di tal genere (ottenendo risultati certo non eccellenti, e tuttavia dotati di fascino nel loro registro popolare).

NELLA PENISOLA ITALICA DAI FLAVI AI SEVERI

Dopo gli anni della dinastia giulio-claudia e la rapida diffusione dei monumenti celebrativi per suggellare l'avvenuta romanizzazione di molti popoli e regioni, l'arco trionfale e onorario diviene più raro ma contemporaneamente più ambizioso, nella ricerca di dimensioni imponenti o nella ricchezza dei programmi scultorei.

Gli archi di Ancona e di Benevento, entrambi in ottimo stato di conservazione, costituiscono le migliori testimonianze della nuova situazione. Covi, entrambi furono voluti dal Senato, non per celebrare vittorie militari bensì il compimento di infrastrutture necessarie a tutto l'Impero sia in pace che in guerra. Il loro modello fu l'arco di Tito: ampio attico aggettante nella parte centrale corrispondente all'unico fornice con iscrizione dedicatoria; risalti della trabeazione per ogni colonna libera e semicolonna imprigionata, tutte su propri piedestalli indipendenti. Le proporzioni dei nuovi archi, però, sono varie: singolarmente slanciato quello di Ancona, singolarmente tozzo l'arco di Benevento.

L'**Arco di Ancona**, per il quale si fa il nome dell'architetto Apollodoro di Damasco, è un'opera di pace, una 'porta marittima' costruita in grandi blocchi di marmo nel 114-115 d.C., collocata, con effetti di massima suggestione, su un alto podio accessibile mediante scalinata (rifatta in età moderna) dal piano del nuovo molo del porto restaurato da Traiano (e a lui dedicato), in modo da essere visibile dal mare e assicurare i naviganti del loro imminente approdo in terra italiana.

Esso si distingue per i suoi piloni privi di decorazioni intermedie, a esclusione di quattro prore di bronzo incastonate (oggi scomparse), che valorizzavano per contrasto il risalto delle semicolonne di genere corinzio poste su piedestalli incorporati nel podio dei piloni.

Votato nel 114 d.C. dal Senato in occasione dell'apertura della nuova *Via Appia Traiana*, che rendeva più rapido il viaggio da Roma a Brindisi e



di lì alla Grecia e alle metropoli dell'Asia Minore e del Vicino Oriente, l'**Arco di Benevento** fu terminato al tempo di Adriano, come dimostra il trattamento dei rilievi che ornano l'attico ai lati della grande iscrizione dedicatoria.





I bassorilievi sui larghi piloni sono suddivisi in quattro fasce o registri di altezze alternate, conseguendo l'effetto di attenuare alquanto l'aggetto delle semicolonne scanalate arricchite da capitelli di genere composito. Le sculture non riproducono avvenimenti storici, ma rappresentano simboli delle virtù imperiali, come la *pietas* espressa dalle Vittorie impegnate a sacrificare un toro ai lati di un candelabro. Nei rilievi interni al fornice è celebrata la *institutio alimentaria* (prestiti dello Stato ai piccoli agricoltori, i cui interessi venivano ridestinati alla educazione tanto dei figli che dei genitori): dinnanzi a Traiano si assiepano figure di contadini, unite a raffigurazioni allegoriche.

In Puglia, a **Canosa**, lungo un tratto dell'*Appia Traiana* in mezzo ad alcune sepolture, si eleva un arco a unico fornice con nucleo interno in calcestrizzo e mattoni e rivestimento marmoreo (non più esistente): chiuso e ritmato da lesene poste agli angoli e al centro dei piloni, la sua destinazione è incerta – onoraria o commemorativa – a causa della perdita di tutta la parte superiore, iscrizione compresa.

NELLE PROVINCE OCCIDENTALI E SETTENTRIONALI, DAI FLAVI AI SEVERI

Anche nelle province occidentali l'arco trionfale, celebrativo od onorario, fu segno importante se non essenziale a suggello dell'immagine di una città e, contemporaneamente, e del suo grado d'integrazione all'Impero.

In Spagna presso il foro di **Caparra** si eleva il tetrapilo che, sul finire del I sec. d.C., un certo M. Fidius Macer fece costruire a proprie spese: i suoi piloni, conservati fino all'altezza degli archivolti o poco più, sono delimitati da lesene angolari poggiate su alto piedistallo, come posano su piedistalli i piedritti di genere corinzio dei quattro archi.

La costruzione, di pianta pressoché quadrata con vano centrale voltato a crociera, presentava inoltre piedistalli avanzati ai lati della facciata prin-



cipale, probabilmente allo scopo di reggere statue equestri del tutto libere anziché incorniciate da edicole, secondo una soluzione piuttosto rara ma adottata in età giulio-claudia nell'arco quadrifronte lungo il decumano massimo di Ercolano, e riscontrabile successivamente, nel III secolo d.C., nell'arco di Bosra.



In Britannia, dell'arco di **Richborough**, eretto fra 80 e 90 d.C. nelle adiacenze del porto, si può ipotizzare, in virtù della sua posizione, un significato emblematico analogo a quello di Ancona.

Invece dell'arco a tre fornici di **Saint-Albans** possiamo solo affermare ch'esso risale agli anni 250-275 d.C. in coincidenza con la ricostruzione delle mura.

Poiché nella Gallia Narbonense il processo di romanizzazione si era compiuto in età giulio-claudia, l'interesse delle popolazioni e dei reggitori locali agli inizi dell'età flavia fu attratto principalmente dagli edifici per spettacoli e per *balnea* termali, con l'eccezione di alcuni centri della provincia in cui furono eretti alcuni archi di modeste dimensioni, fra i quali il tetrapilo di Vienne posto a reggere un obelisco nella spina del circo. Non accadde altrettanto nelle Gallie più settentrionali, le cui città proseguirono nella costruzione di archi. La cosiddetta '**Porte de Mars**' a **Reims** fu eretta nel terzo quarto del II sec. d.C. e poi inserita nelle mura – come a Rimini due secoli prima – per segnare un caposaldo importante del perimetro del centro urbano.

Essa è un arco a tre fornici, in cui le semicolonne di genere corinzio, raddoppiate nei cantonali estremi, inquadrano i piloni incavati da nicchie sormontate da timpani triangolari e clipei soprastanti, componendo una lontana variazione del *Theatermotiv* caratterizzata da incavi, pur ciechi, compresi entro membrature verticali trabeate.

La cosiddetta '**Porte Noire**' di **Besançon**, anch'essa inserita nell'antica cinta difensiva, risale allo stesso periodo: il suo unico fornice è inquadrato da due registri sovrapposti di semicolonne di tipo composito, con partenza da un basso podio unitario; le corrispondenti trabeazioni seguono





con altrettanti risalti l'aggetto delle membrature verticali, risalti che, per l'intera ampiezza del fornice, si raccordano in un unico tratto di trabeazione sostenuto in mezzera dalla possente chiave dell'archivolto.

Un'ornamentazione ricchissima copre ogni superficie disponibile, compresi i fusti delle colonne, con un *horror vacui* proprio di quest'architettura gallo-romana, in cui Vittorie e simboli pagani illustrano la virtù della *pietas* ritenuta prerogativa degli imperatori, la condizione della *felicitas* che questi pretendevano di garantire, e le continue vittorie da questi riportate come trionfo della civiltà sulla barbarie.

I due archi di Reims e Besançon, entrambi risalenti al periodo compreso tra 150 e 175 d.C., costituiscono svolgimenti di due modelli diversi: il primo è un propileo urbano concepito come fondale della scena cittadina, simile agli archi romani in Campo Marzio, il secondo è un arco istoriato, uno degli ultimi anelli di una catena che da Saint-Remy a Benevento si avvale della composizione architettonica come supporto e inquadramento di un eloquente e insistente ciclo scultoreo.

IN ASIA MINORE E GRECIA, DAI GIULIO-CLAUDII AI SEVERI

Gli architetti ellenici del VI-IV secolo a.C. avevano prevalentemente evitato l'uso dell'arco – non tanto come utile espediente strutturale da tener celato ma come nobile forma architettonica da esibire – probabilmente perché ritenevano che esso, pur assicurando continuità di cammino alla forza del peso, non esprimesse, come la chiarezza logica richiedeva, l'antitesi naturale tra membrature sostenute e membrature di sostegno; né sembra che gli Elleni avessero mai concepito magniloquenti strutture 'di

passaggio' se non per predisporre l'animo alla diversa natura dei luoghi che si abbandonavano e di quelli a cui si accedeva (si pensi solo al significato iniziatico, se non catartico delle cinque porte nei Propilei ateniesi) e tanto meno che ne avessero approfittato per rammentare avvenimenti o personaggi storici contemporanei, senza ricorso all'intermediazione del mito. Si conosce una sola eccezione a tale comportamento (Pausania, I, 15, 1): quello di una porta presso la *Stoà Poikile* nell'*agorà* di Atene, sormontata da trofei di armi a ricordo della vittoria riportata su Plistarco tra IV e III secolo a.C.

Poco prima del passaggio della loro città ai Romani, gli abitanti di **Priene** costruirono nel 150 a.C. una porta maestosa quale ingresso a una delle due *agorà*: ma essa non era isolata e non si distaccava in sostanza dalla tradizione ellenistica dei propilei monumentali, come non isolata e assimilabile a un propileo fu la la porta a tre fornici priva di qualsiasi elemento decorativo costruita nella seconda metà del I secolo a.C., dopo la conquista romana, all'ingresso del santuario panellenico di Poseidone a Istmia, sull'Istmo di Corinto.

Funzione di propileo e presenza costante di tratti importanti di trabeazione furono le caratteristiche degli archi costruiti nelle antiche *pòleis* greche o città ellenistiche: mai, però, introdotti come invadente ed estraneo segno di conquista, ma sempre con rispetto per le tradizioni culturali dei luoghi.

All'*agorà* inferiore di **Efeso** risistemata da Augusto si poteva accedere da tre porte: quella meridionale segnava il passaggio proveniente dalla piazza antistante la Biblioteca di Celso e fu eretta nel 4-3 a.C. da Mazzeo e Mitridate, due liberti greci affrancati dallo stesso Ottaviano. In essa i tre fornici di uguale ampiezza che componevano la porta-propileo si disponevano, animandola, su piani verticali diversi: quello al centro, arretrato, quelli ai lati, avanzati, in modo da creare uno spazio d'invito a cielo aperto centrale, e due vere e proprie gallerie laterali voltate a botte con nicchie profonde negli spessi muri dei fianchi, e porte trabeate nei setti intermedi di comunicazione con il vano centrale. L'articolazione dei volumi coniugava il propileo ellenistico alle volte dei passaggi interni e alla decorazione dei fronti propria dell'arco trionfale romano: gli archivolti impostati su propri pilastri erano inquadrati da piatte lesene di genere dorico, ma con echino sostituito da *kymàtia* vegetali, reggenti trabeazioni miste con fregio e cornice di genere ionico e corinzio, sormontate da at-

ticci delimitati da cordoni ritorti, nei cui specchi si leggevano le iscrizioni dedicatorie ad Augusto, Livia, Agrippa e Giulia nella più pura tradizione protoimperiale romana.

Qualche decennio più tardi, ad **Antiochia in Pisidia**, nel propileo di accesso all'ampia spianata dedicata ad Augusto sull'acropoli, riappare l'assetto tripartito riprodotto quasi fedelmente anche negli ornamenti, sul modello della realizzazione efesina. In tal caso, però, il fronte di accesso si svolgeva su di un unico piano architettonico e l'esteso attico che ne conseguiva esponeva il testo latino delle *Res Gestae* di Augusto (il cosiddetto *Monumentum Antiochenum*), incise anche sul Mausoleo del *Princeps* a Roma.

Un aereo diaframma fu il propileo a tre passaggi innalzato ad **Afrodisia** tra il 20 e il 60 d.C. per introdurre alla via porticata che conduceva al *Sebastéion* della città, vale a dire al santuario di tutti gli imperatori divinizzati.

In due registri sovrapposti ventiquattro colonne libere di genere ionico e corinzio, posate su piedestalli nascenti quasi come scogli dalla scalinata che raggiungeva la quota della via, si univano in coppie o in edicole tetrastile, ricche di trabeazioni con fregi punteggiati da protomi leonine e con cornici rette da mensole sinuose che reggevano anche, in corrispondenza dei gruppetti tetrastili centrali, le estremità laterali di un timpano triangolare interrotto.



All'incrocio delle due vie porticate di **Perge**, tra 81 e 83 d.C. due facoltosi cittadini, Demetrio e Apollonio, ricordati nell'iscrizione commemorativa, fecero innalzare un arco a unico fornice di contenute dimensioni ma di ricercata fattura: dedicato ad Artemide, ad Apollo e alla dinastia Flavia, esso costituisce un esempio eloquente della libertà compositiva con la quale furono articolati i vari elementi architettonici di un tipo edilizio non certo votato a concreta utilità. Al di sopra di due coppie di tozze e appiattite lesene di genere dorico, molto ravvicinate, posate su brevi tratti di comune crepidoma, corrono due tratti di corrispondente trabeazione la cui cornice appartiene contemporaneamente a quella di due elementi angolari di un timpano interrotto (il primo esempio conosciuto in Asia Minore): dietro i segmenti delle cornici inclinate sembrano nascere (come se questi ne nascondessero le imposte), l'archivolto e i suoi estradossi, chiusi tra esili semicolonne angolari, appoggi estremi della trabeazione conclusiva a dentelli di genere ionico-attico.

Il frontone spezzato è un elemento decorativo presente in queste regioni dalla fine del periodo ellenistico, come testimonia **Vitruvio** usando per tale forma il termine di *semifastigium* (*De Arch.*, VII, 5, 5), parlando delle pitture che decoravano in Lidia la scena del teatro di Tralles dipinta da Apaturio.

La cosiddetta '**Porta di Adriano**' a **Efeso** appartiene in realtà, come testimonia una lacunosa iscrizione dedicatoria, agli ultimi anni del principato di Traiano: posta nei pressi della Biblioteca di Celso e dell'*agorà* inferiore, lungo la via processionale che conduceva a un presunto luogo di nascita



di Apollo e di Artemide, assolve alla funzione di propileo, consistendo di una quinta trasparente di tre registri di colonne e pilastri sovrapposti.

Il registro inferiore è costituito da due coppie di snelle colonne distanziate con basi approssimativamente attiche e capitelli di genere composito, a sostegno di elaborati tratti di trabeazione di genere attico; l'intermedio introduce la sezione quadrangola nei pilastri estremi e nelle lesene – fuori asse rispetto alla membratura sottostante – che delimitano il setto murario entro cui si apre il maestoso archivolt, scaturito dagli estremi dei tratti sottostanti di trabeazione, e culminante in tangenza a una fascia di congiunzione in un *continuum* decorativo con i capitelli delle lesene, prima che una seconda trabeazione di genere attico concluda la composizione. Il registro superiore è formato da una loggia di sei esili colonne di genere corinzio, lievemente diminuite in altezza e poste a definire cinque campate disuguali con un ulteriore fuori asse. Queste, dilatate le due estreme e contratte le tre interne dominate dalla centrale lievemente più distesa, danno appoggio alla terza trabeazione di genere corinzio che avanza lievemente in accordo con le isolate colonne estreme e con le coppie intermedie, per interrompersi in corrispondenza della campata centrale, dando appoggio a un arco insinuato nel timpano triangolare che abbraccia e corona l'intero quartetto centrale e sembra precedere il fronte del vicino cosiddetto 'Tempio o Tempietto di Adriano'. Somiglianza apparente tuttavia, poiché entrambi gli archi della porta-propileo non sono propriamente siriaci – ove è la stessa trabeazione ad incurvarsi uguale a



se stessa – ma ribadiscono con una propria modanatura semplificata la loro diversità dalla trabeazione su cui si impostano.

Nel contesto del rinnovamento dell'amata **Atene** che **Adriano** promosse nel II secolo d.C., un arco segnò – come rammentano le iscrizioni che esso reca incise – il confine tra l'antico nucleo e l'estensione romana, fra la 'città di Teseo' e la 'città di Adriano'.

L'arco con funzione di porta di separazione e di passaggio tra luoghi distinti, tanto ben conservato da suscitare l'ammirazione dei più tardi visitatori, si compone di due registri sovrapposti: l'inferiore presenta un unico fornice particolarmente dilatato, insinuato con l'archivolto nella trabeazione, impostato su pilastri di genere corinzio appartenenti a piloni chiusi alle estremità da alte lesene, e arricchiti nel mezzo da colonne libere su propri distaccati piedestalli, con corrispondenti risalti di trabeazione; il superiore consiste di un diaframma di esili supporti di pianta quadrangola, isolati agli estremi ma abbinati a una edicola piena, coronata da un timpano nella zona centrale.

Le due repliche dell'arco adrianeo elevate in età antoniniana agli ingressi sud-orientale e sud-occidentale dei propilei nel santuario di **Eleusi** dimostrano il successo riscosso dalla porta ateniese, i cui architetti, in realtà, avevano introdotto ben poco di Roma, essendosi per lo più ispirati alle sovrapposizioni di colonne libere e di edicole in aggetto di alcuni propilei e ninfei ellenistici di importanti *agorà* (si pensi a Mileto), o alle facciate di alcune residenze dei successori di Alessandro, come ad esempio il cosiddetto 'Palazzo delle colonne' a Tolemaide in Egitto. Anche se fosse vera l'improbabile ipotesi che nelle campate si affacciassero statue, in questi archi medio-imperiali di Efeso e di Atene l'architettura avrebbe comunque predominato di per sé con proprie valenze decorative, tanto lontane dai pieni scultorei celebrativi dell'Arco di Benevento.



La **Porta di Adriano ad Antalya** in Panfilia, che ci è giunta priva del registro superiore, fu realizzata in occasione di una visita dell'imperatore, inserita tra due torri lungo un tratto orientale della cinta romana: assimilabile a un vero e proprio propileo, essa presenta, nella ben conservata zona inferiore, tre fornici di uguali dimensioni con volte a botte – decorate a cassettoni e rosette – impostate su massicci piloni dinnanzi ai quali, per contrasto, quattro slanciate colonne libere di genere composito avanzano verso la città con i loro piedestalli indipendenti, e sormontate dai lunghi risalti della trabeazione ricca di girali di acanto, fiori, ovuli e protomi leonine.

Nell'agorà meridionale di **Mileto**, disegnata nel V sec. a.C. dal celebre Ippodamo, un ricchissimo propileo (**ricomposto al Pergamon Museum di Berlino**) si apriva sul lato nord: tre fornici varcavano un muro lasciato intravedere nella sua nudità dietro un castello antistante di due registri di colonne binate.

Ogni coppia del registro inferiore, di genere composito, era riunita da un comune piedestallo, quelle estreme avanzate per inquadrare con maggior forza la composizione; il secondo registro di genere corinzio ripeteva o seguiva la disposizione sottostante, con l'aggiunta di un frontone spezzato sulla verticale dell'ingresso. Sono pochi i frammenti superstiti dell'apparato statuariale che un tempo posava sulle trabeazioni ornate da girali e ghirlande, ma sufficienti a datare la porta in coincidenza con una visita alla città dell'imperatore Marco Aurelio (162-165 d.C.): gli architetti che la innalzarono dimostrano di essere stati meno preoccupati di celebrare un particolare evento di quanto lo fossero di segnare il passaggio tra la grande *agorà* sud e la piazza in cui sfociava il cosiddetto 'Viale delle Processioni', fiancheggiato da alcuni dei maggiori edifici pubblici milesi.





In capo alla strada porticata che attraversava da nord a sud la loro città, intorno alla metà del II secolo d.C., gli abitanti di **Rodi** eressero un arco lapideo quadrifronte che segnasse l'incontro della via con la scalinata che saliva all'acropoli, e che servisse anche da guida ai naviganti che imbocavano il porto. Fu uno strano ma ben riuscito connubio tra un tetrapilo romano e un tempietto ellenico: i quattro piloni di pianta quadrata sui quali si impostavano gli archi erano ornati sulle facce esterne da coppie di alte paraste di genere corinzio posate su unico podio, e unite da un timpano in sommità a guisa di due edicole allungate; gli archivolti toccavano di tangenza un'alta fascia, sormontata da due timpani sulle facce volte a nord e a sud e di appoggio alle falde spioventi del tetto che scendevano verso le facce volte a est e a ovest. La copertura a capanna proteggeva e celava la cupola costruita in pietra da taglio che, con l'evidente raccordo di pennacchi, concludeva maestosamente il pur misurato vano interno.

Un arco a tre forniche fu innalzato nel 212 d.C. ad **Antiochia in Pisidia** con dedica a Settimio Severo per ulteriori vittorie riportate sui Parti, mai del tutto sconfitti: dai frammenti delle sculture che lo decoravano – poco d'altro è rimasto – si potrebbe dedurre che esso emulava i contemporanei archi celebrativi delle imprese severiane eretti a Roma stessa e in altri luoghi, con figure di barbari in ginocchio e in ceppi, di Vittorie e di Geni alati.

NELLA PENISOLA ARABICA, DAI GIULIO-CLAUDII AI SEVERI

Nelle province della penisola arabica che si affacciavano al Mediterraneo, gli archi assunsero configurazioni e dimensioni più imponenti, incoraggiate, forse, dalle loro ubicazioni all'inizio, al termine o nel mezzo – a inquadramento, a sfondo o a raccordo – di lunghe vie ampie e regolari, spesso colonnate.

In queste regioni dell'Asia mediterranea il primo esempio di arco ispirato per forma e concetto agli archi romani può essere considerata la cosiddetta **'Porta Nabatea' di Bosra**, eretta in età augustea al termine orientale del decumano massimo per segnare il passaggio – analogamente a quanto avvenne ad Atene in età adrianea – fra gli antichi quartieri orientali nabatei e i nuovi quartieri romani.

L'unico ampio fornice si imposta su forti piloni, scanditi lungo le verticali da nicchie sovrapposte, precedendo in tal soluzione, sia pur di poco e in scala minore, l'arco veronese dei Gavi.

Verso occidente, sullo stesso decumano, nel punto ove questo incrociava la via colonnata proveniente dalla cittadella e dal teatro, fu costruito in età antoniniana un secondo **arco**, imponente, a tre fornici, di cui restano solo poche vestigia.

A **Gerasa-Antiochia** sul *Chrysoròhas*, sulla via che conduceva a Gerusalemme, l'**arco di Adriano**, eretto tra 129 e 130 d.C., avrebbe dovuto costituire, sull'esempio ateniese, l'ingresso maestoso a un nuovo quartiere che non fu mai condotto a termine. Il suo imponente aspetto si affidava non solo alle ragguardevoli dimensioni ma anche, e soprattutto, alla pura



composizione architettonica, priva di elementi scultorei su membrature e superfici a eccezione di basi, capitelli e trabeazione.

In un fronte quasi quadrato rivestito di lastre lapidee, affiancato da due ali minori, si aprono tre fornici, vastissimo il centrale, contenuti (meno della metà) i laterali: l'uno e gli altri entro campate definite da membrature 'giganti' (comprendenti due o più registri) di colonne di genere corinzio, con fasce decorate sopra le basi e innalzate su propri distinti piedestalli. Il fornice centrale occupa quasi l'intera campata all'infuori di un contenuto estradosso; i fornici laterali sono sormontati da larghe nicchie, sorrette da mensole e comprese tra colonnine libere e timpani triangolari. Oltre la lunga trabeazione dal fregio decorato, ritmata da quattro risalti, si elevava un altissimo attico a due registri, separato in campate da pilastri 'astratti' (privi di basi e capitelli) sul cui sfondo si stagliava il profilo di un timpano triangolare per l'intera ampiezza della campata centrale.

Ancora nella **Porta settentrionale di Gerasa-Antiochia**, a cinquecento metri di distanza, l'imponente divenne soggiogante, non per le dimensioni del manufatto (che rimasero analoghe al primo) ma per la forza del dialogo tra i suoi elementi architettonici: possente quanto i pilastri su cui si imposta, l'archivolto si equilibria alla perfezione con l'estradosso sovrastante, segnato da una spoglia trabeazione e da una minima targa; ai lati aggettano, vicine, con incontenibile forza, coppie di semicolonne giganti che, sormontate da timpani sollevati, racchiudono oblunghe campate entro cui si addentrano nicchie semicilindriche sovrapposte, voltate a catino.

A **Palmira**, in corrispondenza dell'angolo creato dal cambiamento di direzione della grande via colonnata, fu eretto in età antoniniana (212-215





d.C.), quale raccordo o cerniera, un arco trasversale a tre fornici di pianta triangolare, con apertura tra i lati di trenta gradi. Nei due fronti, nati dallo stesso vertice ma via via divergenti per disporsi trasversalmente e perpendicolarmente agli assi ruotati della strada, le aperture minori riservate ai pedoni si inserivano nei portici d'ambo le parti, mentre il passaggio centrale dominava con la singolare altezza del proprio fornice il traffico dei carri.

I quattro piloni per fronte, svettanti sui portici e sul tracciato carrabile sottostante (altri due si innalzavano all'interno alla base del triangolo), erano articolati in identico modo da paraste di genere corinzio di granito locale, interamente occupate da una raffinata (quasi esasperata) decorazione di motivi vegetali, contenuta ai bordi da lisce cornici, come se la composizione di parti sull'uno si fosse trasferita con una traslazione obliqua sulla faccia dell'altro, secondo la ben più tarda prassi delle proiezioni ortogonali. Al di sopra degli archivolti ugualmente decorati posavano gli



L'arco di Palmira in Robert Wood's, *The Ruins of Palmyra*, London 1753



alti estradossi di blocchi squadrati: spoglio quello centrale, parzialmente occupati da nicchie chiuse tra paraste sostenute da mensole e coperte da frontoni quelli laterali.

Al centro di una piazza ovale che segnava l'innesto della via colonnata principale con una secondaria che giungeva dalla tomba della regina Zenobia, si trovava un particolare **edificio simile a un arco tetrapilo**, ma che arco non era:

Agli angoli di un comune podio quadrato, quattro massicci piedestalli reggevano ciascuno quattro colonne di granito egiziano (delle sedici una sola fu rimontata intatta, le altre sono 'controfigure', in cemento colorato, delle originali perdute) sormontate in quota da una spessa lastra quadrata dalle facce trattate come segmenti di trabeazione, con architrave a tre fasce, fregio a motivi vegetali, cornice aggettante. In quest'edificio definibile come *tetrakìonion* – letteralmente "a quattro colonnette" – gli aerei gruppi tetrastili non sostenevano alcunché, ma ciascuno accoglieva al centro una statua. Introvabile in Occidente questo tipo edilizio, pur raro, fu proprio dell'Oriente romano, elevato al centro della piazza ovale di Gerasa, ad Antiochia sul *Chrysoròhas*, e ad Anjar in Libano.

IN AFRICA, DAI FLAVI AI SEVERI

A partire dal II sec. d.C., per culminare nei primi decenni del III, gli abitanti delle province africane innalzarono numerosi archi onorari (allo stesso modo, contemporaneamente, si diffondevano le riproduzioni di *Capitolia*). Varie furono le ragioni delle singole imprese: le consistenti espansioni delle città, l'importanza attribuita agli archi quali segni di romanizzazione e di pacificazione dei territori circostanti e, soprattutto, lo

stanziamento di numerose guarnigioni militari. Gli archi africani si distinguono, in generale, per la ricerca di magnificenza affidata a volumi e a colonne imponenti, nonché, contemporaneamente, per un controllato proporzionamento delle parti; per la varietà delle soluzioni angolari; per l'effetto di movimento raggiunto mediante membrature aggettanti, risalti, timpani triangolari e curvilinei; per la presenza frequente di preziose edicole; mentre manca quasi sempre di un vero, coerente programma scultoreo. In più, essi svolgono spesso un importante ruolo urbano quali termini o snodi delle vie principali, nonché quali ingressi enfatici agli spazi pubblici delle città.

Il **tetrapilo di Traiano a Leptis**, costruito nel 109-110 d.C. sul cardo principale della città, aveva una pianta quadrata; a ognuno dei pilastri angolari formati da tozzi e spessi setti murari uniti ad angolo retto si addossano tre colonne a tutto tondo, due a stretto affiancamento degli spigoli esterni, una entro il seno dell'angolo interno. Le prime, con piedestalli e fusti di maggior altezza, inquadravano, quale puro ornamento, gli archivolti in facciata, le seconde con piedestalli e fusti minori, vere strutture portanti, reggevano (senza capitello) gli arconi e la volta a crociera del vano interno.

A **Maktar**, ora in Tunisia, un arco a un solo fornice dalle forme architettoniche semplici e solenni fu eretto nel 116 d.C. in onore di Traiano, ma anche per celebrare il cambiamento di statuto della città e la contemporanea costruzione di un nuovo quartiere.

Una coppia di semicolonne corinzie su piedestallo inquadrano da vicino l'apertura, reggendo una trabeazione dal fregio iscritto e dilatato, sor-





montata da un timpano triangolare; presso gli spigoli esterni dei piloni, una seconda coppia di possenti semicolonne di maggior diametro e maggior altezza, su proprio distinto piedestallo anch'esse, affianca la composizione timpanata elevandosi a reggere, con soli dadi o residui di architrave sopra i capitelli, una cornice sporgente, oltre la quale si eleva un attico spoglio di contenuta altezza. Con partenza dalla medesima quota, una colonna minore si affianca e si accompagna ad una maggiore, idealmente legate da una contratta cornice che, prolungando l'imposta dell'archivolto, gira tutt'intorno ai piloni: fu questo un sintagma destinato a una grande fortuna nei secoli successivi, quasi d'obbligo per inquadrare un registro minore entro uno 'gigante' o a tutt'altezza.

Il termine occidentale del decumano massimo porticato di **Timgad** fu elevato un arco a tre fornici d'ingannevole età: poiché, se da un lato l'iscrizione dedicatoria ricorda Traiano vivente, considerazioni formali inducono a datarlo al regno di Antonino o all'inizio del III secolo d.C.

L'arco oggi visibile, organicamente legato alla via porticata e quindi ad essa necessariamente successivo, potrebbe essere facilmente una ricostruzione che ripropone (il caso non è nuovo) la dedica originaria di circa un secolo prima. Attraverso il fornice centrale correva la via carrabile lastricata, nei fornici laterali si prolungavano gli impianti dei portici appena sopraelevati e pedonali, come nelle città del Mediterraneo orientale. L'archivolto centrale appare forte e imponente con il proprio disegno sul-

lo sfondo del vasto orizzonte; gli archivolti laterali, quasi di metà altezza, condividono, invece, l'alzato dei piloni con nicchie rettangolari, dotate di propria trabeazione e proprie colonnine d'inquadramento poste su mensole sporgenti, destinate ad accogliere statue dinnanzi all'ultimo dei piani evidenziati entro lo spessore della costruzione. Archi e nicchie insieme sono a loro volta compresi – a stento contenuti – entro una coppia di colonne corinzie giganti, avanzate su alti piedestalli: scanalate, con capitelli decorati a forme vegetali e animali, coronate a coppie da un frontone curvilineo posato sul fregio appartenente alla trabeazione, che corre staccata sopra l'archivolto del fornice principale. Le gigantesche edicole sporgenti così formate, catturando e disperdendo nei labirinti dell'eccesso lo sguardo, arrestano energicamente la prospettiva dei portici a cui fanno da sfondo, e introducono anche in terra africana – e in forme più intricate e complesse – composizioni di colonne e trabeazioni ornamentali proiettate innanzi sullo sfondo di corpi strutturali: composizioni già sperimentate in Oriente e in particolar modo a Gerasa-Antiochia sul *Chrysoròhas*; già apparse nella decorazione interna del tempio di Diana a Nîmes e del tempio di Bacco a Heliopolis pressappoco contemporanei; ma anche nei falsi portici del Foro Transitorio di Roma, in un trionfo dell'enfasi, dell'ambiguità e con esse dell'inquietudine che, tra gli altri sentimenti, può infondere l'architettura. All'attico, unitario e continuo, era affidato il compito di rasserenare e di sostenere il gruppo scultoreo in bronzo dorato, con il trionfo dell'imperatore sul carro incoronato dalla Vittoria e accompagnato da prigionieri e trofei.

I corpi colonnati in aggetto e distaccati riappaiono presto nell'arco di entrata al foro di **Djemila**, costruito nel 216 d.C. e dedicato a Caracalla (oggi restituito quasi integralmente).



L'unico fornice è inquadrato da coppie di colonne corinzie, le quali, posate ciascuna su proprio piedestallo sporgente da un podio comune e accompagnate da paraste retrostanti, reggono tratti di trabeazione in aggetto, quali basi di due edicole gemelle con timpano triangolare alle estremità dell'attico, ove corrono le iscrizioni dedicatorie di rito, pensate al di sotto di statue stagliate liberamente sullo sfondo del cielo e di cui restano le basi.

Il **tetrapilo di Tripoli** in Libia, dedicato nel 163 d.C. a Marco Aurelio e a Lucio Vero, segnava nei pressi del foro l'incrocio del decumano con il cardo, e creava un ordine gerarchico fra i due assi: solo il primo, infatti, era carrabile, e perciò i suoi arconi di entrata erano entrambi affiancati da colonne con paraste ribattute, e decorati a motivi vegetali su piedestalli sporgenti dal comune podio di base; il secondo, invece, era pedonale, e pertanto gli archi corrispondenti erano inquadrati da semplici lesene.

La costruzione era costituita da blocchi di marmo greco ("marmore solido", specifica l'iscrizione dedicatoria) e il vano centrale era coperto da una cupola ottagonale, raccordata alla pianta rettangolare mediante il raddoppio dell'architrave dei lati minori e l'inserimento di lastroni triangolari a riempimento degli angoli del quadrato. Le nicchie delle facciate principali erano occupate da sculture a tutto tondo degli imperatori, e quasi tutte le superfici piane erano scolpite a rilievo con prigionieri e trofei.

Il tetrapilo più regolare è forse quello innalzato nel 214 d. C. in onore di Caracalla a **Tebessa**, città militare sede della III Legione augustea, situato originariamente all'incrocio del cardo e del decumano, ma in seguito inglobato nelle mura bizantine.





Coppie di colonne libere corinzie, posate su di un podio continuo ritmato dalle sporgenze dei piedestalli incorporati avanzano, quali altrettanti avancorpi, dinnanzi a ciascuna delle otto facce dei quattro piloni quadrati, ove si rispecchiano in altrettante paraste. La piatta membratura che le riunisce, una trabeazione priva di architrave, sovrasta anche i due archivolti e funge d'appoggio alle facce e ai risalti corrispondenti dell'attico con le iscrizioni dedicatorie, il quale, a sua volta, regge quattro edicole timpanate con statue in perfetto allineamento con gli assi di simmetria dei fornici sottostanti.

A **Volubilis**, al termine della dolce discesa del decumano massimo, l'arco di Caracalla torna a una semplicità quasi primitiva, spalancandosi al paesaggio lontano con l'unico fornice a tutto sesto.

I piloni laterali che lo reggono e lo affiancano, bipartiti orizzontalmente dai prolungamenti delle imposte dell'archivolto, si animano appena di nicchie cuspidate e di esili colonne corinzie, libere, avanzate e poste su alti piedestalli che chiudono lateralmente le vasche di due fontane. I resti centrali di un attico testimoniano la presenza di gruppi scultorei sovrapposti, oggi scomparsi.

La serie degli archi africani può chiudersi con il tetrapilo del tutto particolare di **Leptis**, costruito nel primo decennio del III secolo d.C., forse in occasione di un'annunciata visita di **Settimio Severo** e dedicato, comunque, ai suoi trionfi (ricomposto nel XX secolo da archeologi italiani).

Elevato all'incrocio tra cardo e decumano, esso succedeva agli archi minori di Tiberio e di Traiano nonché a quelli di Marco Aurelio e di Antonino Pio, disposti rispettivamente sulle due vie. Sopraelevato di tre gradini



sul piano stradale, e quindi inaccessibile ai carri, più che nodo di transito e di passaggio costituiva un vero e proprio *monumentum* urbano. A fianco di ogni fornice, colonne libere corinzie, su alti piedestalli, si staccano dai piloni segnati e rinforzati negli angoli da pilastri anch'essi corinzi ma di maggiore altezza, mentre al di sopra dei capitelli è un rincorrersi e un nascondersi reciproco di membrature: sulle colonne la cornice della ricca trabeazione dal fregio pulvinato, scolpito a girali di acanto, si riduce a due spezzoni in risalto, sui quali poggiano quarti di piramide, introducendo un motivo a frontone spezzato drammatico e suggestivo; la trabeazione sostenuta dai pilastri, forse ancor più ricca ed elaborata, sembra insinuarsi con architrave e fregio dietro la composizione timpanata, riapparendo con la cornice completa a reggere l'attico popolato da immagini di cortei trionfali, di sacrifici, di cerimonie con scene di battaglie, di incoronazioni (di Caracalla e di Geta), divinità e Vittorie nelle parti inferiori, figure allegoriche poste ad esaltare *Virtus*, *Pietas* e *Concordia*, tutte opere di alta qualità eseguite da scultori provenienti da Afrodizia attivi in quel tempo nella città. Regnava sul tutto l'attico quadrifronte: sostegno di poten-

ti gruppi scultorei, e a un tempo maschera dell'estradosso della cupola impostata sulla crociera interna. Con simili tagli, riapparizioni, inserti, sconcertanti a prima vista, ma non difficili da seguire con un poco più di impegno, si erano raggiunti effetti ricercati, forse voluti per calamitare (e sorprendere) l'attenzione dei passanti in siti paesisticamente monotoni e monocromi, ove mai nessun trionfo si sarebbe realmente celebrato.

L'ARCO DI COSTANTINO E GLI ULTIMI ARCHI DI ROMA

Con l'intuito e la sensibilità per il mondo delle forme che pochi letterati nella storia condivisero con lui, nella celeberrima lettera sulle antichità di Roma redatta per Raffaello Sanzio e a nome dell'amico inviata a papa Leone X, Baldassarre Castiglione colse e descrisse i caratteri salienti dell'Arco di Costantino: un arco a tre fornici eretto sulla via dei cortei trionfali nel tratto che dal Circo Massimo giungeva alla *Velia*, decretato dal Senato in onore dell'*Augustus* vittorioso a Ponte Milvio (28 ottobre 312 d.C.) sul rivale Massenzio, che annegò nel Tevere con gran parte del proprio esercito.

Terminato tre anni dopo l'evento, fu dedicato a Costantino per le celebrazioni dei suoi decennali il 25 luglio 315 d.C., come ricordano due iscrizioni sul lato del Colosseo:

IMP[ERATORI] CAES[ARI] FL[AVIO] COSTANTINO MAXIMO / P[IO] F[ELICI] AUGUSTO
S[ENATUS] P[OPULUS]Q[UE] R[OMANUS] / QUOD INSTINCTU DIVINITATIS MENTIS / MA-
GNITUDINE CUM EXERCITU SUO / TAM DE TYRANNO QUAM DE OMNI EIUS / FACTIONE
UNO TEMPORE IUSTIS / REM PUBLICAM ULTUS EST ARMIS / ARCUM TRIUMPHIS INSIGNEM
DICAVIT.



“All'imperatore Cesare Flavio Costantino Massimo, Pio, Felice, Augusto, il Senato e il popolo romano, poiché per ispirazione della divinità e per la grandezza del suo spirito con il suo esercito vendicò a un tempo lo stato su un tiranno e su tutta la sua fazione con giuste armi, dedicarono quest'arco insigne per trionfi”.

Com'è noto l'ambigua espressione “*instinctu divinitatis*” sarà interpretata come una dichiarazione da parte di Costantino di un impulso all'impresa vittoriosa conferitogli dalla protezione del nuovo, unico Dio che, proprio in quegli anni, andava affermandosi non soltanto a Roma ma in tutti i territori dell'Impero.

Nello scritto di Castiglione e Raffaello si distingue tra forma architettonica e decorazione scultorea: giudicata la prima ben ordinata e proporzionata, la seconda ridondante, affollata di figure scomposte, animate di un pathos eccessivo. Senza essere storici o archeologi, gli autori della lettera non si ingannavano: della difformità e dello scontro tra diversi sistemi figurativi diedero poi ragione gli studi accurati e comparativi degli storici e archeologi del XIX e XX secolo. Non solo le membrature architettoniche furono modellate e poste in opera a imitazione di quelle del I e del II secolo d.C. (età di Traiano, di Adriano, di Settimio Severo) ma la decorazione scultorea risultò essere un montaggio di materiali di spoglio di epoca diversa e, quelli coevi all'arco, decisamente lontani dalla tradizione nobile e aulica di ascendenza o ispirazione ellenistica.

L'**Arco di Costantino** è il più imponente per dimensioni degli archi rimasti: alquanto più tozzo ma del tutto simile all'arco di Settimio Severo, esso raggiunge quasi i venticinque metri in altezza.



Quattro colonne corinzie per fronte – otto in totale – poste su alti piedestalli, a cui fanno riscontro altrettante paraste scanalate retrostanti, inquadrano i fornicia, i sovrastanti blocchi a rilievo, gli spicchi sopra gli archivolti. L'aggetto delle colonne comporta quello dei corrispondenti segmenti della sovrastante trabeazione e, superata quest'ultima, dei pilastri nell'attico, a riquadro dei pannelli scolpiti a bassorilievo e dell'iscrizione dedicatoria centrale; sulle sporgenze al termine delle membrature verticali posano e si erigono innanzi figure di barbari prigionieri (Daci in vincoli, presi dal Foro di Traiano) pur se la battaglia celebrata era contro altri Romani (ma contava, evidentemente, trasmettere l'idea della sconfitta subita dai nemici).

Diversamente dagli archi che lo precedettero, non vi erano gruppi statuari sull'attico, che era decorato soltanto da una semplice modanatura rientrante, a chiusura di un podio liscio squadrato.

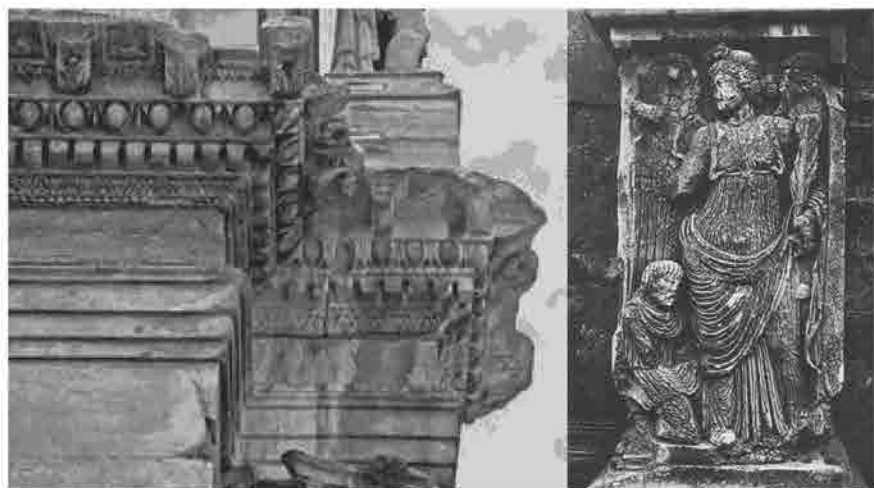
Gli elementi architettonici costituiscono un intenzionale, deciso ritorno alle forme del passato, confermato dall'uso del materiale di spoglio. Alcune membrature e molte parti della decorazione risultano, infatti, da un assemblaggio di parti provenienti da vari monumenti dell'Urbe, anche se 'forzati' alla celebrazione del vincitore mediante *tòpoi* che esprimevano universalmente e immediatamente l'insieme di valore militare e di virtù civili-religiose, retaggio proprio di un imperatore.





Il cornicione sotto l'attico è di età antoniniana, i capitelli e i fusti delle colonne sono tratti da un edificio del II secolo d.C.; a segnare l'imposta dell'archivolto e della volta del fornice maggiore, corre la cornice di un monumento del secolo successivo; le restanti membrature architettoniche sono coeve all'età di Costantino, riconoscibili per la tecnica scultorea e la tendenza a trasformare gli elementi vegetali in un astratto ornato.

Sui piedestalli delle colonne, scolpite sulle tre facce, sono Vittorie stanti accompagnate da trofei e barbari prigionieri; nei timpani semicirculari del fornice centrale stanno Vittorie alate e le figure allegoriche di due stagioni, mentre in quelli dei fornici minori appaiono varie divinità fluviali;





in tutte le chiavi di volta sono scolpite figure allegoriche quasi del tutto distrutte.

Tali rilievi sono coevi all'arco, e coevi sono anche i fregi lunghi e stretti scolpiti a rilievo subito al di sopra dei fornicia che, prolungandosi anche sui lati brevi, cingono l'intero monumento, rappresentando in sequenza temporale le vicende salienti della campagna di Costantino contro Massenzio e del suo rientro o *adventus* in Roma, l'*oratio* (il discorso), il *congiarium* e la *largitio* (le donazioni) che lo seguirono. Si riconoscono i teatri urbani delle nobili azioni imperiali: le colonne onorarie di Diocleziano, l'arco di Settimio Severo, l'arco di Tiberio e la basilica Giulia, il Foro di Cesare.

Nei rilievi eseguiti appositamente per l'arco trionfale il pieno e il concitato, è scomparso ogni suggerimento di profondità spaziale, riempita da una quantità di corpi le cui proporzioni sono alterate in favore dell'accentuazione delle espressioni o dei movimenti; le botteghe che li eseguirono



erano verosimilmente soprattutto legate alla tradizione che viveva e si tramandava nei sarcofagi meno aulici e più popolari.

Gli otto tondi sopra il fregio, quattro per banda, di quasi due metri di diametro, sono di età adrianea – provenienti probabilmente da un arco a tre fornici dinnanzi a un tempio in seguito dedicato a Eliogabalo – e rappresentano momenti della vita dello stesso Adriano e del favorito Antinoo: le partenze per la caccia, la sfida, il coraggio e la forza giovanile, l'intimità cercata con le forze della natura e delle divinità silvane; le teste di Adriano sono state riscolpite e trasformate in quelle di Licinio e di Costantino, divenendo ritratti di altissima qualità, tra i migliori di tutto il IV secolo d.C. e per accompagnare i tondi adrianei sui lati brevi furono apposti due tondi costantiniani con le rappresentazioni della Luna (ovest) e del Sole (est) dalle vesti fluttuanti nei loro carri in corsa.

Al di sopra del cornicione, sulle facciate meridionale e settentrionale, ai lati delle targhe con le iscrizioni dedicatorie furono collocati otto grandi pannelli (quattro per fronte, alti più di tre metri) appartenuti probabilmente a un arco quadrifronte dedicato da Commodo al padre Marco Aurelio: rilievi sfumati di magnifica fattura, che rappresentano episodi bellici contro Quadi e Marcomanni, e che ripropongono *tòpoi* connessi all'estrinsecazione delle virtù imperiali assai simili a quelli della Colonna Traiana.





Per completare il ciclo, sui fianchi occidentale e orientale dell'attico furono apposti due rilievi con episodi bellici di età traianea (alti circa tre metri), che si collegavano con altri due collocati sui lati interni del fornice maggiore: erano tutti segmenti di un grande rilievo storico (lungo una ventina di metri) che proveniva dal Foro di Traiano, e il cui autore fu verosimilmente lo stesso della colonna (dallo stesso Foro di Traiano, come si è visto, provengono anche gli otto Daci stanti prigionieri, posati sui tratti a risalto della cornice).

Scavi e studi recenti (1992) hanno evidenziato due fasi nella costruzione dell'arco: una prima, con muratura molto accurata, sarebbe giunta fino al grande cornicione marcapiano di marmo preconnesio, una seconda, caratterizzata da lavoro più grossolano, avrebbe realizzato l'attico poi rivestito dalle lastre scolpite di riporto e spoglio e dalla iscrizione dedicatoria. Sarebbe pertanto avvalorata, ma ancora lontana dall'essere confermata, l'ipotesi che l'arco di Costantino sia stato generato dall'ampliamento di resti o nuclei di due precedenti strutture: l'una facente parte della *Domus Transitoria* neroniana, l'altra appartenente a un arco a unico fornice dell'età di Domiziano.

Per celebrare la vittoria di Costantino su Massenzio si costruirono a Roma altri due tetrapili. L'**arco quadrifronte cosiddetto 'di Giano'** al Foro Boario risale alla prima metà del IV secolo d.C. ed è tributato non solo all'imperatore vittorioso ma anche a suo figlio Costanzo II: i suoi quattro massicci piloni sono costruiti in muratura a sacco e rivestiti da lastre di



marmo di recupero; le volte a botte dei fornicci si raccordano al centro con volta a crociera.

Due registri di nicchie con semicalotta in forma di conchiglia rovesciata articolano le masse dei piloni e le chiavi degli archivolti recano scolpite le figure (in realtà ora appena percettibili) della dea Roma e di Giunone sedute, di Minerva e di Cerere stanti. Il corpo stesso dei quattro fornicci era sormontato da un alto attico in laterizio rivestito da lastre di marmo recanti l'iscrizione dedicatoria, distrutto nel 1830 perché ritenuto un'aggiunta medievale (per un approfondimento sull'arco di Giano vedi il contributo di Marco Paronuzzi, Laura Zanchetta in questo numero di "Engramma").

Il secondo tetrapilo sorge sulla via Flaminia inglobato nelle strutture di un casale medievale nell'attuale località di **Malborghetto**: la pianta è rettangolare e l'alzato in laterizio a sacco è scandito da fasce di rivestimento di travertino, un tempo decorato da coppie di colonne libere sui lati maggiori e da lesene sui minori. I fornicci proseguivano voltati a botte inoltrandosi nella massa, al cui centro formavano una crociera.

L'arco trionfale, nonostante le lontane suggestioni che provenivano dalle porte delle *agorà* ellenistiche o dalle porte urbane delle città etrusche, fu certamente un manufatto d'invenzione romana e rimase sempre un segno distintivo e peculiare delle città appartenenti all'Impero, poiché conservò la sua funzione purificatorio-espiatoria di segnale di un rito di passaggio,



ma assunse anche fini celebrativi-commemorativi (e spesso propagandistici) che serbavano vivi i momenti cruciali della storia di Roma al popolo romano, e rammentavano l'ineluttabilità del dominio universale dell'Urbe anche ai nemici e ai barbari di un tempo. E certo, oltrepassando i limiti del proprio tempo, gli archi romani costituirono, specialmente per l'età moderna, un repertorio generoso di suggerimenti e ricco di variazioni sulle varie forme di connubio tra sistemi arcuati e trabeati, e di accostamento di sistemi trabeati di altezze diverse.

EPILOGO NARRATIVO: LE ORIGINI DELL'ARCO

Pur essendo nella forma realizzata e nei significati assunti una creazione propriamente romana, il suggerimento della forma e della tecnica costruttiva dell'arco potrebbe essere giunto ai Romani dai loro vicini Etruschi o Greco-italici. Tesi contrapposte dividono gli studiosi al riguardo: per alcuni l'arco – o l'idea dell'arco – deriva direttamente dai propilei delle acropoli e dei santuari greci, o dalle porte monumentali delle città e delle *agorà* ellenistiche (ricordiamo, per tutte, la Porta di Mileto); per altri, esso costituisce l'esito dello sviluppo autoctono della *porta triumphalis* o di altri passaggi connessi con la *pompa triumphalis*, la quale nei tempi più antichi prevedeva all'inizio della cerimonia il passaggio attraverso una porta simbolica, probabilmente un'architettura effimera.

Porta e passaggio – *portus* e *passus* – sono in realtà sinonimi: l'attraversare un passaggio assumeva un significato catartico di purificazione dalle passioni; il trionfatore accompagnato dal suo corteo si portava lungo la *Via Sacra* al Tempio di Giove Capitolino, dinnanzi al quale scioglieva i voti contratti all'inizio della spedizione, e si purificava dalle azioni sanguinose compiute.



Oswald Achenbach,
*Passaggio sulla via Sacra
sotto l'Arco di Tito*, 1890 ca.,
collezione privata

Valgono le ragioni dell'uno e dell'altro versante critico-interpretativo. Alla nascita dell'arco, del suo significato e della sua forma, presiedono culture diverse; vi concorsero, verosimilmente, la tradizione greco-ellenistica del propileo, quella etrusco-italica della porta urbana arcuata, la tradizione della colonna votiva e onoraria innalzata su basamento – talvolta duplicata nei monumenti funebri e onorari – il cerimoniale del trionfo e, con questo, la concezione dell'arco come monumentale basamento per la scultura celebrativa del *triumphator* e assieme come soglia rituale.

Sostiene Plinio il Vecchio che l'arco, al pari della colonna onoraria, era una struttura deputata ad elevare un mortale dalla terra al cielo che, facendo proprie le forme ellenistiche, arricchì e complicò l'originale significato della porta urbana italica, al punto da apparire quasi una fabbrica nuova *novicio inventu* (*Naturalis Historia*, XXXIV, 27): una fabbrica “di nuova invenzione”, tutta romana.

CARATTERE E FUNZIONE DELL'ARCO ONORARIO ROMANO Testimonianze nelle fonti antiche

Katia Mazzucco

LE ORIGINI DELL'ARCO ONORARIO ROMANO

Il dibattito critico sulle origini dell'arco era impostato fino a pochi decenni fa su basi tipologico-formali o 'genetiche' e in certo senso mirato a soddisfare il desiderio di stabilire un archetipo architettonico assoluto. I principali fronti interpretativi erano rappresentati, da un lato, dai sostenitori della derivazione del tipo dal mondo greco-orientale, ossia dal modello dei propilei ellenistici; dall'altro, dai sostenitori dell'invenzione autoctona, in relazione alla porta-arco etrusca.

L'Arco di Druso in una incisione di Piranesi, 1765



A sostegno della tesi sulla derivazione orientale dell'arco onorario, e del rapporto dei primi *fornices* con i propilei ellenistici, è di frequente chiamato in causa un passaggio dal I Libro di Pausania sulla porta dell'Agorà di Atene, eretta nel 304 a.C. dopo la vittoria su Pleistarchos:

I, 15, 1 ἰοῦσι δὲ πρὸς τὴν στοάν, ἣν Ποικίλην ὀνομάζουσιν ἀπὸ τῶν γραφῶν, ἔστιν Ἑρμῆς χαλκοῦς καλοῦμενος Ἀγοραῖος καὶ πύλη πλῆσιον· ἔπεστι δὲ οἱ τρόπαιον Ἀθηναίων ἱππομαχίᾳ κρατησάντων Πλειστάρχου, ὃς τῆς ἵππου Κασσάνδρου καὶ τοῦ ξενικοῦ τὴν ἀρχὴν ἀδελφὸς ὢν ἐπετέτραπτο.

Andando al portico, che prende il nome di Pecile dalle pitture, si vede l'Erme di bronzo detto Agoraios, e, vicino, una porta; sopra la porta c'è un trofeo degli Ateniesi che vinsero in uno scontro a cavallo Plistarco, il quale, in quanto fratello di Cassandro, era stato investito del comando della cavalleria e dei mercenari al servizio di quegli.

Si tratterebbe di un'importante testimonianza di monumento tropaico del IV sec. a.C. con funzione di porta e passaggio: il trofeo, a memoria della vittoria, è collocato in posizione elevata, al di sopra della soglia.

Ancora esempi di edifici greci con valore di ingresso monumentale, su modello del propileo ma già interessati dal linguaggio trionfale romano, si trovano in Pausania nella descrizione del Foro di Corinto. L'arco sulla strada per il Lecheo, oggetto di rifacimenti attorno al 144-45 d.C., è testimoniato in monete di Domiziano e Adriano a un fornice, in altre di Antonino Pio e Marco Aurelio a tre fornici; certo – attraverso il filtro dello sguardo del Periegeta – è l'elemento di coronamento, ovvero i cocchi di Fetonte e Elio:

II, 3, 2

ἐκ δὲ τῆς ἀγορᾶς ἐξιόντων τὴν ἐπὶ Λεχαιοῦ προπύλαιά ἐστι καὶ ἐπ' αὐτῶν ἄρματα ἐπίχρυσα, τὸ μὲν Φαέθοντα Ἥλιου παῖδα, τὸ δὲ Ἥλιον αὐτὸν φέρον.

Uscendo dalla piazza per la via che conduce a Lecheo, si trovano propilei, e, sopra questi, due cocchi dorati: il primo porta Fetonte, figlio di Elio, l'altro Elio stesso.

La formula adottata a Corinto è quella che caratterizza anche l'arco onorario romano: l'apertura-passaggio monumentale che si 'conclude' in verticale con la maestosa quadriga.

Al di là delle discussioni relative all'origine dell'arco e alle parentele con altri tipi di edifici orientali o autoctoni, è utile evidenziare sul piano storico la connessione, fra III e II sec. a.C., tra la crescita di importanza non solo militare dei primi *imperatores* e dei *viri triumphales*, l'influenza politica e culturale, questa sì, dei regni ellenistici sulla repubblica, e il significato dei primi *fornices*: nel corso della tarda repubblica, Roma va cambiando

struttura e sistema politico in favore di una maggiore accentuazione dei ruoli individuali; anche il linguaggio artistico e architettonico risponde a, ovvero riflette, queste dinamiche (su trionfatori, rito del trionfo e monumenti trionfali si rimanda al contributo specifico Fontana Morachiello in questo numero di “engramma”).

Un ruolo centrale nell’evoluzione del tipo dell’arco è svolto dunque dal modello della *Porta Triumphalis*. Tra le fonti letterarie più significative per comprendere questo monumento nella sua funzione di soglia all’Urbe per il trionfatore, ma anche per coglierne il valore a livello di immaginario culturale, possiamo leggere un passaggio della celebre *Orazione* ciceroniana contro Lucio Calpurnio Pisone:

23

Sic iste a tanto exercitu, tanta provincia, triennio post, Macedonicus imperator in urbem se intulit ut nullius negotiatoris obscurissimi redditus umquam fuerit desertior. In quo me tamen, qui esset paratus ad se defendendum, reppendit. Cum ego eum Caelimontana introisse dixissem, sponsione me ni Esquilina introisset homo promptus lacessivit; quasi vero id aut ego scire debuerim aut vestrum quisquam audierit aut ad rem pertineat qua tu porta introieris, modo ne triumphali, quae porta Macedonicis semper pro consulibus ante te patuit; tu inventus es qui, consulari imperio praeditus, ex Macedonia non triumphares.

Così costui, che dopo tre anni lasciava un tale esercito e una tale provincia col titolo di imperator conquistato in Macedonia, fece ritorno nell’Urbe più solo del più oscuro dei mercanti. E tuttavia, da uomo capace a difendersi, mi ha ripreso proprio su questo punto. Io ho detto che è entrato per la [porta] Celimontana e lui, uomo dai riflessi pronti, mi ha sfidato a scommettere di essere entrato per l’Esquilina: come se io fossi tenuto a saperlo o qualcuno di voi ne avesse mai sentito parlare o avesse qualche importanza da quale porta sei entrato, purché non si tratti di quella trionfale, la porta che prima di te si è sempre aperta ai consoli di Macedonia; tu sei il solo, tra quelli investiti di potere consolare, a non trionfare di ritorno dalla Macedonia.

Dall’invettiva ciceroniana comprendiamo come nessuna porta dell’Urbe, dunque nessuna strada o area urbana, sia segnalabile come interessante ai fini della riconoscibilità (dell’ingresso in città) di un personaggio pubblico. Nessuno è tenuto a sapere quale distinzione sussista tra porta Esquilina e Celimontana; unica distinzione significativa è quella tra la porta trionfale e tutte le altre. E ancora: se da qualunque porta può fare ingresso anche il più umile dei mercanti, solo all’*imperator* che abbia conseguito gli onori del trionfo – come prima di Pisone avevano ottenuto tutti gli altri consoli di Macedonia – si aprirà la *Porta Triumphalis*.

FORNIX, IANUS, ARCUS

In corrispondenza della nascita del tipo architettonico si registra nelle fonti una coesistenza e una oscillazione fra i termini *fornix*, *ianus* e *arcus*.

Ianus, come testimoniato ancora da Cicerone nel *De natura deorum* proprio in riferimento alla divinità latina – ma senza accenno alla struttura tetrapila – era il termine usato per indicare strutture voltate all'interno di edifici o all'esterno: *transitiones perviae*, “passaggi attraversabili”.

II, 67

Cumque in omnibus rebus vim haberent maxumam prima et extrema, principem in sacrificando Ianum esse voluerunt, quod ab eundo nomen est ductum, ex quo transitiones perviae iani foresque in liminibus profanarum aedium ianuae nominantur.

E siccome in ogni cosa l'inizio e la fine hanno grande importanza, si volle che Giano fosse il primo nei sacrifici, perché il nome è derivato da ire (andare): da qui, i passaggi attraversabili vengono chiamati *iani* e le porte sulla soglia degli edifici profani *ianuae*.

Ancora in Cicerone si trovano diverse menzioni dell'arco di Quinto Fabio Massimo – console nel 121 a.C. e vittorioso sugli Allobrogi – sulla Via Sacra con il termine *fornix* (*Verr.* I, 19: “fornicem Fabianum”; *Pro Planc.* VII, 17: “ad Fabianum fornicem”; *De Orat.* II, LXVI, 267: “ad fornicem Fabianum”), ma lo stesso monumento, sotto il regno di Nerone, è già detto da Seneca *arcus Fabianus* (*Dialogi*, II, 1, 3).

In ambito pre-augusteo è noto che anche il termine *fornix* indicava un passaggio ad arco. Nelle fonti relative scarseggiano o mancano del tutto informazioni su struttura e ornamento di questi edifici. È infatti comune l'ipotesi di una valenza generica di *fornix* e *ianus* seguita, non tanto formalmente quanto cronologicamente, dal tipo architettonico detto *arcus*. La più antica testimonianza epigrafica del termine *arcus* con questo significato scioglie in parte il nodo:

C.I.L. XI, 1421

Utique [ar]cus celeberrimo coloniae nostrae loco constituatur orna / -tu[s sp]oleis devictarum aut in fide receptarum ab eo gentium, super / eu[m st]atua pedestris ipsius triumphali ornatu circaque eam duae / eq[uest]res inauratae Gai et Luci Caesarum statuae ponantur.

Nel 4 d.C. i decurioni di Pisa deliberarono l'erezione di un arco in onore di Augusto, votato dalla *Colonia Obsequens Iulia Pisana* a Gaio e Lucio, Cesari nel 6 d.C. Pur non sapendo nulla della forma architettonica dell'edificio – non più esistente – abbiamo un dato molto importante: il monumento era dotato, oltre che di lastra dedicatoria (rinvenuta nel 1606 in Santa Maria della Spina), di quadriga e di ritratti.

A distinguere chiaramente l'arco dalla porta monumentale non è l'isolamento dell'edificio – condizione, per altro, spesso disattesa – e non sono forma, struttura, elementi architettonici, spesso perfettamente sovrapponibili a quelli di una porta. Sono piuttosto dedica, insegne, statue a

rappresentare il vero elemento distintivo dell'arco, che nasce come monumento onorario: la dedica è parte integrante del *monumentum* e dell'edificio, ne determina il senso e spesso ne condiziona la forma.

Il termine usato per la struttura ad arco, con funzione di passaggio come elemento denotativo, appare in un certo senso neutro fino a che dedica, ritratti votivi, quadriga trionfale, e in generale apparato ornamentale, non concorrono con la forma del *fornix* quali componenti costitutive e connotative, nelle parole di Plinio, di un "novicio invento" (*Nat. Hist.* XXXIV, 27). "Arco" non indicherà più solo l'elemento curvilineo innestato su due sostegni verticali, ma sarà il nome proprio di un particolare edificio onorario, anche nei casi eccezionali – è l'esempio dell'Arco degli Argentari dedicato a Settimio Severo – di strutture con passaggio architravato.

FUNZIONE E SIGNIFICATO, STRUTTURA E ORNAMENTO

Columnarum ratio erat attolli super ceteros mortales, quod et arcus significant novicio invento

Senso delle colonne era innalzare al di sopra degli altri mortali: questo è il significato anche degli archi, nuova invenzione.

Il celebre passaggio pliniano (*Nat. Hist.* XXXIV, 27) sembra quindi registrare il momento in cui, in età augustea e in coincidenza con una fase cruciale di arricchimento del linguaggio artistico romano, l'arco assume una vera e propria valenza simbolica e programmatica che permette di distinguerlo dai precedenti esempi di *fornices* repubblicani.

Per quanto concerne gli elementi funzionali e denotativi all'origine del tipo architettonico, il passo di Plinio fornisce almeno un altro dato fondamentale. Inserito in una sezione del testo dedicata ai metalli – bronzo, rame, ferro, piombo – il brano fa esplicito riferimento alle statue, e, nel caso specifico, alla quadriga o alle altre sculture in bronzo che coronavano gli archi. Come la colonna, l'arco – nella valenza di basamento monumentale – associa dunque alla funzione del passaggio quella dell'elevazione, ed è dotato di una qualità spiccatamente verticale e ascensionale.

La doppia funzione di passaggio/elevazione dell'arco onorario – a lungo negata dalla critica in quanto contraria ai principi astratti di nascita di un tipo architettonico – è ampiamente testimoniata nelle fonti sin dai primi esempi di *fornices* dell'età repubblicana. Leggiamo in Tito Livio:

XXXIII, 27, 3-4

L. Stertinius ex Ulteriore Hispania, ne temptata quidem triumphi spe, quinquaginta milia pondo argenti in aerarium intulit, et de manubiis duos fornices in foro bovario ante Fortunae aedem et matris Matutae, unum in maximo circo fecit et his fornicibus signa aurata imposuit.

Di ritorno dalla Spagna Ulteriore, Lucio Stertino, senza neppure fare qualche tentativo nella speranza di un trionfo, versò all'erario cinquantamila libbre d'argento e con la sua parte di bottino eresse due archi nel Foro Boario, davanti al tempio della Fortuna e a quello della Mater Matuta, e uno nel Circo Massimo, e su questi archi pose delle statue dorate.

Nelle sue Storie Livio menziona la costruzione dei due archi di Lucio Stertino (196 a.C.) – i più antichi di cui si abbia notizia – precisando la loro ubicazione, in seguito quasi tipica, presso edifici templari o come accesso monumentale a foro o circo, e una sola altra caratteristica: la presenza alla sommità (dell'attico, possiamo ipotizzare) di statue dorate.

Accanto a un personaggio poco noto come Stertino, all'origine dell'arco alla fine della Roma repubblicana si trova anche la figura leggendaria di Scipione l'Africano, a proposito del quale leggiamo ancora in Livio:

XXXVII, 3, 7

P. Cornelius Scipio Africanus, priusquam proficisceretur, fornicem in Capitolio aduersus viam, qua in Capitolium escenditur, cum signis septem auratis et equis duobus et marmorea duo labra ante fornicem posuit.

Cornelio Scipione l'Africano, prima di partire, eresse un arco sul Campidoglio, di fronte alla via per la quale si sale in Campidoglio stesso, con sette statue dorate e due cavalli, e due vasche di marmo davanti all'arco.

Anche in questo brano, nessuna menzione della struttura del *fornix* di Scipione (190 a.C.), ma notizie esatte sulla collocazione, che contribuiva alla funzione e al senso dell'edificio, e sull'ornamentazione, in questo caso ricchissima: sette statue dorate, due cavalli e, ai piedi dell'arco eretto in Campidoglio, due vasche di marmo.

La funzione dell'arco risiede anche nella celebrazione, se non esaltazione, di una personalità – l'elevazione “al di sopra dei mortali”, appunto – sin dalle origini del monumento e prima che il culto imperiale e dinastico si innesti in questo discorso.

È così nel caso degli esempi appena citati, nel caso del fornice di Fabio Massimo sulla Via Sacra, e, ancora, nel caso di Verre (70 a.C.), oggetto degli attacchi ciceroniani della famosa orazione:

II, 154

[...] huius fornix in foro Syracusis est, in quo nudus filius stat, ipse autem ex equo nudatam ab se provinciam prospicit.

Nel foro di Siracusa vi è un arco a lui dedicato, sul quale è raffigurato il figlio nudo, stante, e lui che contempla, a cavallo, la provincia che ha denudato.

L'atto di Verre – accusato da Cicerone per parte dei siciliani di corruzione, frodi, concussione – è tanto più scandaloso in quanto l'elevarsi in effigie al di sopra dei propri sottomessi gli permette di osservare, con accanto la figura nuda del figlio, le spoliazioni imposte alla terra governata. La nudità è in arte attributo dell'eroe e della divinità – ed è propria della figura sul cocchio trionfale posto in cima all'arco – ma qui si riflette tristemente nell'eredità lasciata da Verre alla Sicilia.

Per quanto concerne l'arco come struttura per l'elevazione della *figura* del personaggio esaltato, la consuetudine di associare arco e quadriga trionfale – e dunque il nesso dell'arco con propilei, porta trionfale e altri monumenti tropaici – trova conferma in un altro brano pliniano, che ci conduce alle soglie dell'età augustea:

Nat. Hist. XXXVI, 36

Ex honore apparet, in magna auctoritate habitum Lysiae opus, quod in Palatio super arcum divus Augustus honori Octavi patris sui dicavit in aedicula columnis adornata, id est quadriga currusque et Apollo ac Diana ex uno lapide.

Dagli onori tributati, appare chiaro che l'opera di Lisia che il divo Augusto dedicò in onore del padre Ottavio sull'arco del Palatino, in un'edicola sorretta da colonne, fu tenuta in grande considerazione: si tratta di una quadriga con carro, di un Apollo e di una Diana scolpiti in un solo marmo.

Sull'arco che Augusto fece erigere sul Palatino in onore del padre Ottavio era posta, in una edicola marmorea *columnis adornata*, un gruppo scultoreo portato a Roma da Rodi. Si trattava di un'operazione in linea con la tradizione ma anche ardita: rispetto a una fusione in bronzo, normalmente adottata per le quadrighe e materialmente più preziosa, la scultura, ad opera di Lisia, di un gruppo così complesso era frutto di grande virtuosismo (sulla sezione dell'opera pliniana dedicata al marmo e sull'espressione “ex uno lapide” si rimanda al n. 50 di “engramma” dedicato al *Laocoonte*).

Edificato in prossimità del Tempio di Apollo – come nei pressi del Tempio del *divo Iulio* sorgeranno l'Arco Aziaco e quello Partico – questo arco augusteo ne rappresentava una sorta di soglia monumentale, ponendosi anche in corrispondenza simbolica con il tempio attraverso l'immagine della quadriga di Apollo. E, ancora, l'esempio dell'*aedicula columnis adornata*, che esaltava il carattere ascensionale e la funzione di elevazione del monumento, anticipava nelle forme casi eclatanti nella storia dell'arco

onorario e trionfale romano: la Porta di Adriano ad Atene e poi gli archi antoniniani del santuario di Eleusi, sino all'Arco di Tebessa, con edicola distila su ogni faccia e statue di Caracalla, Geta, Settimio Severo e Giulia Domna.

In piena età imperiale l'arco, oramai fissatosi come tipo, diviene oggetto di continue invenzioni e variazioni strutturali e formali: architrave progressivamente articolato sopra gli ordini; sviluppo di attico e frontone; piloni con nicchie e rilievi.

Come vero e proprio strumento di propaganda, nell'Urbe e soprattutto nelle province, l'arco alimenta a livello urbanistico un discorso di retorica dell'ingresso – alla città, al foro, al circo – e diventa oggetto strategico di scansione delle aree urbane o di rimarcazione di tratti stradali.

In questo senso, la rapida carrellata qui proposta può chiudersi con un brano dalle *Vite dei Cesari* di Svetonio. Coerentemente al vasto progetto di glorificazione della *gens* Flavia, Domiziano fece disseminare Roma di preziose statue d'oro e d'argento, verificandone persino il peso, e fece costruire nei vari quartieri della città volte e archi – *ianos arcusque* – tanto sontuosi e così numerosi da indurre un graffitista *ante litteram* a lasciare su uno di essi un messaggio di protesta:

Dom., XIII, 2

Statuas sibi in Capitolio non nisi aureas et argenteas poni permisit ac ponderis certi. Ianos arcusque cum quadrigis et insignibus triumphorum per regiones urbis tantos ac tot extruxit, ut cuidam Graece inscriptum sit: 'arci'.

Non consentì che venissero poste in Campidoglio statue di lui, se non d'oro e d'argento e di peso determinato. Fece erigere per i vari quartieri dell'urbe un tale numero di volte e archi enormi con quadrighe e insegne trionfali, che su uno di essi si trovò scritto in greco: "basta!"

"Archi enormi, con quadrighe e insegne trionfali", e, inciso su una di queste preziose lastre marmoree, il *calembour* che gioca sul bilinguismo latino/greco e sull'assonanza tra *arci* (plurale sgrammaticato, forse popolare, di *arcus*) e ἀρκεῖ (basta!).

UN PROBLEMA DI DEFINIZIONE: ARCO ONORARIO, ARCO TRIONFALE

Per concludere, un'ultima precisazione. La consuetudine ormai consolidata dell'associazione tra arco e rituale del trionfo va messa in discussione, e, come nesso funzionale, smentita. L'arco ha raramente funzione trionfale, ovvero l'erezione di un arco onorario è di rado contestuale alla celebrazione di un trionfo – come nel caso dell'Arco di Tito nel Foro. Ma

è nel rituale del trionfo, nel rapporto con la *Porta Triumphalis*, e, soprattutto, nel linguaggio artistico trionfale dell'impero, che vanno ricercati connotazione e significato di questo edificio.

Le prime testimonianze testuali di associazione tra i termini "arco" e "trionfo" – non riferito solo a ornamentazione o apparati – si hanno relativamente tardi. L'espressione *arcus triumphalis* compare infatti nel III sec. d.C. nelle dediche degli archi delle province africane e la prima attestazione letteraria si rintraccia nell'opera dello storico del IV secolo d.C. Ammiano Marcellino.

XXII, 16, 15

Vt autem in externis bellis hic princeps fuit saucius et adflictus, ita prospere succedentibus pugnis civilibus tumidus, et intestinis ulceribus rei publicae sanie perfusus horrenda: quo pravo proposito magis quam recto vel usitato, triumphalis arcus ex clade provinciarum sumptibus magnis erexit in Galliiis et Pannoniis, titulus gestorum affixis, se (quoad stare poterunt), monumenta lecturis.

Se questo sovrano nelle guerre esterne riportò sconfitte e fu sfortunato, divenne invece superbo per i successi riportati nelle lotte civili, e del sangue orrendamente sgorgato dalle ferite interne dello stato. Con decisione malvagia, anziché retta e in accordo con la tradizione, eresse maestosi archi di trionfo nelle Gallie e nelle Pannonie, a memoria delle stragi perpetrate a danno delle province, e vi fece apporre iscrizioni delle proprie gesta, che saranno lette fino a quando dureranno i monumenti.

Costanzo II, augusto della *pars Orientis* dell'impero tra il 337 e il 361, infrange l'uso, secondo tradizione, della dedica da parte del senato di un monumento onorario per le imprese del *princeps*. Gli archi trionfali sono fatti erigere dallo stesso imperatore per celebrare *pugnis civilibus* e non *externis bellis*, dunque per celebrare ingiustamente, sottolinea Ammiano, vittorie che non godevano del diritto agli onori del trionfo.

Si dovrà notare, comunque, che a partire dall'età augustea, è possibile registrare uno slittamento dal *triumphus* militare di età repubblicana alle celebrazioni delle vittorie riportate dall'imperatore, che quasi di diritto acquistano un'aura – e apparati – di carattere trionfale. Una tendenza contraria si riscontra poi nel II sec., quando l'arco onorario presta i propri connotati trionfali alla celebrazione della divinizzazione del *princeps*.

A consolidare stabilmente il nesso semantico tra arco e trionfo saranno poi le raccolte medievali di *Mirabilia Urbis Romae* che, in forma di cronache di viaggio per pellegrini, perpetueranno la fama dei monumenti della Roma antica, divenendo una sorta di catalogo della 'sopravvivenza critica' dei simboli di Roma pagana. Nella redazione più antica dei *Mirabilia* (metà del XII sec.), tra questi elenchi è compresa la sezione *De arcubus* (3),

che si apre a una rassegna di archi chiamati "trionfali": "Hii sunt arcus triumphales".

Una tappa decisiva di questo percorso, alle soglie dell'epoca moderna, è segnata dall'opera di Flavio Biondo *De Roma triumphante* (1457-59): la struttura intera dell'opera – una ricostruzione dei trionfi romani e una proposta di analisi dell'arte trionfale – e la sua relativamente fortunata tradizione consolidano nella critica l'associazione tra arco onorario e trionfo. In questo testo, che presta lo sguardo antiquario dell'umanista alle prime descrizioni analitiche dei monumenti antichi ancora esistenti, ivi compreso l'*arcus triumphalis*, si fissa dunque l'associazione del tipo architettonico dell'arco – *monumentum* di imprese civili o militari, di valore funerario, o ancora di autocelebrazione o di omaggio (al princeps) – con il rito del trionfo romano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

De Maria 1988

Sandro De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, L'erma di Bretschneider, Roma 1988

Gros 1996

Pierre Gros, *L'architecture romaine. 1. Les monuments publics*, Picard, Paris 1996; tr. it. *L'architettura romana. Dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'alto impero. I monumenti pubblici*, Longanesi, Milano 2001

Mansuelli 1948

Guido Achille Mansuelli, *Arcus*, in "Aevum", XXII, 1948, pp. 75-84

Mansuelli 1954

Guido Achille Mansuelli, *El arco honorífico en el desarrollo de la arquitectura romana*, in "Archivio Español de Arqueología", XXVII, 1954, pp. 93-178

Mansuelli 1979

Guido A. Mansuelli, *Fornix e arcus. Note di terminologia*, in AA.VV., *Studi sull'arco onorario romano*, L'erma di Bretschneider, Roma 1979, pp. 15-19

Pallottino 1958

Massimo Pallottino, *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Roma 1958, s.v. *Arco onorario e trionfale*

REPERTORIO DEGLI ARCHI ONORARI E TRIONFALI ROMANI
(I sec. a.C.-IV sec. d.C.)

Marco Paronuzzi, Laura Zanchetta

Pubblichiamo di seguito un repertorio dei 429 archi onorari e trionfali romani fino ad oggi conosciuti, grazie all'evidenza archeologica o alla testimonianza di fonti indirette (epigrafiche, letterarie, numismatiche). Si tratta di una collazione e di una revisione critica degli elenchi pubblicati in appendice ai saggi:

Massimo Pallottino, voce *Arco Onorario e Trionfale*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica classica e orientale*, vol. I, Roma 1958

Sandro De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma, 1988

Sandro De Maria, voce *Arco Onorario e Trionfale* (aggiornamento), in *Enciclopedia dell'Arte Antica classica e orientale*, suppl. II, vol. I, Roma 1994.

Il repertorio, organizzato in forma di tabella, presenta la medesima suddivisione geografica proposta nelle voci dell'*Enciclopedia dell'Arte Antica classica e orientale*: Roma; Italia e province alpine; Africa; Iberia; Gallia e Germania; Britannia; Grecia e Paesi danubiani e balcanici; Asia Minore, Cipro e Creta; Siria, Palestina e Arabia; Egitto e Cirenaica. Per ogni regione si indicano le località in cui gli archi furono eretti o decretati, seguendo l'ordine alfabetico degli attuali toponimi. Accanto alla denominazione odierna, viene fornito sempre anche il nome romano della località. Quando l'antica città romana non sopravvive come città moderna, si riporta il nome latino (è il caso di diverse località romane dell'Africa

occidentale, attualmente siti archeologici, dove di conseguenza permane il nome latino, o la deominazione araba del sito). Quando in una località siano presenti diversi archi, questi vengono ordinati cronologicamente, ponendo in coda alla sequenza i monumenti di datazione incerta.

La tabella è stata organizzata in cinque campi che forniscono le informazioni essenziali per ogni singolo monumento.

Il primo campo presenta una numerazione progressiva degli archi. Accanto a questa, in parentesi, al fine di garantire il controllo e l'approfondimento bibliografico, è posto il riferimento alla numerazione precedentemente utilizzata negli elenchi della *Enciclopedia dell'Arte Antica classica e orientale* (EAA), del supplemento alla stessa *Enciclopedia* (EAA), della monografia di De Maria (dM). La simbologia grafica è un primo indicatore dello stato attuale del monumento:

un puntino rosso indica il buono stato conservativo *in situ* della struttura.

un cerchietto rosso segnala invece la presenza di soli frammenti, come ad esempio le strutture di fondazione o singoli reperti quali cornici, modanature, statue, iscrizioni, ecc.

un cerchietto nero indica che non ci sono più tracce archeologiche e che il monumento scomparso è attestato solo dalle fonti indirette

Nel secondo campo sono elencate le località in cui gli archi vennero eretti.

Nel terzo campo vengono fornite, quando necessario, specificazioni sulla localizzazione all'interno delle stesse città. Una convenzione diversa è stata adottata per la città di Roma, dove il secondo campo è assente e il terzo viene organizzato tramite le antiche *Regiones* dell'Urbe.

Il quarto campo contiene i dati relativi alla datazione e dedicazione. Nei casi in cui la datazione non sia sicura o il destinatario non sia stato identificato con certezza, ai dati proposti (ricavati dalla bibliografia specifica) è giustapposto un punto interrogativo. In parentesi si trovano dati vari sul tema della datazione e dedicazione: ad esempio nei casi in cui l'arco fu tributato dal generale vittorioso all'imperatore (ad esempio l'Arco di Aosta, tributato dal console Aulo Terenzio Varrone ad Augusto), o nei casi in cui siano note le motivazioni del trionfo.

Per ultimo, il campo “note” sintetizza informazioni diverse, seguendo di norma questo ordine: la tipologia dell’arco, se è a doppio o triplo fornice, ovvero tetrapilo (nessuna indicazione se l’arco è a fornice singolo); eventuali denominazioni gergali o correnti assunte dall’arco (ad esempio ‘Arco di Portogallo’, ‘Arco di Riccardo’, ecc.); la presenza, per gli archi scomparsi, di importanti frammenti archeologici conservati non *in situ* ed eventualmente la loro attuale collocazione; la documentazione, per gli archi scomparsi, in monete o fonti letterarie; l’eventualità di possibili sovrapposizioni tra archi differenti.

Il Repertorio è stato elaborato per essere consultato autonomamente, ma può essere proficuamente incrociato con le visualizzazioni proposte nella Mappa.

	LOCALIZZAZIONE	DEDICAZIONE E DATAZIONE	NOTE
			
● 1 (1 EAA) (97 dM)	Regio I, via Appia, ingresso al Circo di Massenzio	Romolo (figlio di Massenzio), 309 d.C. circa	ingresso al Circo di Massenzio, scavi del 1920
● 2 (2 EAA) (91 dM)	Regio I, via Appia, Porta di San Sebastiano	probabilmente onorario, contemporaneo all'acquedotto antoniniano, 212-216 circa	'arco di Druso', fornice dell'acquedotto severiano
○ 3 (3 EAA) (87 dM)	Regio I, via Appia	Lucio Vero, 169 d.C. circa	
○ 4 (4 EAA) (83 dM)	Regio I, via Appia	Traiano, 117 d.C. circa	
○ 5 (5 EAA) (60 dM)	Regio I, via Appia	Druso Nerone Maggiore, per la morte avvenuta nel 9 d.C.	rilievo al Museo Nazionale di Stoccolma, monete
● 6 (6 EAA) (93 dM)	Regio IV, antica porta Esquilina	Gallieno e Salonina, costruito in epoca tardo-augustea e ridedicato nel 260 d.C.	fornice triplo
● 7 (7 EAA) (74 dM)	Regio IV, via Sacra	Divo Tito, dopo l'81 d.C.	probabilmente è l' <i>arcus in Sacra via summa</i> del rilievo degli Haterii, rilievi
○ 8 (8 EAA) (92 dM)	Regio VI, Castro Pretorio		'arco di Gordiano II', frammenti di decorazione
○ 9 (9 EAA) (70 dM)	Regio VIII, Campidoglio	Nerone, tra il 58 e il 64 d.C.	ricca decorazione, monete
○ 10 (10 EAA) (71 dM)	Regio VIII, Campidoglio	anteriori a Vespasiano, anteriori al 74 a.C.	
○ 11 (11 EAA) (72 dM)			
○ 12 (12 EAA) (52 dM)	Regio VIII, Clivio Capitolino	(dedicato da P. Cornelio Scipione), 190 a.C.	
○ 13 (13 EAA) (53 dM)	Regio VIII, Clivio Capitolino	anteriore al 133 a.C.	' <i>Calpurnius fornix</i> '
○ 14 (14 EAA) (88 dM)	Regio VIII, Clivio Capitolino	Marco Aurelio, 176 d.C.	zoccoli di colonne scolpiti con figure di soldati
○ 15 (15 EAA) (54 dM)	Regio VIII, Foro Romano	(dedicato da Q. Fabio Massimo), 120 a.C.	' <i>Fornix Fabianus</i> ', fonti antiche varie e probabilmente frammenti di iscrizione
○ 16 (16 EAA) (56 dM)	Regio VIII, Foro Romano, a sud del tempio del Divo Giulio	Augusto, 29 a.C.	fornice triplo (fornici laterali architravati), 'arco azzaco', secondo de Grassi e Gatti da identificare con le fondazioni a sud del tempio del Divo Giulio, moneta di L. Vinicio
○ 17 (17 EAA) (59 dM)	Regio VIII, Foro Romano, presso il tempio del Divo Giulio	Augusto, 19 a.C.	'arco Partico', generalmente identificato con le fondazioni sopra menzionate: si ipotizza un

<input type="radio"/> 18 (18 EAA) (62 dM)	Regio VIII, Foro Romano, angolo nord della Basilica Giulia	Tiberio e Germanico, 16 d.C.	incerta pertinenza di frammenti iscritti, rappresentato sul rilievo del Foro nell'arco di Costantino
<input checked="" type="radio"/> 19 (19 EAA) (89 dM)	Regio VIII	Settimio Severo, Caracalla e Geta, 202 d.C.	fornice triplo, ricca decorazione scolpita
<input type="radio"/> 20 (20 EAA) (95 dM)	Regio VIII, Foro di Cesare, ai lati del tempio di Venere Genitrice	contemporanei ai restauri del foro voluti da Diocleziano?	piloni di due archi
<input type="radio"/> 21 (21 EAA) (96 dM)			
<input type="radio"/> 22 (22 EAA) (63 dM)	Regio VIII, Foro di Augusto	Germanico e Druso Minore, 19 d.C.	
<input type="radio"/> 23 (23 EAA) (64 dM)			
<input type="radio"/> 24 (24 EAA) (81 dM)	Regio VIII, Foro di Traiano	Traiano, 112 d.C. circa	monete
<input type="radio"/> 25 (82 dM)	Regio VIII, Foro Ulpio	Traiano, dopo il 116 d.C.	
<input type="radio"/> 26 (25 EAA) (49 dM)	Regio VIII, zona del Foro Boario, davanti ai templi di <i>Fortuno e Mater Matuta</i>	(dedicati da L. Stertino); 196 a.C.	probabilmente da identificare con i due templi scoperti negli scavi presso S. Omobono
<input type="radio"/> 27 (26 EAA) (50 dM)			
<input checked="" type="radio"/> 28 (27 EAA) (90 dM)	Regio VIII, zona del Foro Boario	Settimio Severo e la famiglia imperiale (dedicato dagli <i>argentarii e negotiantes boarii</i>), 203-204 d.C.	porta architravata, ricca decorazione scolpita
<input checked="" type="radio"/> 29 (28 EAA) (99 dM)	Regio VIII, zona del Foro Boario	fine III o principio IV secolo d.C.	tetrapilo, forse da identificare con l' <i>Arcus Divi Constantini</i>
<input type="radio"/> 30 (29 EAA) (58 dM)	Regio IX, Ponte Milvio, percorso della via Flaminia	Augusto, 27 a.C.	due fornici, monete
<input checked="" type="radio"/> 31 (68 EAA) (22 dM)	Regio IX, via Flaminia	fine III o principio IV secolo d.C.	tetrapilo, 'arco di Malborghetto'
<input type="radio"/> 32 (30 EAA) (104 dM)	Regio IX, presso Piazza in Lucina	adrianeo o posteriore	'Arco di Portogallo', con due rilievi relativi all'apoteosi di Sabina, con elementi riadoperati?
<input type="radio"/> 33 (31 EAA) (69 dM)	Regio IX, Piazza Sciarra, attraversamento dell'Acqua Vergine	Claudio, 51-52 d.C.	iscrizione e frammenti dei rilievi
<input type="radio"/> 34 (32 EAA) (94 dM)	Regio IX, S. Maria in via Lata	Diocleziano, 289-293 d.C.?	'Arcus Novus', elementi della decorazione e rilievi, probabilmente in parte riadoperati da monumenti più antichi
<input type="radio"/> 35 (33 EAA) (86 dM)	Regio IX, ingresso al tempio del Divo Adriano	sotto Antonino Pio, 145 d.C. circa	fornice triplo, 'Arcus de Tosectis', identificato con l'ingresso monumentale del tempio del divo Adriano, rilievi

REPERTORIO DEGLI ARCHI ONORARI E TRIONFALI ROMANI

			con un accesso monumentale all'Iseo Campense
○ 37 (35 EAA) (85 dM)	Regio IX, accesso all'Iseo Campense	adrianeo?	probabilmente distinto dal precedente (n.36), strutture dei piloni, disegno di Antonio da San Gallo il giovane
○ 38 (36 EAA) (77 dM)	Regio IX, tra l'Iseo Campense e la Villa Pubblica	domiziano? termine <i>omne quem</i> 100 d.C.	tetrapilo? 'Porta Triumphalis', possibile una sua ricostruzione domiziana come tetrapilo, forse da identificare con uno dei due precedenti (n.36,37)
○ 39 (37 EAA) (75 dM)	Regio IX, zona centrale del Campo Marzio	Domiziano, 83-85 d.C.	tetrapilo?, rilievi del palazzo della cancelleria, da identificare con uno dei precedenti (n.36,37,38) o l'ingresso monumentale dello Stadio di Domiziano?
○ 40 (101 dM)	Regio IX, estremità nord-ovest del Campo Marzio, presso il <i>pons Aelius</i>	Valentiniano II, Graziano, Teodosio, 380 d.C. circa	
○ 41 (38 EAA) (84 dM)	Regio IX, a nord del Pantheon	primi decenni del II secolo d.C.	'Arcus Pietatis' fonti topografiche medioevali, decorato con rilievi
○ 42 (39 EAA) (67 dM)	Regio IX, presso il Teatro di Pompeo	Tiberio (dedicato da Claudio)	da identificare con l' <i>Arcus Pompeii</i> delle fonti medioevali
○ 43 (40 EAA) (103 dM)	Regio IX, presso il Ponte Neroniano (Vittorio Emanuele), lungo il Tevere	Arcadio, Onorio, Teodosio II, 405 d.C.	
○ 44 (41 EAA) (100 dM)	Regio IX, Ponte Aurelio (Sisto), lungo il Tevere	Valentiniano e Valente, 365-366 d.C.	trovati elementi architettonici, iscrizioni e statua di bronzo
○ 45 (42 EAA) (57 dM)	Regio X, Clivo Palatino	Ottavio, padre di Augusto (dedicato da Augusto), 36-28 a.C.?	
● 46 (43 EAA) (98 dM)	Regio X, al limite con le Regiones II e III	Costantino, 312-315 d.C.	fontice triplo, ricca decorazione scolpita contemporanea e riadoperata da monumenti più antichi
○ 47 (44 EAA) (51 dM)	Regio XI, Circo Massimo	(dedicato da L. Stertino), 196 a.C.	
○ 48 (45 EAA) (73 dM)	Regio XI, ingresso al Circo Massimo	Tito, 81 d.C.	fontice triplo, resti delle fondazioni
○ 49 (46 EAA) (55 dM)	a sud del tempio del Divo Giulio?	Ottaviano, 36 a.C.	'arco di Nauloco'
○ 50 (47 EAA) (65 dM)	Circo Flaminio	Germanico, 19 d.C. (dopo la sua morte)	
○ 51 (48 EAA) (66 dM)	incerta ubicazione	Druso Minore, 30 d.C.	forse da identificare con il n.23
○ 52 (49 EAA) (68 dM)	incerta ubicazione	Druso o Caudio	monete, iscrizione di <i>germanis</i>

○ 54 (51 EAA) (79 dM)	incerta ubicazione	Traiano, 100 d.C. circa	fornice triplo, forse da identificare con il n.4, monete
○ 55 (52 EAA) (80 dM)	Ingresso all'area capitolina?	Giove Ottimo Massimo, età traiana, 102 d.C.?	lumetta e passaggio architravato, ricca decorazione, monete
○ 56 (53 EAA) (102 dM)	incerta ubicazione	Onorio, 404 d. C.	
○ 57 (365 EAAs)	Foro Romano	Gaio e Lucio Cesari, 12 d.C.	
○ 58 (366 EAAs)	incerta ubicazione	Vespasiano	
○ 59 (367 EAAs)	area sacra di S. Omobono	età adrianeo	
○ 60 (VI, app.I, dM)		Livia, decretato nel 29 d.C.	arco decretato dal senato ma mai costruito.

ITALIA E PROVINCE ALPINE


	CITTA'	LOCALIZZAZIONE	DEDICAZIONE E DATAZIONE	NOTE
● 61 (54 EAA) (1 dM)	Ancona	sul molo del porto	Traiano, 115 d.C.	
● 62 (66 EAA) (15 dM)	Ansedonia di Orbetello, <i>Cosa</i>	ingresso al foro	175-150 a.C.?	fornice triplo
● 63 (55 EAA) (3 dM)	Aosta, <i>Augusta Praetoria Salassorum</i>	nella parte est della città	Augusto (dedicato da Aulo Terenzio Varrone), per la vittoria sui Salassi), 25 a.C.	
● 64 (56 EAA) (4 dM)	Aquino, <i>Aquinum</i>	extraurbano a sud della città	fine della Repubblica, intorno al 40 a.C.	'arco di Marco Antonio'
● 65 (57 EAA) (5 dM)	Benevento, <i>Beneventum</i>	limiti nord orientali della città	Traiano, 114 d.C.	ricca decorazione scolpita
● 66 (58 EAA) (6 dM)		nei pressi del Foro	Adriano	'arco del Sacramento'
○ 67 (59 EAA) (7 dM)	Borgo San Dalmazzo, <i>Peda</i>			
○ 68 (60 EAA) (8 dM)	Brindisi, <i>Brundisium</i>		Ottaviano, decretato nel 30 a.C.	
● 69 (61 EAA) (9 dM)	Canosa, <i>Canusium</i>	area suburbana, lungo la via Appia Traiana	prima metà del II secolo	'arco di Varrone'
● 70 (62 EAA) (105 dM)	Capua	suburbano	avanzato II secolo	tre fornici, 'arco Felice' o 'arco Campano'
● 71 (63 EAA) (106 dM)		<i>Vicus Dianae</i> , nei pressi del santuario di Diana	Settimio Severo?, 196 d.C.	frammenti e iscrizione
○ 72 (65 EAA) (10 dM)	Carsoli	presso Carsoli.		iscrizione

REPERTORIO DEGLI ARCHI ONORARI E TRIONFALI ROMANI

73 (101 EAA) (14 dM)	Castel Volturno, <i>Volturnum</i>	presso l'area via Domiziana, accesso al ponte sul Volturno	domiziana	
74 (370 EAA) (16 dM)	Cupra Marittima	a lato di un tempio, sul lato ovest del foro	età giulio-claudia?	
75 (371 EAA) (17 dM)				
76 (372 EAA) (18 dM)	Ercolano, <i>Herculaneum</i>	decumano massimo	età claudia	tetrapilo
77 (373 EAA) (19 dM)				
78 (67 EAA) (20 dM)	Falerone, <i>Falerii Novi</i>	ingresso al foro?	prima del 119 a.C.	'arco iunctum Capitolio'
79 (374 EAA) (21 dM)	Fano, <i>Fanum Fortunae</i>	porta occidentale delle mura augustee	Divo Costantino, (ridedicazione antica porta augustea), 339 d.C.?	fornice triplo
80 (I, app.I, dM)	Forca Caruso	presso il valico del <i>Mons Imeus</i>	Arco di Livia	
81 (89 EAA) (II, app.I, dM)	Grumentum Nuova, <i>Grumentum nova</i>		Giunone	
82 (375 EAA) (23 dM)	Milano, <i>Mediolanum</i>	arco suburbano	fine III secolo d.C.	tetrapilo
83 (III, app.I, dM)	Ostia	sul decumano massimo agli ingressi del foro, porte orientale e occidentale del <i>castrum</i>	IV secolo a.C., sopravvissute forse fino alla fine del I secolo d.C.	
84 (IV, app.I, dM)				
85 (376 EAA) (26 dM)		fuori Porta Marina, sul decumano Massimo	dopo la prima metà del I secolo d.C.	
86 (377 EAA) (29 dM)		porto	età domiziana?	tetrapilo
87 (378 EAA) (24 dM)		Foro	contemporanei alla sistemazione adrianea del foro	
88 (379 EAA) (25 dM)				
89 (380 EAA) (27 dM)		presso il teatro	Caracalla	
90 (381 EAA) (28 dM)				
91 (382 EAA) (30 dM)	Parma		<i>Numen Augusti</i> , alto impero	porta onoraria
92 (69 EAA) (31 dM)	Pavia, <i>Ticinum</i>	forse porta orientale della città	Augusto e gens Giulia, 7-8 d.C.	tre fornici, porta onoraria
93 (70 EAA) (32 dM)	Pisa, <i>Pisoe</i>	foro della città	Gaio e Lucio Cesare, 6 d.C. (dopo la loro morte)	
94 (71 EAA) (33 dM)	Pola	limite sud orientale dell'impianto urbano	tra l'età augustea e quella di Tiberio	'arco dei Sergi', augusteo rilievi
95 (72 EAA) (34 dM)		all'ingresso dell' <i>arx</i>		elementi architettonici

96 (73 EAA) (35 dM)	TAVOLA DI SINTESI DEI DATI			
● 97 (74 EAA) (36 dM)	Pompei	nel Foro ai lati del pronao del Tempio di Giove	poco dopo il 18 d.C., archi di Druso Minore e Germanico	rappresentato nel rilievo della Casa di Cecilio Giocondo
○ 98 (75 EAA) (37 dM)				fondazioni
○ 99 (76 EAA) (38 dM)		ingresso nord-est del Foro, vicino al Tempio di Giove	Tiberio, poco dopo 23 d.C.	'arco di Tiberio o di Germanico', frammenti di stauai di bronzo, iscrizione di Nerone figlio di Germanico
● 100 (77 EAA) (40 dM)		estremità Sud del foro	età augustea	
● 101 (78 EAA) (39 dM)		sulla via di Mercurio	Caligola?	"arco di Caligola"
○ 102 (79 EAA) (41 dM)	Pozzuoli, <i>Puteoli</i>	zona a sud dell'anfiteatro	traiano, 102 a.C.?	zoccoli di colonne scolpiti con figure di soldati
○ 103 (80 EAA) (44 dM)		nei pressi del molo		<i>Porta Triumphalis?</i> , elementi architettonici scolpiti
○ 104 (81 EAA) (45 dM)		molo		tracce di elementi di due archi a fornice triplo
○ 105 (82 EAA) (46 dM)				
○ 106 (83 EAA) (42-43 dM)		nei pressi del molo	Antonino Pio, 139 d.C.	due fornici, riprodotto in una pittura del Palatino e su vetri tardi
○ 107 (84 EAA) (V, app.I, dM)		probabile edificazione sul molo		tetrapilo, potrebbe corrispondere al n. 99 o 100
○ 108 (85 EAA) (47 dM)	Prima Porta (<i>ad Saxa Rubra</i>)	via Flaminia	prima metà del IV secolo d.C.	testi di un pilone
● 109 (86 EAA) (48 dM)	Rimini, <i>Ariminum</i>	porta occidentale della città (porta onoraria)	Augusto, 27 a.C.	tondi scolpiti
● 110 (368 EAAs) (12 dM)	Sangemini, <i>Carsulae</i>	accesso al foro nel tratto urbano della via Flaminia	prima metà del I secolo?	tetrapilo
● 111 (369 EAAs) (13 dM)				tetrapilo
● 112 (64 EAA) (11 dM)		limite nord della città sulla via flaminia	Augusto?	'arco di San Damiano' probabilmente porta urbana
● 113 (94 EAA)	Secinaro, <i>Superaequum</i>		Livia	da identificare con un arco sulla via Valeria?
○ 114 (87 EAA)	Sepino, <i>Saepinum</i>	agli ingressi del teatro		tetrapili
○ 115 (88 EAA)				
○ 116 (90 EAA) (107 dM)	Siracusa, <i>Syracusae</i>	Foro	C. Verre	
○ 117 (91 EAA) (108 dM)		nei pressi dell'anfiteatro	età augustea?	piloni

REPERTORIO DEGLI ARCHI ONORARI E TRIONFALI ROMANI

● 119 (93 EAA) (109 dM)	Spoletum, <i>Spoletum</i>	area meridionale del foro	Germanico e Druso Minore	
● 120 (95 EAA) (110 dM)	Susa, <i>Segusium / Augusta</i>	ai limiti orientali della città	Augusto, (dedicato da <i>Cottius</i>), 8 a.C.	rilievi
● 121 (96 EAA) (111-112 dM)	Terracina	ingresso del foro	prima metà del I secolo a.C.	due archi quadrifronti
○ 122 (98 EAA) (VII, app. I, dM)	Torino, <i>Augusta Taurinorum</i>		età flavia?	rilievi di età flavia con fregi d'armi, arco decretato ma mai costruito
● 123 (97 EAA)	Trieste, <i>Tergeste</i>	porta urbana		'arco di Riccardo'
● 124 (99 EAA) (113 dM)	Verona	originariamente all'esterno della città	primi decenni del I secolo	'arco dei Gavi', opera dell'architetto <i>L. Vitruvius Cerdus</i> , archi sulle fronti e passaggio piatto
○ 125 (100 EAA) (114 dM)		sud del foro	Giove Ammone, ultimi decenni del I secolo?	tetrapilo?, elementi scolpiti
○ 126 (383 EAAs) (115 dM)		presso la chiesa di Sant'Anastasia		tetrapilo?, 'arco di S. Anastasia'
○ 127 (384 EAAs) (116 dM)	Vulci	sul decumano		
○ 128 (102 EAA) (2 dM)	porto adriatico di non sicura identificazione (Ancona o Brindisi?)			con statue di divinità, riprodotto nei rilievi della Colonna Traiana, da identificare con il n.61 o 68?

AFRICA (Tripolitania, Tunisia, Algeria, Marocco)



	CITTA'	LOCALIZZAZIONE	DEDICAZIONE E DATAZIONE	NOTE
○ 129 (103 EAA)	'Ain Gulea		Adriano	iscrizione
○ 130 (104 EAA)	'Ain Melduh	nel villaggio vicino al santuario di <i>Coelestis</i>	dedicati da <i>Phosphorus</i>	
○ 131 (105 EAA)				
○ 132 (106 EAA)				
○ 133 (107 EAA)				
○ 134 (392 EAAs)	'Ayn Rsin		età costantiniana	
● 135 (108 EAA)	<i>Althiburos</i>		Adriano	
● 136 (109 EAA)				
○ 137 (112 EAA)	Arsacal		Adriano	iscrizione

			avanzi di due archi
○ 139 (114 EAA)			
○ 140 (115 EAA)			
● 141 (116 EAA)	Avitta Bibba		Adriano, 137 d.C.
● 142 (117 EAA)			Lucio Vero
● 143 (118 EAA)	Bessertani Negrin		Gallieno e Salonino, 267 d.C.
● 144 (119 EAA)			età gallienica
○ 145 (120 EAA)	Bu Arada		IV secolo d.C.
○ 146 (386 EAA)	Bulla Regia		II secolo d.C.
○ 147 (121 EAA)	Capsa		Adriano
○ 148 (387 EAA)	Celtianis		II secolo d.C. iscrizione
● 149 (122 EAA)	Cillium	Colonia Cillitana	(dedicato da Q. Manlio Felice), restauro sotto Costantino
○ 150 (123 EAA)	Constantine, Cirta		Virtus di Caracalla iscrizione
○ 151 (124 EAA)			(dedicato da Q. Fulvio Fausto)
○ 152 (125 EAA)		Basilica di Costanzo	tetrapilo, distrutto nel 1837
● 153 (129 EAA)	Djemila, <i>Culcul</i>		dedicato alla Fortuna di Antonino Pio, 160-161 d.C.
● 154 (130 EAA)			Caracalla, Giulia Domna e Divo Settimio Severo, 216 d.C.
● 155 (131 EAA)		ingresso est del Foro	già porta della cinta del II secolo d.C.
○ 156 (132 EAA)		vicino al Tempio nel Foro	
○ 157 (388 EAA)	Dogga, <i>Thugga</i>		Tiberio iscrizione
● 158 (195 EAA)			Caligola?, poi Claudio
● 159 (196 EAA)			Settimio Severo, Giulia Domna, Caracalla e Geta
● 160 (197 EAA)			Severo Alessandro
● 161 (198 EAA)		strada tra <i>Thugga</i> e <i>Tibursicum Bure</i>	vittorie dei Tetrarchi

REPERTORIO DEGLI ARCHI ONORARI E TRIONFALI ROMANI


Numero	Località	Epoca	Materiali / Note
162 (135 EAA)		Teodosio	
163 (134 EAA)	Gighi, <i>Gigthisis</i>		dedicato alla <i>Concordia Pantea</i>
164 (135 EAA)			dedicato al <i>Liber Pater</i>
165 (136 EAA)	Igibba		
166 (137 EAA)	Ippona, <i>Hippo Regius</i>		trofeo di bronzo
167 (221 EAA)	Janma, <i>Zama Regia</i>	Adriano	frammenti iscrizione
168 (110 EAA)	Haidra, <i>Ammaedara</i>	Settimio Severo, 195 d.C.	
169 (111 EAA)			funerario?
170 (385 EAA)	Hensir el-Abiod	Valentiniano, Teodosio e Arcadio	iscrizione
171 (190 EAA)	Khamissa, <i>Thibursicum Numidarum</i>	Settimio Severo, 198 d.C.	iscrizione
172 (191 EAA)		Settimio Severo, Caracalla, Geta e Giulia Donna	
173 (192 EAA)		Severiano?	
174 (193 EAA)		IV secolo d.C.	
175 (194 EAA)		IV secolo d.C.?	fornice triplo
176 (138 EAA)	Kissa		
177 (161 EAA)	Khenkela, <i>Mascula</i>	Valentiniano, Graziano e Valente	
178 (162 EAA)			
179 (139 EAA)	Kushi Bafia		funerario?
180 (140 EAA)			
181 (141 EAA)	Lambese, <i>Lambaesis</i>	Municipio Lambesitano	(dedicato da Commodo) decorazione scolpita
182 (142 EAA)		Commodo, 185 d.C.	
183 (143 EAA)			fornice triplo, avanzi di tre archi
184 (144 EAA)			
185 (145 EAA)			

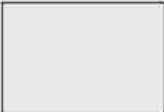
<input checked="" type="radio"/> 187 (147 EAA)	<i>Leptis Magna</i>	Tiberno, 35-36 d.C.	
<input type="radio"/> 188 (148 EAA)		Vespasiano e Tito	elementi architettonici e iscrizione
<input checked="" type="radio"/> 189 (149 EAA)		Traiano, 110 d.C.	tetrapilo
<input checked="" type="radio"/> 190 (150 EAA)		Settimio Severo, Giulia Domna, Caracalla e Geta	tetrapilo, ricca decorazione figurata
<input checked="" type="radio"/> 191 (151 EAA)		zona del mercato	tre piccoli tetrapili
<input checked="" type="radio"/> 192 (152 EAA)			
<input checked="" type="radio"/> 193 (153 EAA)			
<input type="radio"/> 194 (389 EAAs)		Adriano?	
<input type="radio"/> 195 (390 EAAs)		Antonino Pio	
<input type="radio"/> 196 (391 EAAs)		Marco Aurelio	tetrapilo
<input checked="" type="radio"/> 197 (156 EAA)	<i>Makthar, Mactaris</i>	Traiano, 116 d.C.	
<input checked="" type="radio"/> 198 (157 EAA)			
<input type="radio"/> 199 (158 EAA)	<i>M'Dauroch, Madauros</i>		iscrizioni
<input checked="" type="radio"/> 200 (159 EAA)			
<input type="radio"/> 201 (160 EAA)			avanzi da identificare: forse con uno dei precedenti n. 198 o 199
<input checked="" type="radio"/> 202 (163 EAA)	<i>Membressa</i>	accesso a un ponte	
<input checked="" type="radio"/> 203 (164 EAA)	<i>Meslta Nehar</i>		
<input type="radio"/> 204 (164 EAA)	<i>Mididi</i>	Diocleziano, Massimiano, Costanzo Cloro e Galerio	
<input checked="" type="radio"/> 205 (165 EAA)	<i>Mustis</i>	Gordiano, 238 d.C.	
<input checked="" type="radio"/> 206 (166 EAA)			
<input type="radio"/> 207 (167 EAA)	<i>Numlulis</i>		iscrizione
<input type="radio"/> 208 (168 EAA)	<i>Qutza</i>	adrianeo	iscrizione
<input checked="" type="radio"/> 209 (169 EAA)	<i>Rapidum</i>		
<input type="radio"/> 210 (170 EAA)	<i>Saltus Messipianus</i>	Marco Aurelio	

REPERTORIO DEGLI ARCHI ONORARI E TRIONFALI ROMANI

● 212 (172 EAA)	Sbeitla, <i>Sufetula</i>	Antonino Pio, Lucio Elio e Marco Aurelio, 140-143 d.C.	fornice triplo
○ 213 (173 EAA)		Settimio Severo, Caracalla e Geta	avanzi e frammenti iscrizione
● 214 (174 EAA)		Diocleziano, Massimiano, Costanzo Cloro e Galerio	
● 215 (175 EAA)	Sejressi		
● 216 (176 EAA)			
○ 217 (177 EAA)			
○ 218 (178 EAA)			
○ 219 (393 EAA)	Sala, <i>Sala</i>	Antonino Pio?	
● 220 (179 EAA)	Sidi Amara		
○ 221 (154 EAA)	Sirt, <i>Macomades</i>	Diocleziano, Massimiano, Costanzo Cloro e Galerio, 303 d.C.	
○ 222 (155 EAA)		Valentiniano e Valente	
○ 223 (394 EAA)	Sousse, <i>Hadrumentum</i>		età traianea o adrianea
○ 224 (180 EAA)	Sua	Marco Aurelio e Lucio Vero	
● 225 (181 EAA)			
○ 226 (182 EAA)			iscrizioni
● 227 (183 EAA)	Tebessa, <i>Theveste</i>	Caracalla, Geta, Giulia Donna e Divo Settimio Severo	tetrapilo, decorazione scolpita
● 228 (184 EAA)			
● 229 (185 EAA)	Thibilis		età severiana
● 230 (186 EAA)		ingresso alla città	III secolo d.C., fornice doppio
● 231 (187 EAA)		Valente, Graziano e Valentiniano, 375-378 d.C.	
● 232 (189 EAA)	Thibursicum Bure	Settimio Severo e Caracalla, 196-197 d.C.	
● 233 (188 EAA)	Thigibba		



<input type="radio"/> 235 (396 EAA)	Tigristi	eta severiana	iscrizione
<input checked="" type="radio"/> 236 (198 EAA)	Timgad, <i>Thamugadi</i>	Traiano	fornice triplo
<input checked="" type="radio"/> 237 (199 EAA)		Traiano?, poi Antonino Pio, 149 d.C.	
<input checked="" type="radio"/> 238 (200 EAA)		Antonino Pio	
<input checked="" type="radio"/> 239 (201 EAA)		Marco Aurelio e Lucio Vero, 166-167 d.C.	
<input checked="" type="radio"/> 240 (202 EAA)		Marco Aurelio, 171 d.C.	
<input checked="" type="radio"/> 241 (203 EAA)		Ingresso al Foro	
<input checked="" type="radio"/> 242 (203 bis EAA)			tetrapilo, probabilmente da identificare con il precedente n. 240
<input type="radio"/> 243 (204 EAA)			' <i>Arcus Pantheus</i> '
<input type="radio"/> 244 (205 EAA)	Tipasa	sul decumano	basamenti
<input type="radio"/> 245 (206 EAA)			
<input checked="" type="radio"/> 246 (207 EAA)	Tripoli, <i>Oea</i>	Marco Aurelio e Lucio Vero, 163 d.C.	tetrapilo, decorazione figurata
<input type="radio"/> 247 (397 EAA)	Tuccobor	Antonino Pio	iscrizione
<input type="radio"/> 248 (208 EAA)	Uchi Malus-Henchir ed-Douamis, <i>Uchi Malus</i>	Severo Alessandro	
<input type="radio"/> 249 (209 EAA)		Gordiano III e Tranquillina, 241 d.C.	iscrizione
<input checked="" type="radio"/> 250 (210 EAA)			
<input type="radio"/> 251 (211 EAA)	el-Ust	Commodo, 188 d.C.	
<input checked="" type="radio"/> 252 (212 EAA)	Uzappa	Caracalla	
<input checked="" type="radio"/> 253 (213 EAA)		dedicato al Genio della città di Uzappa	
<input checked="" type="radio"/> 254 (214 EAA)	Uzelis		
<input type="radio"/> 255 (215 EAA)	Vaga	Settimio Severo, Caracalla, Geta e Giulia Donna, 209 d.C.	iscrizione
<input checked="" type="radio"/> 256 (216 EAA)		Diocleziano, Massimiano, Costanzo Cloro e Galerio?	fornice triplo, forse la dedicazione è secondaria e potrebbe trattarsi dello stesso monumento ricordato dalla iscrizione al n.254

● 258 (218 EAA)	<i>Verecunda</i>		Marco Aurelio e Lucio Vero, 162 d.C.	
● 259 (219 EAA)			Marco Aurelio, 172 d.C.	
● 260 (220 EAA)	<i>Votabilis</i>		Caracalla e Giulia Domna, 216-217 d.C.	
● 261 (126 EAA)	<i>Zana, Diana Veteranorum</i>		Marco Aurelio e Lucio Vero, 164-165 d.C.	rilievo
● 262 (127 EAA)			Macrino e Diadumeneo, 217 d.C.	fornice triplo
● 263 (128 EAA)		ingresso alla corte del tempio		
IBERIA (Spagna, Portogallo)				
				
	CITTA'	LOCALIZZAZIONE	DEDICAZIONE E DATAZIONE	NOTE
● 264 (222 EAA)	Alcantara	sul ponte	Traiano	
○ 265 (223 EAA)	Aramenha			
● 266 (224 EAA)	Bara		età traiana	
○ 267 (225 EAA)	<i>Beja, Pax Julia</i>			
○ 268 (226 EAA)	Belconce			
● 269 (226 bis EAA)	Bobadela			
● 270 (227 EAA)	Cabanes			
● 271 (228 EAA)	Caparra		Bolsea e Fidio	tetrapilo
● 272 (229 EAA)	<i>Carmona, Carmo</i>			fornice triplo
○ 273 (229 bis EAA)	Coimbra, <i>Aeminium</i>			
○ 274 (398 EAAs)	Córdoba, <i>Corduba</i>		tardoantico	
○ 275 (230 EAA)	Elche, <i>Ilici Augustia</i>			
○ 276 (231 EAA)	Evora, <i>Ebora</i>			
○ 277 (232 EAA)	Italica			elemento architettonico scolpito

<input type="radio"/> 279 (399 EAA)	Lana			
<input type="radio"/> 280 (234 EAA)	Malaga, <i>Maloca</i>		II secolo d.C.	elemento architettonico scolpito
<input checked="" type="radio"/> 281 (235 EAA)	Martorell	alle due estremità di un ponte		
<input checked="" type="radio"/> 282 (236 EAA)				
<input type="radio"/> 283 (400 EAA)	Mérida		Massimiano?	
<input checked="" type="radio"/> 284 (237 EAA)				
<input checked="" type="radio"/> 285 (238 EAA)	Medinaceli, <i>Oscils</i>			fornice triplo
<input type="radio"/> 286 (239 EAA)	Ossigi	al confine della Betica		' <i>Ianus Augustus</i> ', varie fonti epigrafiche
<input type="radio"/> 287 (240 EAA)	Terragona, <i>Tarraco</i>			due archi riprodotti in monete di Galba
<input type="radio"/> 288 (241 EAA)				
<input type="radio"/> 289 (401 EAA)	Sàdaba			
GALLIA E GERMANIA (Belgio, Francia, Germania occidentale, Svizzera)				
				
	CITTA'	LOCALIZZAZIONE	DEDICAZIONE E DATAZIONE	NOTE
<input type="radio"/> 290 (243 EAA)	Aix-en-Provence, <i>Aquae Sextiae</i>		augusteo	elementi architettonici con rilievi
<input checked="" type="radio"/> 291 (244 EAA)	Aix-les-Bains, <i>Aquae Gratianae</i>		inizio dell'impero	funerario
<input type="radio"/> 292 (242 EAA)	Antibes, <i>Antipolis</i>			rilievi con fregi d'arni
<input type="radio"/> 293 (245 EAA)	Apt, <i>Apta Julia</i>			
<input type="radio"/> 294 (246 EAA)	Arles, <i>Arelate</i>		inizio dell'impero	fornice triplo, elementi architettonici e della decorazione figurata simili a quelli dell'arco di Orange n.312
<input type="radio"/> 295 (247 EAA)				elementi della decorazione figurata
<input type="radio"/> 296 (248 EAA)			Costantino?	'arco di Costantino' elementi della decorazione del principio dell'impero
<input type="radio"/> 297 (249 EAA)	Avignon, <i>Avenio</i>		inizio dell'impero	elementi della decorazione

REPERTORIO DEGLI ARCHI ONORARI E TRIONFALI ROMANI

▼ 298 (250 EAA)	ARABIS/MILITARIUM		II SECOLO D.C.	FRASE STORICA, INTERO LOGGIONE
○ 299 (251 EAA)	Boulogne-sur-Mer, <i>Gesoriacum</i>		Claudio, 43 d.C.	
● 300 (252 EAA)	Carpentras, <i>Carpentorate</i>		I secolo d.C.	rilievi, trofeo
● 301 (253 EAA)	Cavaillon, <i>Cobellio</i>		principio dell'impero	tetrapilo, rilievi
● 302 (254 EAA)	Die, <i>Dea Vocontiorum</i>			'Porte St. Marcel', decorazione figurata
● 303 (255 EAA)				'Porte Saint Pierre', decorazione figurata
○ 304 (256 EAA)	Geneve, <i>Genava</i>			elementi architettonici
○ 305 (257 EAA)			Giove Ottimo Massimo (dedicato da T. Vulpio)	
○ 306 (258 EAA)	Kreuznach, <i>Cruciniacum vicus</i>			elementi scolpiti
○ 307 (259 EAA)	Langres, <i>Civitas Lingonum</i>	ingresso alla città	principio dell'impero	fornice doppio, elementi scolpiti, distrutto nel medioevo
○ 308 (260 EAA)				fornice doppio, elementi scolpiti, distrutto nel XVI secolo
○ 309 (261 EAA)	Lion, <i>Lugdunum</i>			monete di Postumo
● 310 (262 EAA)	Manz, <i>Mogontiacum</i>		Giove Ottimo Massimo	decorazione figurata
○ 311 (402 EAA)	Mainz-Kastel, <i>Maguntia</i>		I secolo d.C.	fosse da identificare col n.317
○ 312 (263 EAA)	Narbon, <i>Narbo Martius</i>			elementi figurati, fra cui fregi d'armi, probabilmente provenienti da uno o più archi
● 313 (264 EAA)	Orange, <i>Arausio</i>		Tiberio?	fornice triplo, ricca decorazione
○ 314 (264 bis EAA)	Paris, <i>Lutetia Parisiorum</i>		principio dell'impero	elementi architettonici e decorativi
○ 315 (265 EAA)	Poitiers, <i>Limonium Pictorum</i>			fondazioni, elementi architettonici e decorazione figurata
● 316 (266 EAA)	Reims, <i>Durocororum</i>		II-III secolo d.C.	fornice triplo, 'Porte de Mars', ricca decorazione figurata
○ 317 (267 EAA)				'Porte Basse', fondazioni, elementi scolpiti
○ 318 (268 EAA)	Reno	sulla riva del fiume	Germanico, 19 d.C.	

<input checked="" type="radio"/> 320 (270 EAA)	Saintes, <i>Meutonium Santonium</i>	ingresso ad un ponte	Libero, Germanico e Druso, 19 d.C.	fornice doppio
<input type="radio"/> 321 (271 EAA)	Tolouse			
<input type="radio"/> 322 (272 EAA)	Trier, <i>Augusta Treverorum</i>		II secolo d.C.	fornice triplo, elementi architettonici e figurati
<input type="radio"/> 323 (273 EAA)				elementi architettonici e figurati appartenenti ad altri due archi
<input type="radio"/> 324 (274 EAA)				
<input type="radio"/> 325 (275 EAA)	Vienne, <i>Vienna</i>			elementi figurati
<input checked="" type="radio"/> 326 (276 EAA)				tetrapilo, sormontato da cuspide?
<input type="radio"/> 327 (277 EAA)	Vindonissa		Marte, Apollo e Minerva, 79 d.C.	
<input type="radio"/> 328 (278 EAA)	località imprecisata della Gallia		Costanzo II, 363 d.C.	
BRITANNIA				
				
	CITTA'	LOCALIZZAZIONE	DEDICAZIONE E DATAZIONE	NOTE
<input type="radio"/> 329 (403 EAA)	Bath, <i>Aquae Sulis</i>	Ingresso al Tempio di Sulis	dedicato a Minerva	
<input type="radio"/> 330 (404 EAA)	London, <i>Londinium</i>		età severiana	
<input type="radio"/> 331 (405 EAA)	Richborough, <i>Rutupiae</i>			tetrapilo
<input type="radio"/> 332 (406 EAA)	Saint Albans, <i>Verulamium</i>	Watling Street	III secolo d.C.	
<input type="radio"/> 333 (407 EAA)				
<input type="radio"/> 334 (408 EAA)				
PAESI DANUBIANI E BALCANICI (Austria, Croazia, Grecia, Romania, Ungheria)				
				
	CITTA'	LOCALIZZAZIONE	DEDICAZIONE E DATAZIONE	NOTE

REPERTORIO DEGLI ARCHI ONORARI E TRIONFALI ROMANI

○ 336 (279 EAA)	Budapest, <i>Aquincum</i>		dedicato a <i>Syris e Simea</i>	
○ 337 (410 EAA)	Corinto, <i>Corinthus</i>	angolo sud-est del Foro	I secolo d.C.	
● 338 (282 EAA)				propilei dell' <i>agorà</i> in forma di arco con quadrighe di Elio e Fetonte, tracce di rifacimenti imperiali: è dubbio se questi siano rappresentati nelle monete di Domiziano, Adriano, Antonino Pio (fornice triplo) e Commodo (fornice triplo) o se si tratti di monumenti diversi
● 339 (281 EAA)	<i>Carnuntum</i>		periodo di Caracalla	tetrapilo
● 340 (283 EAA)	Costanza, <i>Tomis</i>			fornice triplo, in monete di Massimiano
○ 341 (284 EAA)	Delfi, <i>Delphi</i>	ingresso allo stadio	II secolo d.C.	fornice triplo, elementi architettonici
○ 342 (411 EAA)	Durazzo, <i>Epidaurno</i>		età tetrarchica	
○ 343 (285 EAA)	Eleusi, <i>Eleusis Dēi</i>		dedicato a dei eleusini e Antonino Pio	elementi architettonici
● 344 (286 EAA)	Filippi, <i>Philippi</i>		angosteo	
○ 345 (412 EAA)	Isthmia			
○ 346 (413 EAA)	Salzburg, <i>Juvavum</i>			
○ 347 (287 EAA)	Marcianopoli, <i>Marcianapolis</i>			fornice triplo, riprodotto in monete di Caracalla
○ 348 (288 EAA)				fornice triplo, riprodotto in monete di Gordiano III
○ 349 (289 EAA)	Megara			monete
● 350 (290 EAA)	Olimpia, <i>Olympia</i>		età neroniana?	fornice triplo
○ 351 (291 EAA)	Pagae			fornice triplo, riprodotto in monete di Settimio Severo
○ 352 (292 EAA)				fornice triplo, monete
○ 353 (293 EAA)	Patrasso, <i>Patrai</i>	ingresso all' <i>agorà</i>		probabilmente l'ingresso era in forma di arco
● 354 (280 EAA)	Podgradje, <i>Asseria</i>		Traiano, 113 d.C.	porta urbana
● 355 (294 EAA)	Salonico, <i>Thessalonica</i>		Galerio (e gli altri tetrarchi?)	tetrapilo, ricca decorazione figurata

<input checked="" type="radio"/> 357 (296 EAA)	Zara, <i>Iader</i>	III-IV secolo d.C.	itinerario
<input type="radio"/> 358 (297 EAA)	sulla via Egnazia, al confine tra Illiria e Macedonia		
<input type="radio"/> 359 (298 EAA)	località imprecisata	Augusto e Tiberio, 9 d.C.	
<input type="radio"/> 360 (299 EAA)			
<input type="radio"/> 361 (300 EAA)		Costanzo II, 363 d.C.	uno o più archi
<input type="radio"/> 362 (301 EAA)			riprodotto in forma fittile di <i>Aquincum</i>
<input type="radio"/> 363 (302 EAA)			fornice triplo, riprodotto su forma fittile di <i>Poetovium</i>
<input type="radio"/> 364 (303 EAA)	località imprecisata (Mesi o Dacia)		riprodotti nei rilievi della Colonna Traiana
<input type="radio"/> 365 (304 EAA)			
<input type="radio"/> 366 (305 EAA)			

ASIA MINORE, CIPRO E CRETA



	CITTA'	LOCALIZZAZIONE	DEDICAZIONE E DATAZIONE	NOTE
<input checked="" type="radio"/> 367 (338 EAA)	Aghlasan, <i>Sagalassus</i>			
<input checked="" type="radio"/> 368 (306 EAA)	Adalia, <i>Attalia</i>		Adriano	fornice triplo
<input type="radio"/> 369 (308 EAA)	Antiochia di Caria	ingresso di un ponte sul Meandro		fornice triplo, riprodotto su monete di Decio, Valeriano e Gallieno
<input type="radio"/> 370 (309 EAA)	Antiochia di Pisidia		augusteo	fornice triplo, decorazione figurata
<input type="radio"/> 371 (310 EAA)			(dedicato dal console C. Giulio Aspro), 212 d.C.	fornice triplo, decorazione figurata
<input checked="" type="radio"/> 372 (313 EAA)	Aydinck, <i>Celenderis</i>			tetrapilo, sommontato da cuspidi
<input checked="" type="radio"/> 373 (311 EAA)	Behramkale, <i>Assos</i>			
<input checked="" type="radio"/> 374 (312 EAA)	Bairamil			
<input checked="" type="radio"/> 375 (314 EAA)	Cizico		Claudio	
<input checked="" type="radio"/> 376 (315 EAA)	<i>Coricus</i>		II-III secolo d.C.	

REPERTORIO DEGLI ARCHI ONORARI E TRIONFALI ROMANI

● 378 (317 EAA)	Cipro, <i>Curium</i>			
○ 379 (414 EAA)	Efeso, <i>Efesos</i>			"porta di Adriano"
● 380 (321 EAA)		ingresso all'agorà	Augusto, Livia, Agrippa e Giulia, 4-3 a.C.	
● 381 (322 EAA)			L. Egnazio Vitto proconsole d'Asia, 244 d.C. circa	fornice triplo
● 382 (323 EAA)				fornice triplo
● 383 (324 EAA)	<i>Hierapolis</i>	a nord e a sud di una porta urbana	Commodo?	fornice triplo
● 384 (325 EAA)				
○ 385 (340 EAA)	Kimik, <i>Xanthos</i>			decorazione figurata
● 386 (316 EAA)	<i>Kritopolis, Cretopolis</i>			fornice triplo
○ 387 (326 EAA)	Isauria		Adriano	decorazione scolpita
○ 388 (327 EAA)			Marco Aurelio	iscrizione
● 389 (328 EAA)			Severo Alessandro	
○ 390 (415 EAA)	Istanbul, <i>Costantinopoli</i>			"arco di Teodosio"
○ 391 (333 EAA)	Iznik, <i>Nicea</i>			rilievi figurati della fine del III secolo d.C.
● 392 (329 EAA)	Labandja	ingresso ad un ponte		
○ 393 (330 EAA)	Lesbo		Diocleziano, Massimiano, Costanzo Cloro e Galerio	tetrapilo, ancora esistente nel XV secolo
● 394 (331 EAA)	Marikes Kalesi			forse da identificare con l'arco n.405
○ 395 (332 EAA)	<i>Mysia Parium</i>			fornice triplo, riprodotto in monete di Gallieno
● 396 (334 EAA)	Olbo			
● 397 (335 EAA)	Patara		Mettio Rafo (dedicato dal popolo di Patara)	fornice triplo
○ 398 (415 bis EAA)	Perge		età domiziana	
● 399 (336 EAA)			Claudio	fornice triplo
○ 400 (337 EAA)	<i>Pyramus</i>	arco del ponte sul fiume		monete di Mopso e di Aigai, età di Valeriano

● 402 (339 EAA)	Tarso, <i>Ghitopoli</i>		II secolo d.C.	
○ 403 (318 EAA)	Uzuncabarc, <i>Dioquesarea</i>		244-249 d.C.	riprodotto in moneta di Otacilia Severa
○ 404 (319 EAA)				avanzi forse da identificare con l'arco n.377
● 405 (320 EAA)			Arcadio e Onorio	fornice triplo, porta urbana dedicata a posteriori
○ 406 (341 EAA)	Confine fra la Cilicia e la Siria			riprodotto in monete di settimio Severo
SIRIA, PALESTINA, ARABIA				
				
	CITTA'	LOCALIZZAZIONE	DEDICAZIONE E DATAZIONE	NOTE
○ 407 (343 EAA)	Antiochia, <i>Antioquia</i>			tetrapilo
○ 408 (344 EAA)	Beiruta, <i>Berytus</i>			riprodotto in monete di Elagabalo
● 409 (345 EAA)	Bostra, <i>Nova Traiana Bostra</i>		I secolo d.C.	
● 410 (346 EAA)			III secolo d.C.	fornice triplo
● 411 (347 EAA)	Damasco			fornice triplo
○ 412 (360 EAA)	Deir Sem'an, <i>Thebanissos</i>			
● 413 (348 EAA)	Gerasa		Adriano	fornice triplo
● 414 (349 EAA)	Gerusalemme, <i>Gerusalemme</i>		età adrianea	fornice triplo
○ 415 (350 EAA)				avanzi
○ 416 (351 EAA)	Halabiya			tetrapilo
● 417 (352 EAA)	Gebel Harak	Bāb el-Hawā		
○ 418 (353 EAA)	Lodicea		(dedicato da Augusto)	tetrapilo
● 419 (354 EAA)			III-IV secolo d.C.	tetrapilo
○ 420 (342 EAA)	Monte Amanò		Germanico (postumo)	
● 421 (355 EAA)	Palmira		II secolo d.C.	fornice triplo, pianta triangolare
● 422 (356 EAA)			Antonio	fornice triplo

	CITTA'	LOCALIZZAZIONE	DEDICAZIONE E DATAZIONE	NOTE
▼ 423 (357 EAA)				fornice triplo, decorazione figurata
● 424 (358 EAA)	Sia, <i>Sela</i>			
● 425 (359 EAA)		Ingresso del santuario		fornice triplo
EGITTO E CIRENAICA				
				
	CITTA'	LOCALIZZAZIONE	DEDICAZIONE E DATAZIONE	NOTE
○ 426 (361 EAA)	Alessandria, <i>Alexandria</i>			riprodotto in monete di Domiziano (87-88 e 93-94 d.C.), Traiano e Adriano: sembra debbano distinguersi almeno due monumenti
○ 427 (362 EAA)				
● 428 (363 EAA)	Antinoe		età adrianea	fornice triplo
● 429 (364 EAA)	Tolemaide, <i>Ptolemais</i>		IV secolo d.C.	fornice triplo, frammenti iscrizione

MAPPA DELLA DIFFUSIONE DELL'ARCO ONORARIO E TRIONFALE NEI TERRITORI DELL'IMPERO ROMANO

Marco Paronuzzi, Laura Zanchetta

Si presenta qui una mappa del territorio dell'Impero romano in cui è stata registrata la collocazione dei 429 archi onorari e trionfali fino a oggi censiti (pubblichiamo un Repertorio in questo stesso numero di "Engramma"). La redazione di questo lavoro risponde a diverse istanze: innanzi tutto permette di cogliere in modo chiaro e immediato quale sia la reale diffusione degli archi all'interno dei confini dell'impero romano; in secondo luogo mette in evidenza la diversa distribuzione dei monumenti nelle varie regioni e province, indicando dove si registra una presenza assolutamente copiosa di archi, e altre, invece, in cui se ne riscontra una sorprendente scarsità. Il quadro è strettamente collegato all'espansione di Roma e all'utilizzo dell'arco come strumento di propaganda della politica imperiale romana, in particolar modo nelle province. La mappa mette in risalto una sorta di 'topografia del trionfo in pietra' e, a quanto ci risulta, si tratta del primo lavoro sistematico di questo tipo nel panorama degli studi sull'arco romano.

La mappa del bacino del Mediterraneo si presenta come una tavola muta in cui vengono restituiti i confini delle province (alla morte di Adriano, 138 d.C.) e le località in cui vennero eretti gli archi. Questa prima visualizzazione permette di accedere ad una serie di mappe interattive, suddivise in regioni secondo l'ordine utilizzato nella stesura del Repertorio (Roma; Italia e province alpine; Africa; penisola Iberica; Gallia e Germania; Britannia; Grecia e paesi danubiani e balcanici; Asia Minore e Cipro; Siria, Palestina e Arabia; infine Egitto e Cirenaica), in cui ogni località viene accompagnata dalla propria denominazione latina.

Gli archi sono indicati con una simbologia grafica (la stessa presente nel primo campo del Repertorio) che denota lo stato conservativo:

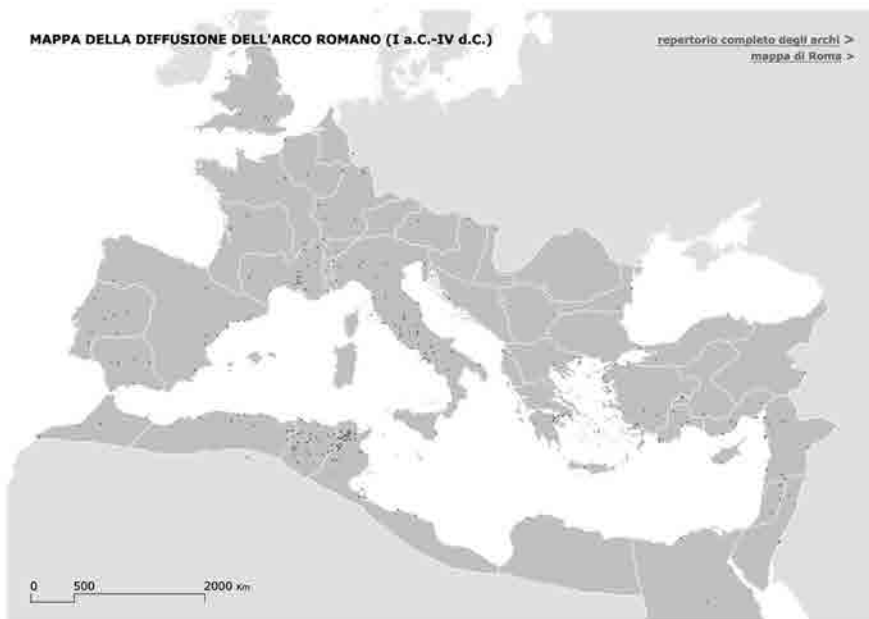
un puntino rosso indica il buono stato conservativo *in situ* della struttura.

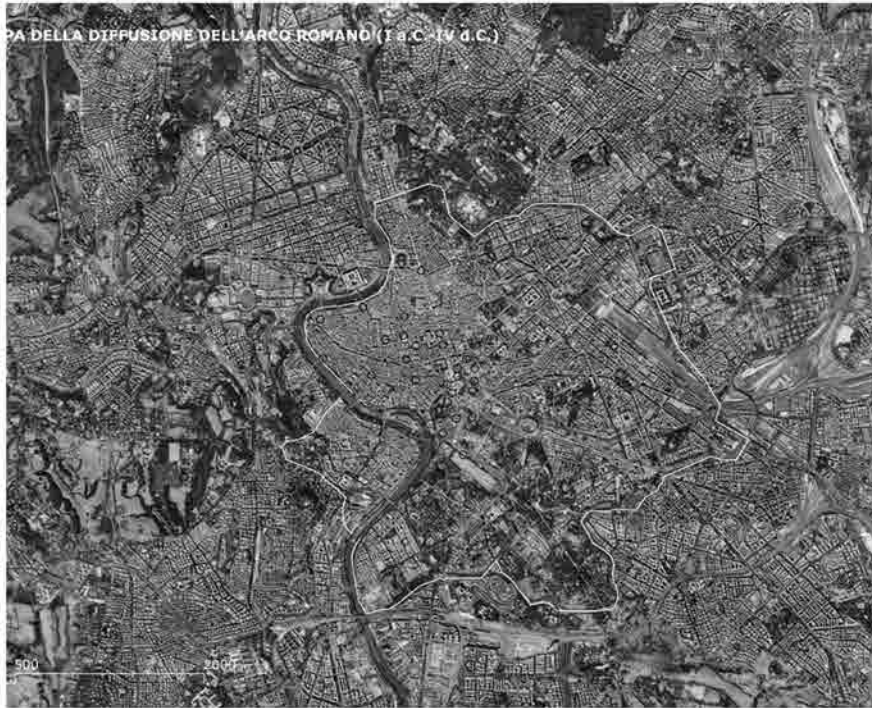
un cerchietto rosso segnala invece la presenza di soli frammenti, come ad esempio le sole strutture di fondazione o singoli reperti quali cornici, modanature, statue, iscrizioni, ecc.

un cerchietto nero indica che non ci sono tracce archeologiche e che il monumento è attestato solo dalle fonti indirette.

Per quanto riguarda la città di Roma, per poter meglio dar conto della grande quantità di archi presenti nell'*Urbe*, è stata redatta una mappa a parte. In questo caso si è adottato un fotopiano odierno della città, dove vengono individuate le antiche *Regiones* dell'*Urbe* e i singoli archi.

Da tutte le pagine della mappa è possibile accedere al Repertorio, che fornisce l'elenco completo dei 429 archi attestati e le informazioni essenziali circa i singoli monumenti.



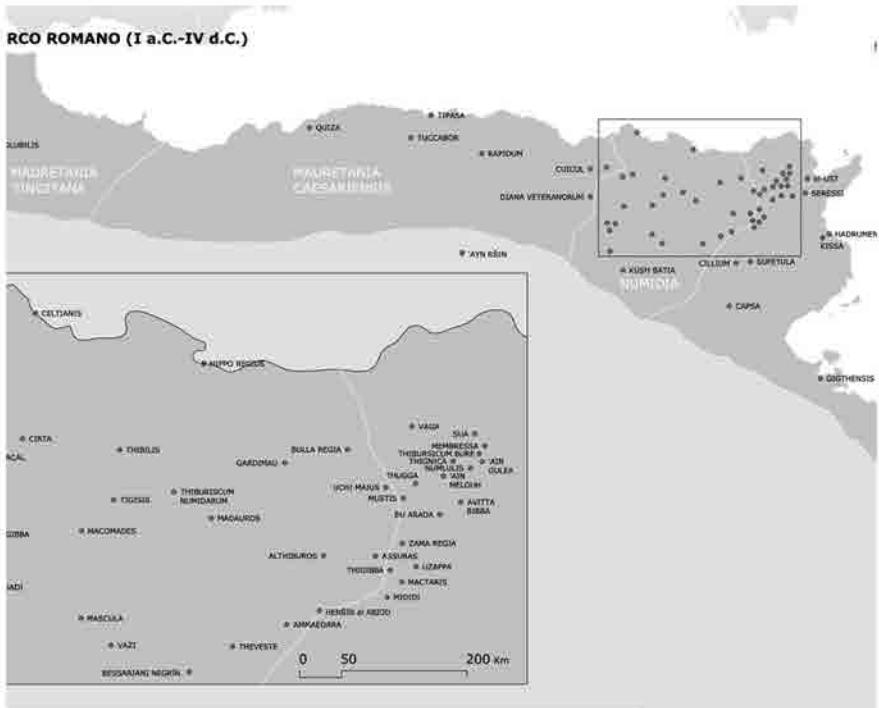


MAPPA DELLA DIFFUSIONE DELL'ARCO ROMANO (I a.C.-IV d.C.)

repertorio completo degli a
mappa dell'Impero Romano (al 138 d
mappa di R



DIFFUSIONE DELL'ARCO ONORARIO E TRIONFALE NELL'IMPERO ROMANO

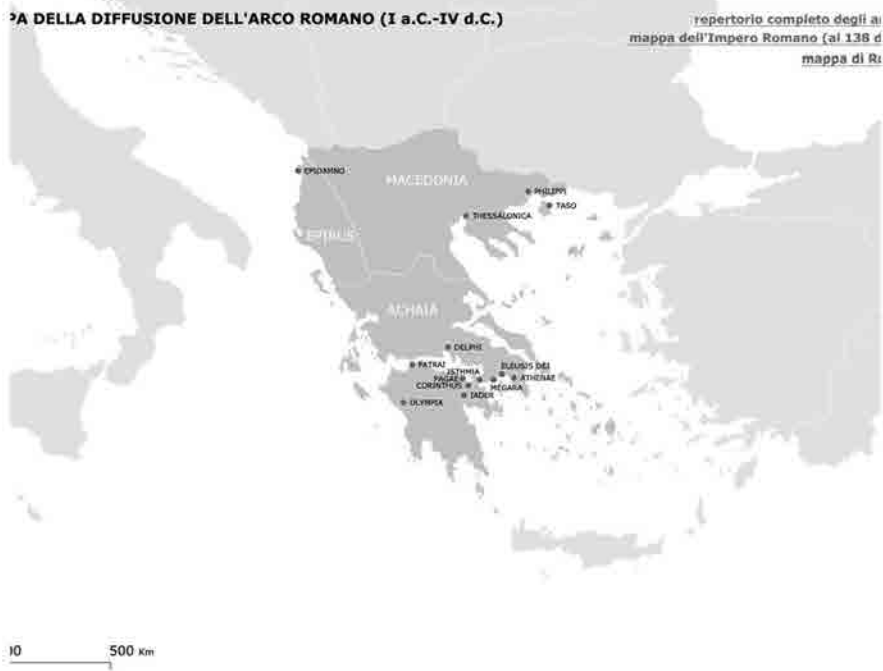


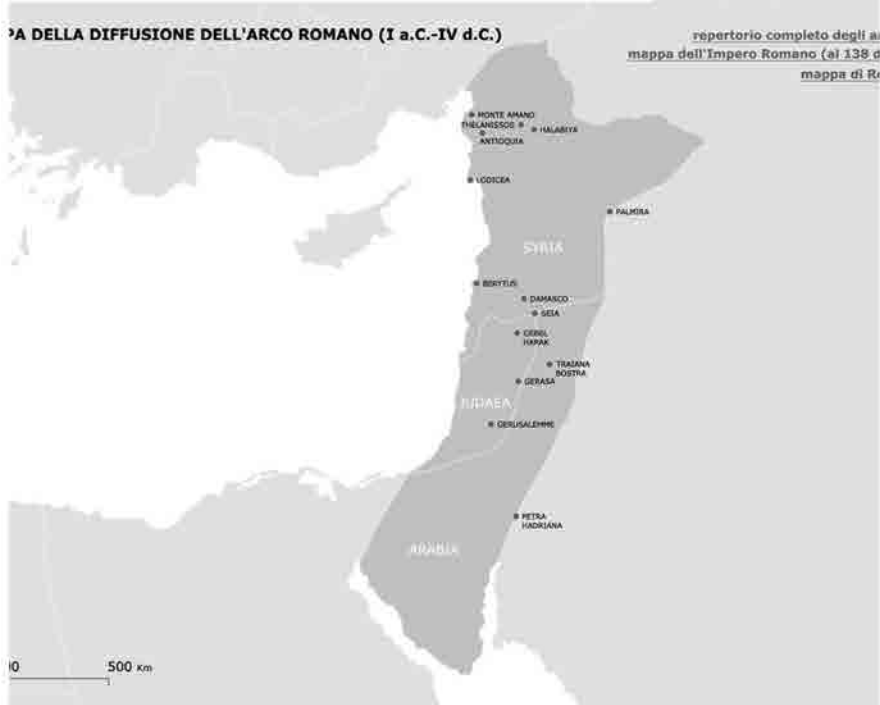
MAPPA DELLA DIFFUSIONE DELL'ARCO ROMANO (I a.C.-IV d.C.)

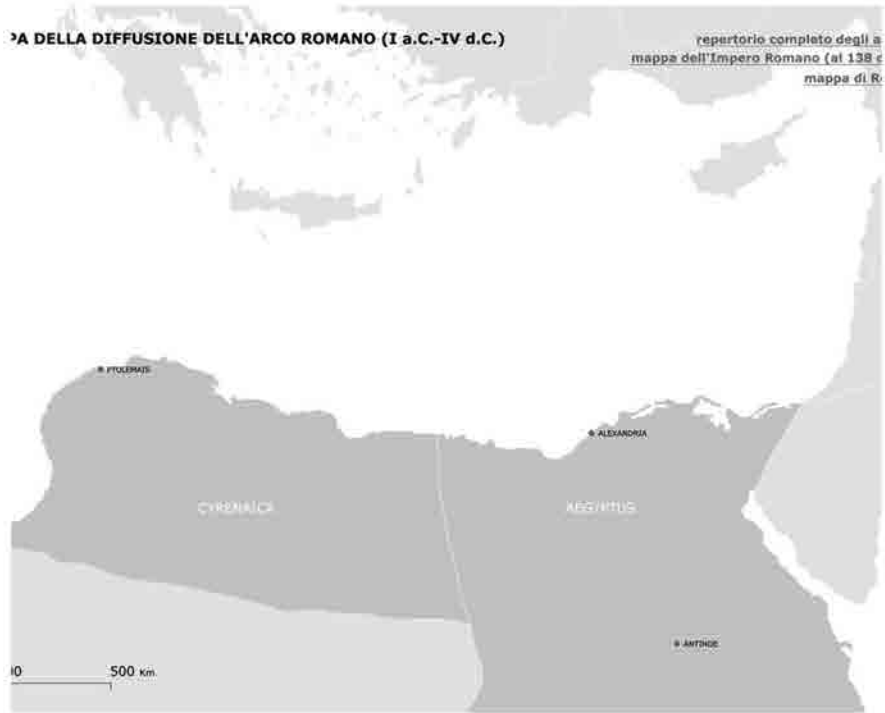
repertorio completo degli archi
 mappa dell'Impero Romano (al 138 d.
 mappa di Roma











L'ARCO ONORARIO: I MODELLI NUMISMATICI

Dalla repubblica alle monete di Augusto e di Nerone

Giacomo Calandra di Roccolino

A partire dalla metà del II secolo a.C., ovvero in seguito al contatto di Roma con la Grecia avvenuto nell'ambito delle guerre macedoniche e al prendere piede di una cultura ellenizzante da parte dell'oligarchia senatoria, le raffigurazioni monetali, in particolare sul denario, divennero un vero e proprio veicolo di propaganda. Tra di esse troviamo una numerosissima e quanto mai diversificata galleria di rappresentazioni. Questa stessa galleria, è oggi un'inesauribile fonte per la ricostruzione dei passaggi fondamentali della storia romana. All'interno di questo quadro si inseriscono anche le rappresentazioni architettoniche, che fanno la loro comparsa per la prima volta su un denario, verso la fine del II secolo a.C. pressoché contemporaneamente alla comparsa del ritratto. Inizialmente quest'uso propagandistico della moneta ebbe un carattere 'familiare', ossia rivolto ad esaltare la *gens* del triumviro monetale.

L'arco come tipo architettonico fa la sua comparsa nella monetazione solo con Augusto, ma l'architettura rappresentata sulla moneta come *monumentum*, con un significato che si potrebbe definire 'araldico', appare per la prima volta proprio verso la fine del II secolo a.C. sul denario battuto da Caio Minucio Augurino. Il denario rappresenta la colonna Minucia eretta nel 439 a.C. davanti alla porta Trigemina a *L. Minucius*, console nel 458 e decemviro nel 450 a.C. come ricompensa per il modo in cui, come *praefectus annonae*, aveva provveduto all'approvvigionamento della città. Si



Denario di C. Minucio Augurino con al rovescio la rappresentazione della colonna Minucia 134 a.C.

tratta dunque di una colonna onoraria sormontata da una statua eretta per particolari meriti civili assimilabile per certi aspetti all'arco onorario.

Se questa prima rappresentazione architettonica ci appare chiara, non altrettanto si può dire del denario battuto da M. Emilio Lepido nel 114-113 a.C. Esso presenta al rovescio l'effigie di una statua equestre stante rivolta verso destra. Ciò che ci interessa di più è però il piedistallo che sostiene la statua: non sembra un semplice piedistallo poiché è composto da tre arcate all'interno delle quali si leggono le lettere L E P. Il collegamento più logico è che il denario volesse ricordare l'erezione da parte di *Manlius Aemilius Lepidus* del *Pons Aemilius* (oggi 'Ponte rotto') in connessione con la realizzazione della Via Aurelia nel 241 a.C. Un altro Lepido nel 179 a.C. lo ricostruì in occasione del rifacimento del porto fluviale. Ciò che però mantiene la questione irrisolta è la linea retta che fa da linea di terra ai tre piccoli archi. Essa sembra suggerire che non si tratti di un ponte ma di un arco onorario.

Un terzo ed ultimo denario risulta interessante nella nostra selezione. Si tratta della moneta battuta da *L. Marcus Philippus* nel 56 a.C. Anche qui il rovescio mostra un manufatto caratterizzato da una teoria di arcate tra le quali compare la scritta ACQVAMAR che rimanda senz'ombra di dubbio alla fondazione da parte di un Marcio dell'omonimo acquedotto nel 144 a.C. Pur trattandosi come abbiamo detto di un acquedotto, questa moneta ha offerto spunti interessanti per la comprensione di altri conii, quelli della serie augustea QVOD VIAE MVNITAE SVNT della quale si tratta in seguito.

Con la presa del potere da parte di Augusto, vi fu una svolta politica epocale. Augusto oltre a riformare le istituzioni dello stato fu il primo a capire davvero l'importanza politica delle monete ossia la loro capacità



Denario di M.
Emilio Lepido 114-
113 a.C.



Denario di Marcio Filippo con al rovescio la rappresentazione dell'acquedotto

di trasmettere e comunicare in modo trasversale a tutti gli strati della società e la facoltà propria di questo mezzo di raggiungere gli angoli più sperduti dell'impero. Da Augusto in poi l'iconografia monetaria non perderà mai il suo valore propagandistico e di ricerca del consenso. Anche in architettura il 'nuovo corso' vide la costruzione o il restauro di gran parte degli edifici pubblici e in particolare tra i primi interventi vanno ricordati quelli di risistemazione del foro.

Gli archi del foro assieme alla Curia e all'*Aedes Divi Julii* furono effigiati su una serie di emissioni che hanno il preciso significato di sottolineare la politica architettonica del nuovo Cesare.

Vi sono almeno tre diversi archi rappresentati sulle monete di Augusto. Essi hanno dato spunto e rinfocolato l'ampio dibattito sulla collocazione degli archi di Augusto nel Foro.

Il primo arco, rappresentato ancora su un denario, è un arco ad un solo fornice decorato con clipei sui piloni e figure alate nei pennacchi. Sull'attico appare la legenda IMP CAESAR ed è coronato dalla quadriga trionfale di Ottaviano. L'arco qui rappresentato è stato identificato variamente



Due denari di Ottaviano. Il primo rappresenta la Curia Julia il secondo il tempio del Divo Giulio.



Denario di Augusto con la rappresentazione dell'arco di Nauloco

come l'arco aziaco in base alla denominazione IMP che si vuol far risalire ad un'epoca posteriore alla vittoria di Azio nel 31 a.C. Vi è però la possibilità che non si tratti dell'arco aziaco ma dell'arco di cui abbiamo notizia da Cassio Dione, decretato in seguito alla vittoria nella battaglia di Nauloco su Sesto Pompeo nel 36 a.C. Quest'ipotesi è suffragata da diversi elementi. Innanzitutto esistono, come vedremo in seguito, altre rappresentazioni dell'arco aziaco e dell'arco partico che erano entrambi a tre fornici. Poi la titolatura *Imperator Caesar* addotta come prova per attribuire l'emissione a dopo il trionfo su Antonio, era il nome ufficiale di Ottaviano a partire dal 38 a.C. non regge, vista l'esistenza di una serie di emissioni con la stessa titolatura che commemorano senza dubbio la battaglia di Nauloco. Da ultimo vengono le evidenze archeologiche, che rilevano la presenza di due piloni più antichi in prossimità dell'arco di Augusto nel Foro. Alcuni studiosi hanno attribuito questi resti all'arco aziaco e quelli ancora visibili all'arco partico, ma se si identifica l'arco di Augusto con quello aziaco l'arco più antico va identificato con quello di Nauloco.

L'arco partico appare su una serie di monete coniate in Spagna tra il 18 e il 17 a.C. e che non pone dubbi di identificazione, grazie soprattutto alla legenda del rovescio: CIVIB ET SIGN MILIT A PART RECVPER. Esso appare a tre fornici di cui il centrale, più ampio, è sormontato anch'esso dalla quadriga trionfale mentre sulle arcate laterali si vedono due Parti nell'atto di offrire le insegne all'imperatore. La *sesta tribuncia potestas* anch'essa indicata nella legenda, ci consente di datare la dedicazione dell'arco tra il 26 giugno del 18 e il 25 giugno del 17 a.C.

Più difficile risulta invece l'attribuzione del terzo arco rappresentato su una moneta di L. Vinicius poiché a parte il nome del monetario non vi è alcuna altra legenda. È importante notare come in assenza di una legenda l'identificazione fosse affidata completamente alla rappresentazione. I



Denario di Augusto con la raffigurazione dell'arco partico

dati archeologici e le proporzioni dell'arco, desunte dall'analisi geometrica della rappresentazione, permettono di affermare l'assoluta corrispondenza tra questo e l'arco di Augusto a sud del tempio del Divo Giulio.

Guglielmo Gatti ha ricostruito, incrociando i dati archeologici con quelli numismatici in maniera perfettamente coerente, la forma dell'arco. Infine Coarelli, analizzando i due barbari posti a coronamento di fornici laterali ha identificato quest'arco con l'arco aziaco. Egli mette in evidenza come il trionfo del 29 a.C. fosse triplice. Il primo giorno fu dedicato alla vittoria sui Pannoni i Dalmati e gli Iapodi, il secondo alla vittoria di Azio, il terzo alla conquista dell'Egitto. I due barbari rappresentati sopra i passaggi laterali non richiamano affatto la restituzione delle insegne prese a Crasso a Charrae nel 53 a.C. e se ci atteniamo a ciò che mostra il conio, possiamo notare un arciero caratterizzato da un alto copricapo conico che corrisponde all'elmo conico indossato dalle genti illiriche come i Dalmati, che erano inoltre famosi come arcieri.

Un'ultima serie di Monete augustee rappresenta archi trionfali. Esse si accomunano per la legenda QVOD VIAE MVNITAE SVNT e sembrano riferirsi al restauro della rete stradale ed in particolare della via Flami-



Denario di Augusto con la raffigurazione dell'arco aziaco



Particolari dei guerrieri barbari raffigurati sui denari augustei

nia ad opera di Augusto. Questa serie di monete non porta il nome del magistrato monetale, fu pertanto curata direttamente da Augusto. Ciò che invita a riflettere è la varietà dei tipi, fra loro molto diversi. Vi sono due archi all'estremità di un ponte, un arco rostrato sormontato da una quadriga al centro di un ponte o un viadotto, un arco non rostrato con un carro trionfale trainato da due elefanti e un arco con carro trainato da elefanti, inserito in una serie di arcate.

Tutte queste rappresentazioni accomunate da alcuni elementi sono state interpretate in vario modo, ma probabilmente si riferiscono agli archi onorari fatti erigere da Augusto sui ponti della via Flaminia tra Roma e Rimini. Del resto vi sono alcuni esempi di archi al centro di ponti come quello di Alcantara in Spagna che però è di epoca Traianea o quello di St. Chamas vicino ad Arles, questo di epoca augustea. Un ulteriore motivo di dibattito si riferisce alla tecnica di rappresentazione di tali archi. Marina Pensa sostiene non si tratti di archi quadriformici posti al centro di ponti o viadotti, adducendo come prova l'uguaglianza dell'interasse tra le due arcate rappresentate e il mancato ingrossamento del pilastro centrale che dovrebbe mostrare due lati. Se però si considera come punto di vista della rappresentazione la visione di scorcio a 45 gradi, questa prova appare non determinante. La rappresentazione della quadriga o della biga trainata



I rovesci delle monete della serie QVOD VIAE MVNITAE SVNT



Il ponte di Traiano
ad Alcantara in
Spagna

da elefanti ci fa invece propendere per l'ipotesi che si tratti di archi quadrifornici. In tali rappresentazioni infatti gli animali sono rappresentati leggermente avanzati l'uno rispetto all'altro, dando la sensazione di una rappresentazione prospettica o assonometrica ma non certo ortogonale. Inoltre anche l'arco neroniano, che analizziamo qui di seguito, è rappresentato di scorcio.

Chiudiamo questa breve rassegna con l'Arco di Nerone. Di quest'arco, rappresentato su molti sesterzi di Nerone, paradossalmente non ci rima-



Il ponte augusteo
di St. Chamas
vicino ad Arles



L'arco di Nerone

ne traccia. In compenso esso è rappresentato con particolare accuratezza su molti conii che hanno caratteristiche diverse, tanto da permetterci di analizzarlo nel dettaglio. Anche le fonti ci danno alcune notizie: L'arco fu dedicato nel dal senato in onore di Nerone nel 58, durante la guerra contro i Parti, in occasione della cattura di Artaxata da parte di Domizio Corbulone [Tac. *Annales* XIII 41.4], ma non fu costruito fino al 62 [Tac. *Annales* XV 18.1]. La collocazione dell'arco di Nerone a metà del monte Capitolino, concorda con la tradizione che risale almeno al 190 a.C., di erigere archi onorari su o vicino alla strada del *triumphator* verso il tempio di Giove. Esso fu probabilmente distrutto poco dopo la morte dell'imperatore dalla damnatio memoriae di fatto (non fu infatti mai votato dal senato un simile provvedimento) nel 68 oppure nell'incendio del Campidoglio l'anno dopo. L'arco è tuttavia riprodotto su sesterzi battuti a Roma nel 64 e a Lugdunum nel 65-67 e forse in un'altra zecca provinciale. Su queste si vede l'arco ad un solo fornice rappresentato di scorcio. Esso era di carattere rivoluzionario: con colonne corinzie libere che sorreggono statue e poggiano su piedistalli aggettanti un gruppo di bronzo dorato di Nerone sul carrus triumphalis, accompagnato da Pax e Vittoria sull'attico, una statua di Marte in una nicchia su un lato dell'arco e un numero mai prima realizzato di rilievi a figure sulle facciate. Vittorie sull'attico, il Ge-



Particolari delle statue di Marte dell'arco di Nerone

nus Populi Romani sulla chiave di volta. Divinità marine sui pennacchi, vittorie che incoronano trofei in pannelli su ambo i lati del passaggio e scene di battaglia sui piedistalli delle colonne.

BIBLIOGRAFIA

BALBI 1993

S. Balbi de Caro, *Roma e la moneta*, Silvana editoriale, Milano 1993

BROWN 1940

D.F. Brown, *Temples of Rome as coin Types*, "The American Numismatic Society", New York 1940

CALICO' 1991

X. e F. Calicó, *Los denarios romanos anteriores a J.C.*, Barcellona 1991

COARELLI 1947

F. Coarelli, *Roma*, Milano [1974] 1997

COARELLI 1992

F. Coarelli, *Il foro romano, vol. II*, pp 258-305, Roma 1992

HILL 1989

Ph.V. Hill, *The Monuments of Ancient Rome as Coin Types*, London 1989

PENSA 1979

M. Pensa, *Genesi e sviluppo dell'arco onorario nella documentazione numismatica*, in *Studi sull'arco onorario romano*, Roma 1979, pp. 19-30

PLATNER, ASHBY 1929

S.B. Platner, T. Ashby, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London 1929

STACCIOLI 1986

R.A. Staccioli, *Guida di Roma antica*, Milano [1986] 1997

ZANKER 1987

P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino [1987] 2006

MATERIALI PER LO STUDIO DELL'ARCO DEI GAVI A VERONA

Elisa Longo, Katia Mazzucco, Federica Rodella

FONTI E DATAZIONE

L'Arco dei Gavi di Verona sorge nei pressi di Castelvecchio, in una piazzetta dove è stato ricostruito nel 1932 in seguito alla demolizione avvenuta all'inizio dell'Ottocento. Dalle fonti storiche pervenute sino a noi sotto forma di immagini e testi scritti, le prime notizie dell'arco dei Gavi risalgono al periodo dei Flavi. Il carattere pubblico dell'arco è provato definitivamente dal frammento conservatoci dell'iscrizione principale:

così ricostruita da Carlo Anti - tra i 'riscopritori' moderni di questo monumento:

CURATORES L[ARUM] V[ERONENSIVM IN HONOREM?] GAVI CA DECURIONVM DECRETO

Nella prima riga sarebbero indicati i *Curatores* — *l[arum] v[eronensium]* — dedicanti del monumento; *Gavi* sarebbero stati i capi militari della colonia. L'iscrizione dedicatoria dell'arco è incisa nel fregio della trabeazione, mentre al di sotto delle nicchie sono indicati i nomi di quattro membri della famiglia Gavia. Una di queste iscrizioni è andata perduta; i tre nomi



L'iscrizione dedicatoria sull'Arco dei Gavi di Verona
LV
GAVICA

leggibili sono C[ai]o Gavio Strabone, M[arco] Gavio Macrone e Gavia. Secondo tale interpretazione, l'arco sarebbe stato offerto dai *Curatores* alla famiglia Gavia, certo in ricompensa di alte benemerenze, per incarico della Colonia di Verona.

Esistono diverse ipotesi sulla destinazione dell'arco e la più probabile è che si tratti di un monumento onorario dedicato appunto alla *gens Gavia*, una delle famiglie più importanti della Verona romana di quel tempo.

L'architetto dell'Arco dei Gavi, caso rarissimo, ha lasciato indicazione del proprio nome. Sulla faccia interna di uno dei pilastri del fornice verso città si legge:

L. VITRUVIVS. L. CERDO ARCHITECTVS

Lucio Vitruvio Cerdone fu dunque l'architetto di questo arco: uno schiavo greco, come indica il nome Cerdone, liberato da un cittadino romano di nome Lucio Vitruvio. Pur non essendo sovrapponibile con certezza – come ipotizzato da Mommsen – il gentilizio 'Vitruvio' richiama alla mente il Vitruvio Pollione dei X Libri sull'architettura, vissuto ai tempi di Giulio Cesare e morto sotto il regno di Augusto.

La datazione al I sec. d.C. è stata proposta da Kähler che, pur giudicando l'arco posteriore all'età augustea, non vi riconosce i caratteri costruttivi

L'Arco dei Gavi di Verona, fronti maggiori (foto: Longo, Rodella)



e decorativi dell'età flavia, e lo accosta stilisticamente alla Porta Aurea di Ravenna: la data di costruzione, in base al concorso di questi motivi, viene dunque ricondotta al 43 d.C. In studi più recenti, attraverso un riesame generale delle fonti, si ipotizza per l'arco una costruzione in tarda epoca augustea, sicuramente a seguito dell'edificazione degli archi di Aosta, Susa, Rimini e Pola, ma precedente alla porta ravennate.

STRUTTURA E ORNAMENTO

L'Arco dei Gavi è caratterizzato da una grande semplicità costruttiva animata all'esterno da una complessa decorazione, che nelle parole di Anti suona come "una veste esteriore, quasi una parvenza, senza funzione statica essenziale".

L'arco, in calcare bianco locale (cave dei Lessini), ha copertura piana e presenta una struttura a sezione rettangolare con ciascun lato munito di un fornice. Il tipo dell'arco romano tetrapilo trova in questo monumento un'applicazione particolare, perché i quattro fronti sono gerarchicamente molto differenziati.

Arco dei Gavi, fronti minori



Posto all'incrocio tra la via Postumia con una via cittadina, l'arco è costituito da quattro piloni di figura irregolare per il gioco delle sporgenze e delle rientranze. Al livello del suolo i piloni hanno una lunghezza di 3,15 m e una larghezza di 1,55 m; verso il fornice maggiore presentano una sporgenza di 55 cm e verso il minore una di 20 cm. I vuoti, corrispondenti alla luce degli ingressi, sono di 3,48 m sui lati maggiori e 2,65 m sui minori.

La costituzione delle fondazioni non è nota: non pare che fosse presente un basamento unico, bensì una continuazione della struttura a piloni su cui si scaricava il peso di tutto l'edificio.

L'elevato del monumento ha una altezza totale di 12,69 m; la larghezza nei lati maggiori è di 10,96 m e nei minori di 6,02 m. Il fornice maggiore ha una luce di 8,40 x 3,48 m mentre per il fornice minore è di 5,50 x 2,65 m. Le nicchie (che si trovano sui due fronti maggiori) hanno un'altezza di 2,50 m, sono larghe 0,98 m e profonde 0,68 m.

L'inquadramento del fornice – sul fronte principale dell'arco – è dato dal timpano triangolare, posto a coronamento del tratto centrale della trabeazione. Il motivo del frontone, pur considerando la sua qualità decorativa, è altresì riconducibile al lessico del *propylon* greco-ellenistico o, più propriamente, al valore di ingresso e porta associato al tipo dell'arco in epoca tiberiana. Nel caso veronese, comunque, l'ubicazione suburbana indica la monumentalizzazione di carattere funerario, piuttosto che il valore limitaneo in relazione al *pomerium*.



Arco dei Gavi, dettaglio del timpano



Arco dei Gavi,
capitelli delle
semicolonne (rico-
struzione)

Le statue dei quattro personaggi onorati non si trovano sull'attico, ma all'interno di altrettante nicchie accoppiate sui due fronti principali. L'apparato scultoreo ornamentale era con ogni probabilità limitato alla presenza di queste figure, oggi perdute.

Nei fronti maggiori, sopra lo zoccolo articolato dei piloni, si innestano le colonne scanalate dell'ordine applicato, due per ogni pilone: agli angoli una colonna di tre quarti e verso il fornice una semicolonna. I capitelli che sormontavano le colonne, quasi completamente perduti, erano in stile corinzio.

La trabeazione è composta da un architrave a tre fasce, fregio liscio e cornice a modiglioni. Gli sporti sono in corrispondenza delle colonne angolari e dell'intercolunnio centrale, al di sopra del fornice. L'attico ha un'articolazione analoga alla trabeazione: allo sporto centrale si antepone un timpano con cornice a modiglioni.

Le nicchie dove erano poste le statue sono scavate nei piloni dei fronti principali; sono inquadrate da lesene, con una piccola cornice superiore e frontoncino terminale. Sopra ogni nicchia c'era una piccola mensola.

I fianchi dell'arco — o più propriamente i fronti minori — sono architettonicamente più semplici rispetto ai due fronti principali. Sono inquadrati solo dalle colonne angolari; lo stesso fornice è più basso e stretto e la trabeazione e l'attico sono continui coi fronti principali. Sopra i fornici



Disegno del soffitto della volta dell'Arco dei Gavi.

vi sono due finestre rettangolari con semplici cornici. Il vano interno è caratterizzato da un soffitto piano a cassettoni. Nello spazio centrale della decorazione è inserita una testa di Gorgone su clipeo.

Per quanto concerne i rapporti proporzionali — pur considerando le alterazioni subite dal monumento, cui si accenna qui di seguito — le figure geometriche generatrici dell'intero progetto sono, per l'impianto del fornice voltato, il cerchio, e il triangolo equilatero come figura di raccordo fra i punti preminenti del disegno d'insieme. Il rapporto tra la larghezza e l'altezza dei fornici è di 1:2.

ALCUNI DATI STORICI

La storia postuma dell'arco dei Gavi specifica ulteriormente la singolarità di questo monumento all'interno del panorama degli archi onorari in Italia.

Da diverse immagini medievali si evince che l'arco, inserito nelle mura scaligere, ebbe a lungo funzione di *porta urbis* e mantenne la sua posizione originale — nei pressi dell'attuale Torre degli Orologi — sino al 1805.

Studiato e ammirato nel corso dei secoli, l'Arco dei Gavi nel Cinquecento è riprodotto ad esempio nell'altare Pindemonte nella chiesa di Santa Anastasia, e nel 1556, in occasione di una processione per l'ex regina di Polonia, Bona Sforza, si presta come modello — da un disegno di Michele Sanmicheli — per l'arco degli apparati effimeri della festa.

Durante l'occupazione napoleonica i francesi decisero la demolizione dell'arco perché lo ritenevano d'intralcio al traffico militare. Le pietre che componevano il monumento non vennero disperse, e furono trasferite



Plastico in legno dell'Arco dei Gavi realizzato nel 1813

presso l'Arena. Nel 1814 furono abbattuti anche, della parte rimasta interrata, basi e imoscapi; nel 1829, per lavori di selciatura stradale, fu distrutto quasi interamente il piedistallo.

Già nel corso della progressiva demolizione, si progetta la ricostruzione dell'arco: dell'Ottocento sono i rilievi, in seguito fondamentali, di Giuseppe Barbieri. Nel 1920 l'amministrazione di Verona decretò la ricostruzione dell'arco in una piazzetta a est di Castelvecchio. Nel 1932 Antonio Avena – allora direttore dei Musei Civici – con la consulenza di Carlo Anti si occupò della difficile ricomposizione del monumento, in parte per anastilosi – catalogando i vari conci – in parte per ricostruzione sulla base dei disegni palladiani.



Scorcio dell'Arco dei Gavi da Castelvecchio

Smontaggio e ricostruzione dell'arco hanno permesso di evidenziare un originale e avanzato sistema di organizzazione del progetto architettonico tra cava e cantiere. I conci, uniti tra loro da perni metallici, hanno tutti al centro uno o due incavi per la manovra di montaggio. La rifinitura della decorazione fu eseguita sui conci in opera: le parti presso gli angoli, dove è difficile il lavoro, ad esempio nelle colonne e nelle cornici, sono infatti rozze e non compiute. Tra i particolari tecnici dell'edificazione dell'arco è interessante evidenziare anche il sistema delle sigle per agevolare la messa in opera, eseguito al momento del taglio dei blocchi e costituito da una progressiva numerazione verticale a mezzo di lettere dell'alfabeto, composta e intrecciata con una orizzontale a mezzo di numeri: ogni concio era contrassegnato da una coppia di sigle che determinava la sua posizione in altezza e nello spessore. Questo interessante sistema è stato rilevato dall'Avena che ne ha raccolto tutti i dati analizzando così la vera e propria costituzione dell'arco.

Ricollocato nel 1932 in un'area destinata a verde, con il posizionamento di alcuni basoli della strada romana di pertinenza del passaggio originario, l'arco appare oggi in una forma integra ma non originale: recenti studi critici e alcune scoperte - ad esempio un elemento angolare di cornice, rinvenuto nel 1961 nel cortile di Castelvecchio - hanno dimostrato la parziale fallacia dell'interpretazione ricostruttiva.

Nella posizione originaria dell'arco sono ancora visibili nel manto stradale le impronte in pietra bianca dei suoi piloni; nella Torre degli Orologi, oltre ad essere evidente la differente stratificazione dei laterizi, rimane, significativamente, una targa commemorativa dell'arco traslato.

Arco dei Gavi di Verona, manto stradale romano posizionato nel passaggio.





Segni dell'originaria posizione dei piedritti dell'Arco dei Gavi (foto: Longo, Rodella)



La Torre degli Orologi di Verona (foto: Longo, Rodella)

FONTI E BIBLIOGRAFIA CRITICA

a cura di Katia Mazzucco

1560

Giovanni Caroto, *De le Antiquitate de Verona, con novi agionti da M. Zuane Caroto Pitore veronese cioè pitali con li sua adornamenti et alcuni soneti in laude di lautore et di lopera la quale e necessaria ad ogni qualità d persone a pittori a intaliatori et architetti con le sue misure per ogni antigalia*, Verona 1560 [Giovanni Caroto, *Le antichità di Verona*, Arnaldo Forni, Bologna 1976]

1588

Onofrio Panvinio, *Antiquitatum Veronensium libri VIII*, [1588] Padova 1648

1805

Gaetano Pinali, *Notizie del cenotafio denominato Arco de' Gavj demolito in Verona nel mese di Agosto 1805*, Brescia 1805

1813

Giuseppe Barbieri, *Disegni dell'Arco dei Gavi, 13 maggio 1812*, Verona, Biblioteca civica Ms 2489

Gaetano Pinali, *Ultima catastrofe dell'Arco dei Gavi già esistente in Verona: lettera al Ch. Sig. Ex-Conte Bartolomeo Giuliani*, [15 ottobre 1813, Verona Biblioteca Civica, Ms. 1540], Tipografia Cantini, Verona 1883

1875

Osvaldo Perini, *Storia di Verona dal 1790 al 1822*, vol. III, Verona 1875

1880

La iconografia di Verona antica di Gaetano Pinali e Francesco Ronzani, a cura di Gian Paolo Marchini, [1880?], "Opere veronesi rare", Centro per la formazione professionale grafica, Verona 1979

1884

Giovanni Labus, *Brevi memorie scritte in una lettera a ragguardevole soggetto sopra l'arco dei Gavi demolito in Verona li 23 agosto 1805*, Stab. tip. di G. Franchini, Verona 1884

1896

Pietro Sgulmero, *L'arco dei Gavi rappresentato a Padova da Michele Sanmicheli*, Civelli, Verona 1896

1913

Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Luigi Negrelli e l'Arco dei Gavi*, "Pro Verona", a. 4, n.10, ottobre 1913

1915

Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Intorno all'arco dei Gavi: notizie, documenti, bibliografia*, "Atti dell'Accademia d'agricoltura, scienze e lettere di Verona", ser. 4., vol. 15, 1914-1915

1919

Antonio Avena (a c. di), *Catalogo della Esposizione d'arte antica: Museo Civico di Verona 1919-20*, Società cooperativa tipografica, Verona 1919

- 1920
Carlo Anti, *Verona romana*, Pantheon, Roma 1920
- 1922
Carlo Anti, *L'Arco dei Gavi a Verona*, "Rivista di Architettura e Arti decorative" 1, 1921-22, pp. 121-138
- 1928
Antonio Avena, *Verona*, Società Editrice Novissima, Roma 1928
- 1932
Antonio Avena, *L'arco dei Gavi ricostruito dal Comune di Verona*, Società editrice Arena, Verona 1932
- 1935
Heinz Kähler, *Die Porta Aurea in Ravenna*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung" 50, 1935
- 1935
Heinz Kähler, *Die römischen Stadttore von Verona*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 50, 1935
- 1935
I.A. Richmond, W.G. Hilford, *Roman Verona: The Archaeology of its Town-plan*, "Papers of the British School at Rome" 13, 1935
- 1938
Pirro Marconi, *Verona Romana*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1938
- 1939
Heinz Kähler, "Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft", VII, A, 1, 1939, pp. 373-493, s.v. *Triumphbogen* (Ehrenbogen)
- 1960
Luigi Beschi, *Verona romana. I monumenti*, in *Verona e il suo territorio*, Istituto per gli studi storici veronesi, Verona 1960, pp. 369-552
Franco Sartori, *Verona romana. Storia*, in *Verona e il suo territorio*, Istituto per gli studi storici veronesi, Verona 1960
- 1964
Giangiorgio Zorzi, *Gli antichi archi veronesi nei disegni palladiani di Verona e di Londra attribuiti a Giovanni Maria Falconetto*, "Atti dell'Accademia d'agricoltura, scienze e lettere di Verona" serie V, vol. XV, 1963-64
- 1965
Lanfranco Franzoni, *Verona. Testimonianze archeologiche*, Verona 1965
- 1968
Lanfranco Franzoni, *Il primo progetto di conservazione dell'Arco dei Gavi e nuovo contributo al suo restauro*, "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", serie VI, vol. XIX, 1967-68
- 1972
Pierpaolo Brugnoli, *Nella Bella Verona*, Cappelli Editore, 1972
- 1973
Franco Sartori, *Un fabbro umanista del '400: Francesco Corna da Soncino e la storia di Verona antica*, in *Il territorio di Verona in età romana*, atti del convegno "Il territorio veronese in età romana", 22-24 ottobre 1971, Verona 1973

1978

Gian Paolo Marchini, *Verona romana e paleocristiana*, in Lionello Puppi (a c. di), *Ritratto di Verona. Lineamenti di una Storia Urbanistica*, Grafiche Fiorini, Verona 1978

1979

Giovanna Tosi, *Considerazioni sull'Arco dei Gavi a Verona*, "Archeologia veneta" 2, 1979, pp. 99-120

1980

Palladio e Verona, catalogo della mostra, Venezia 1980

1982

Luigi Sensi, *Praescriptio del s.c. Iarinate*, "Atti del colloquio internazionale Epigrafia e ordine senatorio", Titoli 4, Roma 1982

1983

Giovanna Tosi, *L'Arco dei Gavi*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1983

1985

Sandro De Maria, in "Epigraphica" 46, 1984 (1985)

1987

Giuliana Cavalieri Manasse, *Note di Urbanistica e di Archeologia del Territorio*, Grafiche Fiorini, Verona 1987

1988

Sandro De Maria, *Gli Archi Onorari di Roma e dell'Italia romana*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1988

1997

Pierpaolo Brugnoli, *Le Pietre di Verona. La Città romana, scaligera e veneziana*, CIERRE Edizioni, 1997

2001

Flavia Pesci, *Imago Urbis. Il volto di Verona nell'arte*, Grafiche Aurora, Verona 2001

GALLERIA DI IMMAGINI

a cura di Katia Mazucco

DETTAGLI DI STRUTTURA E ORNAMENTO



Arco dei Gavi, dettaglio del timpano



Arco dei Gavi, capitelli delle semi-colonne



Arco dei Gavi, decorazione del piedritto destro, fronte già rivolta alla porta urbica (immagine tratta da Tosi 1983)



Arco dei Gavi, particolari della decorazione del piedritto sinistro, fronte già rivolta alla porta urbica (immagine tratta da Tosi 1983)

Arco dei Gavi, prospetto laterale del capitello del piedritto sinistro, fronte già rivolta alla porta urbica (immagine tratta da Tosi 1983)

Arco dei Gavi, scorcio della volta



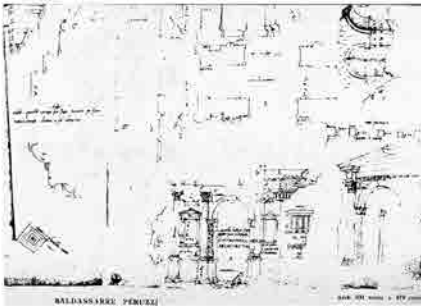
FONTI EPIGRAFICHE E STORICHE



L'iscrizione dedicatoria sull'Arco dei Gavi di Verona



Iscrizioni con il nome dell'architetto: piedritto della fronte già rivolta all'Agro, piedritto già rivolto alla porta urbana (immagine tratta da Tosi 1983)



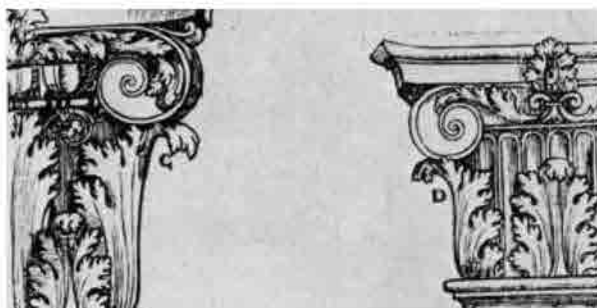
Baldassarre Peruzzi, *disegni dell'Arco dei Gavi*, 1531-35, Firenze Uffizi 631v, 478r (immagine tratta da Tosi 1983)



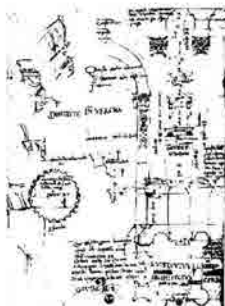
Antonio da Sangallo il Giovane, *Schizzi del piedistallo dell'Arco dei Gavi*, Firenze, Uffizi A 1229 (immagine tratta da Tosi 1983)



Sebastiano Serlio, *Libro III*, disegno restitutivo del prospetto frontale dell'Arco dei Gavi



Sebastiano Serlio, *Libro III*, particolari della decorazione architettonica e dei capitelli dell'Arco dei Gavi



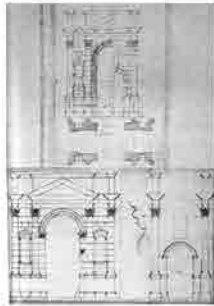
Anonimo, disegni di dettagli dell'Arco dei Gavi, XVI sec., Firenze Uffizi A 1382 (immagine tratta da Tosi 1983)



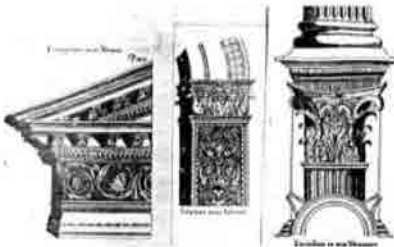
Anonimo, prospetto frontale e dettagli della decorazione architettonica dell'Arco dei Gavi, XVI sec., Siena, Biblioteca Comunale, Ms S II 4, fol. 28 (immagine tratta da Tosi 1983)



Giovanni Caroto, Disegno restitutivo dell'arco dei Gavi, 1540 ca., Verona, Biblioteca Civica, Ms. 978 fol 88r e tav. XXVI dalle *Antiquità*, 1560 (immagine tratta da Tosi 1983)



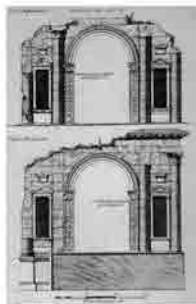
Andrea Palladio, Semiprospetti e prospetti e dettagli della decorazione architettonica dell'Arco dei Gavi, London, R.I.B.A., XII, 11r-11v (immagine tratta da Tosi 1983)



Onofrio Panvinio, Particolari architettonici dell'arco dei Gavi da *Antiquitatum Veronensium*, 1648 (immagine tratta da Tosi 1983)



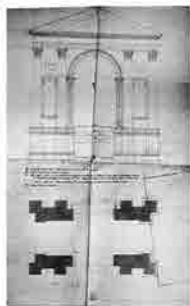
Adriano Cristofali, Pianta e prospetti dell'Arco dei Gavi, illustrazione per la *Cronica* di Biancolini, 1745-49 (immagine tratta da Tosi 1983)



Jean-François Séguier, disegno dell'Arco dei Gavi, tav. CXCXV del *Museum Veronense* di Maffei, 1749



Stampa e acquerello del XVIII sec. con scorci di Verona presso la Torre degli Orologi e l'Arco dei Gavi inglobato nelle mura (immagine tratta da Tosi 1983)



Giuseppe Barbieri, Prospetto e pianta dell'Arco dei Gavi, 1812 (immagine tratta da Tosi 1983)



Plastico dell'Arco dei Gavi realizzato in seguito alla demolizione napoleonica, 1813

MATERIALI PER LO STUDIO DELL'ARCO DI GIANO

Marco Paronuzzi, Laura Zanchetta

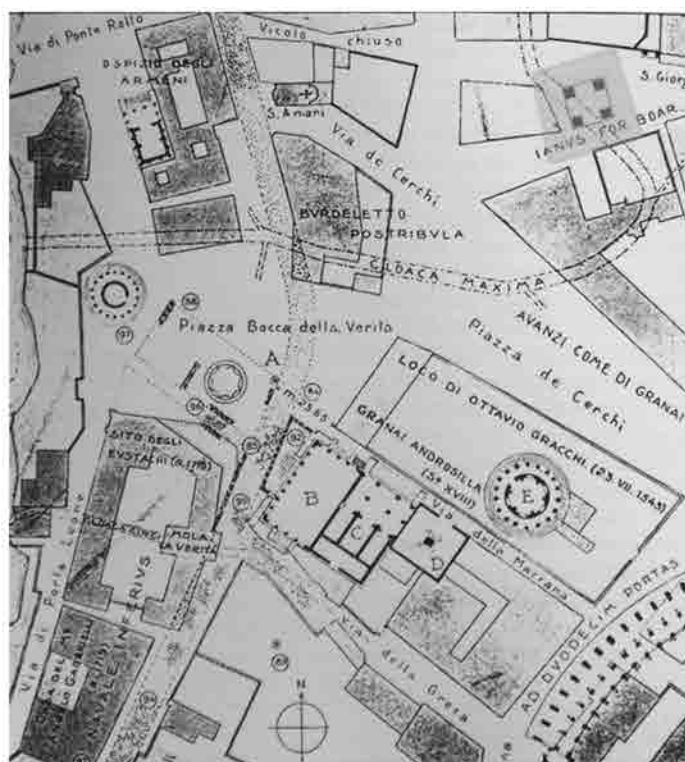
MORFOLOGIA E COLLOCAZIONE

Nell'elaborazione della tipologia monumentale dell'arco, avvenuta in epoca imperiale romana, può essere interessante notare la varietà di soluzioni sperimentate per quanto riguarda l'inserimento dell'arco nel contesto urbano. L'ubicazione può avvenire in un'area già di per sé significativa, oppure il monumento stesso, tramite la sua evidenza tipologica, può essere destinato a qualificare uno spazio urbano. Nella prima ipotesi la componente celebrativa del monumento è associata a luoghi di pubblica utilità: fori, ma anche strade, mura e luoghi di commercio.

A eccezione degli archi collocati nel foro, l'arco svolge funzione di transito dal dentro al fuori. Una particolare sfumatura nel concetto di passaggio è costituita dall'arco quadrifronte: una soluzione architettonica che permette di annodare due percorsi, facendo scomparire il margine, e ospitando nello spazio delimitato dai quattro fornicelli l'alternativa di direzione.

Come esempio di questa tipologia si può citare l'Arco di Giano, l'unico tetrapilo in buono stato di conservazione che si può ancora vedere a Roma, se si esclude l'Arco di Malborghetto, presso ponte Milvio, anch'esso tetrapilo ma completamente murato e trasformato in casale già dal medioevo.

L'arco è situato nel Velabro, una zona compresa fra il Foro Romano, le pendici occidentali del Palatino e il Foro Boario. Tale zona era conosciuta col nome di *Velabrum*, che può essere tradotto, con buona approssimazione, come valle paludosa, in seguito prosciugata e bonificata grazie



Collocazione topografica dell'Arco

alla costruzione della *Cloaca Maxima*, di cui un pezzo passa proprio sotto l'arco. Questa zona era adibita a mercato in quanto congiunzione tra il foro e lo scalo fluviale. Probabilmente l'arco, in un contesto come quello descritto, diventava punto di aggregazione dei mercanti e di distribuzione dello spazio.

DEDICAZIONE E DATAZIONE

La consuetudine di chiamare questo arco 'di Giano' non deriva dall'ipotesi, del tutto inverosimile, di una dedicazione dell'arco al dio Giano: si tratta di un errore interpretativo probabilmente risalente all'epoca medioevale. Il termine *ianus* è strettamente imparentato a *ianua*, e in questo caso il riferimento è al passaggio, alla vera e propria 'porta' creata dai quattro fornicati incrociati dell'arco (*tetrapylon*). L'errore della dedicazione è ovviamente ingenerato dal fatto che Giano era la divinità delle porte (*ianua*) e dei passaggi, e ne custodiva l'entrata e l'uscita.

Per quanto riguarda datazione e dedicazione due solo le ipotesi più accreditate. La prima lo farebbe risalire a Costantino. Nei *Cataloghi Regionari*,

infatti, viene citato un monumento, l'*Arcus (Divi) Costantini*, localizzato presso il Velabro nella *Regio XI*, che con ogni verosimiglianza fa riferimento proprio alla fabbrica in questione. Un altro indizio a favore di questa ipotesi sarebbe rappresentato, secondo Jordan 1970, da una scritta in greco incisa nella faccia interna di uno dei piloni la quale avrebbe recato il nome dell'imperatore, ma tale scritta oggi non è più visibile. La seconda ipotesi, sostenuta sia da Coarelli sia da Torrelli, attribuisce l'arco a Costanzo II. Sono stati interpretati come resti dell'iscrizione dedicatoria alcuni frammenti conservati nella vicina chiesa di San Giorgio in Velabro, che sembrano far riferimento alla vittoria su Magnenzio dell'imperatore. Ma tale iscrizione, probabilmente in seguito all'attentato del 1993, oggi non si trova più nella chiesa: in quella rovinosa occasione, a causa dell'esplosione di un ordigno, vennero distrutti il portico e parte dell'interno. Tra le due ipotesi, la prima è quella maggiormente condivisa.

Secondo entrambe le ipotesi, l'arco dovrebbe essere datato ai primi sessant'anni del IV secolo d.C. La tecnica edilizia descritta da Lugli, e in particolare il modo di alleggerire la volta a crociera interna con olle fittili e pignatte in laterizio, sembra far riferimento a una pratica in uso all'epoca degli imperatori Massenzio e Costantino. Anche il rivestimento marmoreo, visibilmente di spoglio, riconduce all'epoca costantiniana, assieme al particolare stile delle figure rappresentate sulle chiavi di volta, che ricorda quello utilizzato per i rilievi dell'Arco di Costantino. Se invece fosse accertata l'ipotesi di attribuzione a Costanzo II, la datazione dell'arco do-



Arco di Giano:
fronte ovest

vrebbe essere spostata e l'arco sarebbe stato innalzato in occasione della visita a Roma dell'imperatore nel 357 d.C.

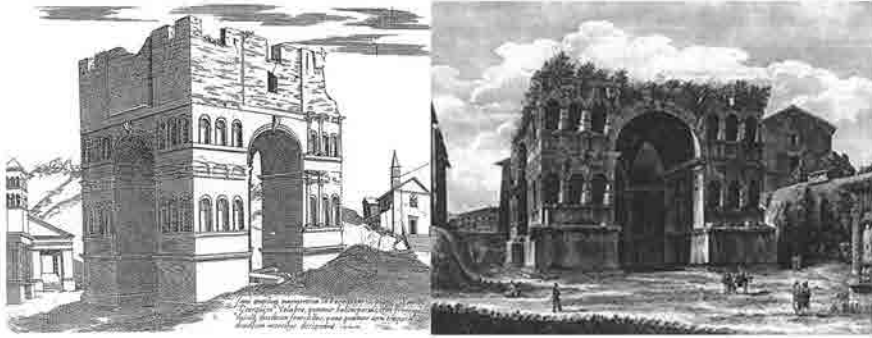
STRUTTURA E ORNAMENTO

Il monumento è costruito in opera a sacco e completamente rivestito con lastre di marmo bianco in gran parte di spoglio, viste le copiose fratture ai margini delle lastre stesse, segno inequivocabile delle leve che le hanno tratte da edifici preesistenti. La struttura si innalza su quattro zoccoli massicci, terminanti con una cornice in forte aggetto. Ogni pilone inquadra un fornice, la cui volta è costruita da cunei di diversa dimensione. L'archivolto è costituito da tre fasce, che si appoggiano su alte cornici. Queste cingono completamente i piloni. La chiave di volta è a mensola, tangente alla cornice superiore. All'interno la volta è a crociera, rinforzata da costolatura in laterizio, e impiega, come inerte, olle vuote per l'alleggerimento della struttura. L'arco misura 12 metri in lunghezza e 16 metri in altezza. I quattro fornici sono larghi 5,70 metri ed alti 10,60 metri.

L'apparato figurativo giunto sino a noi si limita a quattro figure scolpite sulle chiavi di volta, fortemente degradate. Due di queste figure rappresentano divinità femminili sedute, riconosciute da Jordan come Roma e Giunone, e sono collocate rispettivamente a est e a ovest. A nord e sud troviamo altre due figure, molto più danneggiate, che potrebbero essere Minerva e Cerere.



Arco di Giano. Dettaglio della volta



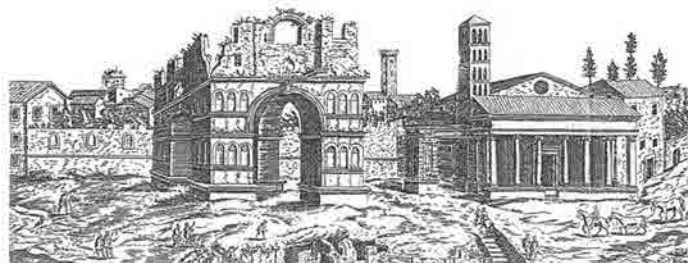
Giovanni Antonio Dosio, Arco di Giano, incisione, XVI secolo

Luigi Rossini, Pianta dei quattro piloni e pianta dell'attico a scala ridotta, tavola LXIV in *Gli archi trionfali, onorari e funebri degli antichi romani*, 1816

Sul fronte di ciascun pilone sono ricavati due ordini sovrapposti di tre nicchie ciascuno, con semicupola a conchiglia terminante con un riccio. Le nicchie che decorano i piloni est e ovest e quelle centrali dei due rimanenti sono reali, mentre per le altre, laterali, del fronte nord e sud è utilizzato un artificio: finte nicchie ottenute mediante un leggero incavo della lastra di marmo monolitica. È plausibile che le vere nicchie ospitassero statue delle quali però non c'è giunta traccia, e che non sono riprodotte in alcuna incisione anteriore al XIX secolo. L'unico documento in cui si fa menzione delle statue è l'ipotesi ricostruttiva dell'arco, proposta da Luigi Rossini. In un'incisione di Giovanni Antonio Dosio risalente al XVI secolo si possono notare i resti di alcune colonnine che inquadravano le nicchie. Esse poggiavano sopra uno sporto alla base delle nicchie stesse e terminavano, quelle inferiori, all'altezza della cornice d'imposta degli archivolti e, quelle superiori, all'altezza della cornice di imposta dell'attico.

VICENDE SUCCESSIVE

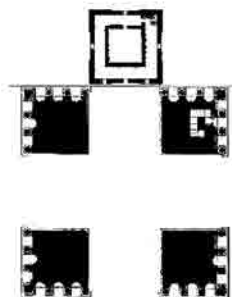
La particolare morfologia di questo arco ha permesso il suo riutilizzo in epoca medievale. Il fatto che il tetrapilo non delinea solamente un margine ma crei un vero e proprio spazio, ha permesso le modifiche che trasformarono l'arco in una torre, che probabilmente era parte delle numerose fortificazioni che proteggevano la città. Numerose incisioni, disegni e vedute già del XVI secolo, ci mostrano l'arco sormontato dalla rovina di una struttura in laterizio, merlata alla sommità e con aperture che ricordano la forma di feritoie. Probabilmente si trattava dell'attico, spogliato del rivestimento marmoreo e modificato per poter ospitare degli ambienti per la difesa del territorio circostante.



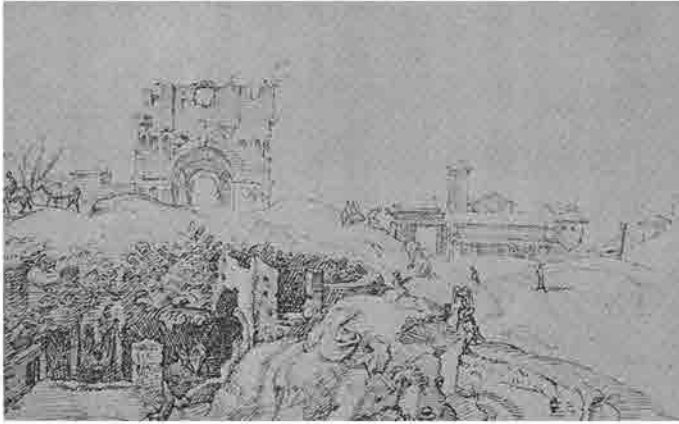
Etienne du Pérac, *Veduta della chiesa di San Giorgio in Velabro e Arco di Giano*, 1575, incisione

Oltre alle testimonianze di stampe e disegni, l'unica vera e propria notizia di un riutilizzo del monumento risale al XIII secolo, quando papa Gregorio IX dà ordine di demolire la torre di Egidio Boezio costruita proprio al di sopra dell'arco in questione. Forse la storia del riutilizzo del monumento inizia ancor prima, nel XII secolo, quando la famiglia Frangipane dispone di alcuni possedimenti nel Velabro tra cui un forte, che si fa corrispondere, secondo una tradizione storiografica tutta da verificare, proprio all'Arco di Giano. La famiglia Frangipane aveva già utilizzato gli *spolia* di molti monumenti dell'antichità per creare fortificazioni atte a proteggere i propri possedimenti sul Palatino: l'arco di Tito era stato inglobato nelle mura, mentre sopra le rovine del tempio di Esculapio era stata eretta la *turris Chathularia*.

Oggi il monumento si presenta privo dell'attico, nonché di strutture appartenenti a fasi costruttive successive a quella romana. La struttura in laterizio che si vede nelle fonti iconografiche venne eliminata nel 1827 perché considerata nel suo complesso una aggiunta medievale. L'unico elemento che ancora ci dà evidenza dell'esistenza, in epoche passate, di



Luigi Rossini, pianta dei quattro piloni e pianta dell'attico a scala ridotta, dettaglio della tavola LXIV in *Gli archi trionfali, onorari e funebri degli antichi romani*, 1816



Marteen van Heemskerck, *Veduta della chiesa di San Giorgio in Velabro e Arco di Giano*, particolare, 1532, Berlin, Staatlichemuseen, Kupferstichkabinett

ambienti al di sopra del monumento, è una scala ricavata nel pilone nord, accessibile tramite una porta che si apre nella nicchia centrale inferiore.

Il riutilizzo come fortificazione ha consentito all'arco di conservare le sue strutture e quindi di essere visibile per molto più tempo rispetto ad altri monumenti di epoca romana che erano stati oggetto di spoglio, o rimossi o sprofondati sotto detriti. Grazie a una veduta di Marteen van Heemskerck si può affermare con una certa sicurezza che l'arco era visibile dagli inizi del XVI secolo, e si può ipotizzare altresì che fosse ancora visibile nel XII-XIII secolo, epoca in cui viene fortificato. L'arco era con tutta probabilità ben conservato dall'epoca di costruzione della chiesa di San Giorgio in Velabro (VI secolo d.C.): si nota infatti che il piano di calpestio su cui si impostano le due strutture è più o meno il medesimo. Con tutta probabilità, dunque, l'Arco di Giano rimase visibile ininterrottamente dal IV secolo d.C. all'età moderna, ed è da includere nel novero dei non numerosi monumenti della Roma imperiale di cui possiamo affermare, con una certa sicurezza, che, pur trasformati e inclusi in altre edificazioni, rimasero visibili anche nel corso del Medioevo.

BIBLIOGRAFIA

1932

E. Amadei, *Le torri di Roma*, Ugo Sofia Moretti editore, Roma 1932

1957

G. Lugli, *La tecnica edilizia romana*, Edizioni Giovanni Bardi, Roma 1957

1970

G. Lugli, *Itinerario di Roma antica*, Edizione Periodici scientifici, Milano 1970

1970

H. Jordan, *Topographie der Stadt Rom im Alterthum I*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1970

1984

Commissione archeologica di Roma, *Bullettino della commissione archeologica di Roma*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1984

1988

F. Coarelli, *Il foro boario. Dalle origini alla fine della repubblica*, Edizioni Quasar, Roma 1988

1990

N. Pirazzoli, *Luigi Rossini 1790-1857 Roma antica restaurata*, Essegi, Ravenna 1990

1996

A. Augenti, *Il Palatino nel Medioevo: archeologia e topografia*, Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma, Supplementi, L'Erma di Bretschneider, Roma 1996

1997

F. Coarelli, *Roma, Guide archeologiche*, Mondadori, Milano 1997

2000

L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi. The complete Etchings*, Taschen, Colonia 2000

GALLERIA DI IMMAGINI



Scorcio del fronte sud dell'Arco di Giano e della vicina chiesa di San Giorgio in Velabro



Arco di Giano: dettaglio di uno dei quattro piloni



Arco di Giano: dettaglio delle nicchie a conchiglia



Francesco de Paoli, *Pianta di Roma*, particolare, 1623



Giovanni Battista Piranesi, *Una delle due fornici di Stertinio nel foro Boario*, da *Le antichità romane I*, prima edizione 1753



Giovanni Battista Piranesi, *Tempio detto volgarmente di Giano*, da *Vedute di Roma*, prima edizione 1778



Arco di Giano Quadrifronte a S. Giorgio in Velabro, *Nuova Raccolta delle più interessanti vedute di Roma e sue vicinanze come si vedono al presente*, Roma 1826



Luigi Rossini, *Arco di Giano*, tavola LXIII, in *Gli archi trionfali, onorari e funebri degli antichi romani*, 1834

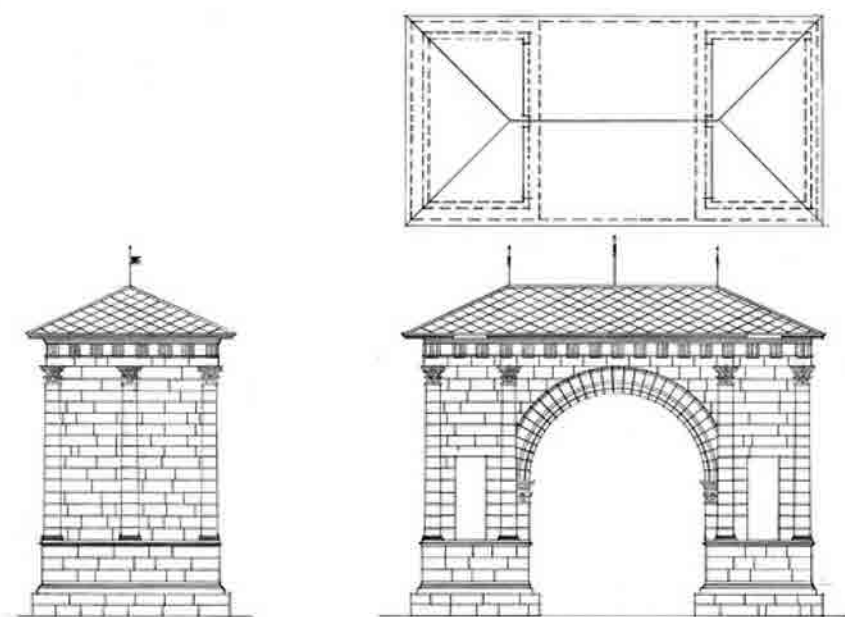
MATERIALI PER LO STUDIO DELL'ARCO DI AOSTA una restituzione grafica

Claudio Barin

L'Arco di Aosta è un arco suburbano, posto all'esterno delle mura cittadine, in asse tra la *Porta Praetoria*, ingresso orientale alla città, e il ponte romano che attraversa il torrente Buthier. Con ogni probabilità venne innalzato dopo il 25 a.C. per commemorare la fondazione della colonia di *Augusta Praetoria* sul territorio conquistato delle truppe del console Aulo Terenzio Varrone alla popolazione locale dei Salassi; l'arco fu tributato, come spesso accade, dal generale vittorioso ad Augusto.

Datazione e dedicazione non possono comunque essere definite con assoluta certezza vista l'assenza dell'iscrizione dedicatoria. L'arco, infatti, è privo dell'attico, probabilmente assente già dal Medio Evo. La copertura a quattro spioventi in ardesia risale invece al 1716 e venne rinnovata poi nel 1912-13 in occasione dei lavori di consolidamento. Inoltre, dal 1449, sotto la volta trova posto il crocifisso ligneo detto *Saint Voult* (del Santo Volto).

Il rilievo proposto è servito quale strumento conoscitivo per lo studio dell'arco. La restituzione grafica è interpretativa: sono state eliminate le catene di consolidamento novecentesche della volta e il crocifisso apposto in età rinascimentale.



Rilievo dell'Arco di Aosta, Claudio Barin

ENTRARE NELLE CITTÀ. A PAROLE

Recensione di: Arthur Duff, *Borrowing You*, Castelfranco Veneto, 4 settembre-5 ottobre 2008*

Katia Mazzucco

Entrare/città/parole. Per l'opera di Arthur Duff a Castelfranco Veneto si propongono (qui) tre termini di discussione.

Entrare: l'installazione di Duff, di fatto, non alimenta alcuna retorica dell'ingresso. L'opera non entra nella città, vi si proietta. Il progetto finito consiste di 15 minuti di proiezione, al crepuscolo, di un raggio luminoso mobile che dalla torre dell'orologio si infrange su strade, tetti, pareti di Castelfranco. Il processo creativo cela una ulteriore negazione dell'idea di entrata, una negazione di secondo livello: il raggio verde restituisce alla città immagini-parole sue proprie, ovvero frammenti di conversazioni cittadine registrate (trafugate) dall'artista, trascritte in un diario segreto di lavoro, tradotte in immagini e riprodotte in segmenti e sequenze casuali dal software per la gestione del laser di proiezione. L'opera non entra nella città: è presente dentro le sue mura, è ad essa contestuale.

Città: tra il 4 settembre e il 5 ottobre 2008 i minuti luminosi di Duff sono (stati), sulla soglia tra il giorno e la notte, la misura dello spazio della città. Per quanto si insista a chiedere all'opera contemporanea di gettare nuova luce sul passato, la città storica e "città d'arte" di Castelfranco Veneto non acquisisce nuove prospettive da questo gesto artistico. Il desiderio neo-romantico e Metafisico - con De Chirico - di vedere trasfigurati scorci e aree urbane resta inappagato, per fortuna. Questa visione trasfigurante



spetterà ai cittadini e agli amministratori, disorientati e quindi dotati di una inedita misura del tessuto storico chiuso dentro le mura.

Parole: ovvero immagini. I frammenti di (normali, banali, quotidiane) conversazioni registrati per *Borrowing You* all'interno del processo creativo si prestano - appunto - a una conversione in immagine-grafema. Il risultato è, letteralmente, di scarsa leggibilità, pur innescando nel pubblico un processo irresistibile di riconversione delle parole proiettate in suono-sintagma. Ma non si tratta di densità o impenetrabilità concettuale, bensì visiva: i volumi e le superfici della città si oppongono concretamente, fisicamente, alla lettura, spezzando le sequenze e distorcendo le figure alfabetiche, appropriandosene e facendone - di diritto - cosa propria.

Borrowing You accade nel pieno Veneto dei Capannoni: *somewhere over the rainbow*.

* Regione del Veneto (attività di valorizzazione dell'arte contemporanea, art. 45 della L.R. 1/2004); progetto dell'associazione culturale Startup in collaborazione con: Comune di Castelfranco Veneto, Centro Cultura Contemporanea C4 di Caldogno; con il supporto di: studio duebarradue, Private Wealth Management Deutsche Bank, Provincia di Treviso, Lightco, Ditregroup, Fonderia Artigiana Bon; scatti: Fototecnica; catalogo a c. di Edoardo Gamba, Davide Pesavento (in corso di stampa). Informazioni sul progetto *Borrowing You* e su Arthur Duff sono disponibili nel sito del Comune di Castelfranco Veneto. Sulle attività del Centro Cultura Contemporaneo Caldogno si veda C4



pdf realizzato da Associazione Engramma (spero sia l'ultimo)
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Christian Toson
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org

67

novembre **2008**

ENGRAMMA • 67 • NOVEMBRE 2008
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-12-6

La stella di Alessandro il Grande e la lastra di Sant'Apollonia a Venezia

a cura di Maria Bergamo, Giacomo Calandra di Roccolino

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-12-6

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
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

- 5 La stella di Alessandro. La lastra di S. Apollonia a Venezia: materiali e letture
Presentazione del numero monografico
Maria Bergamo, Giacomo Calandra di Roccolino
- 9 Campagna fotografica sulla lastra di S. Apollonia
Maria Bergamo, Giacomo Calandra di Roccolino
- 12 Il dato materiale.
Natura e origine della pietra della lastra di S. Apollonia
Lorenzo Lazzarini
- 15 1962, Venezia: storia di un ritrovamento
Documenti, contesto storico e status quaestionis
Maria Bergamo
- 26 Esempi archeologici per un'ipotesi interpretativa della lastra di S. Apollonia
Maddalena Bassani
- 36 Lo scudo con stella nella monetazione romana.
Un'ipotesi di datazione per la lastra di S. Apollonia
Giacomo Calandra di Roccolino
- 46 Appunti sulla stele di S. Apollonia: l'ipotesi Tuditano
Lorenzo Braccesi
- 49 Nuovi studi intorno ad Alessandro. Nota di aggiornamento bibliografico
Claudia Daniotti

La stella di Alessandro. La lastra di S. Apollonia a Venezia: materiali e letture

Presentazione del numero monografico

Maria Bergamo, Giacomo Calandra di Roccolino

In questo numero monografico presentiamo i primi esiti di un lavoro di ricerca iniziato nel 2005 e tuttora in corso presso il Centro studi classicA IUAV di Venezia. L'oggetto dello studio è una lastra in pietra, presente nel lapidario del chiostro del Museo Diocesano di Santa Apollonia a Venezia, che porta scolpito uno scudo con stella macedone e tracce di altri elementi di una panoplia. I materiali e i contributi critici qui pubblicati, tutti inediti, comprendono: una campagna fotografica; una scheda tecnica petrografica; una ricostruzione della situazione e delle coordinate del ritrovamento; alcune nuove ipotesi interpretative sul contesto storico in cui il manufatto, con quella particolare iconografia, fu commissionato ed eseguito.



La lastra lapidea fu rinvenuta tra le fondazioni dell'abside maggiore della Basilica di San Marco nel 1962. Sebbene fossero risultati immediatamente evidenti l'importanza e il pregio del manufatto, al momento del ritrovamento la lastra venne interpretata e valutata soltanto come elemento di reimpiego nel contesto del dibattito sulla complessa vicenda costruttiva della Basilica (vedi il contributo di Maria Bergamo). La sua iconografia non fu presa in considerazione e, fatta eccezione per qualche menzione sporadica in saggi specifici (dello *status quaestionis* tratta il contributo di Maddalena Bassani), nei quarant'anni successivi al ritrovamento la lastra non è stata oggetto di particolari attenzioni da parte degli studiosi.

Soltanto di recente si è acceso l'interesse intorno alla lastra di Santa Apollonia. In un saggio uscito nel 2004 (e ripubblicato in una seconda versione nel 2007) lo studioso inglese Andrew Chugg, a conclusione di un lavoro pur interessante e documentato sulla storia della tomba di Alessandro, ha proposto come scoop la tesi secondo cui la lastra di Santa Apollonia sarebbe la prova, simbolica e materiale, del fatto che nella Basilica di San Marco sarebbero conservate le reliquie non dell'Evangelista, bensì di Alessandro Magno (o che, perlomeno, lo sarebbero i resti dei due, mescolati insieme). La lastra sarebbe nientemeno che il coperchio della perduta tomba del macedone, trasportata da Alessandria nel IX secolo insieme al suo contenuto in occasione del trafugamento del corpo di San Marco. Purtroppo, però, prima di rendere pubblica una tesi tanto clamorosa, lo studioso, che vanta peraltro formazione scientifica di biologo, non si è peritato di compiere un esame autoptico del manufatto. Lo si evince non solo dalle sue stesse, oneste, dichiarazioni, ma anche dal fatto che nella prima edizione del libro non compare nemmeno una foto della lastra, raffigurata solo per mezzo di un disegno ripreso da Forlati e riprodotto ribaltato. Nella ricostruzione proposta, dunque, sono disattesi i dati materiali, come la qualità e quindi la datazione della pietra, e sono trascurate sia l'evidenza formale dell'opera che la sua posizione al momento del ritrovamento. L'affascinante 'scoperta' della "tomba perduta di Alessandro" (a cui si sono accodati anche altri studiosi, in particolare si veda il lavoro del veneziano Gianni Vianello) potrebbe, certo, fornire un ottimo spunto per un film di fantarcheologia - genere saggistico-romanzesco che di questi tempi attira l'attenzione del grande pubblico su rivelazioni sorprendenti, relative tanto alle simbologie occulte delle piramidi d'Egitto quanto al contenuto eretico dell'*Ultima cena* di Leonardo (sull'argomento v. in "Engramma" la recensione a Dan Brown, *Il codice da Vinci*) - e certo ha avuto il merito di richiamare l'attenzione degli studiosi sulla lastra che per decenni era rimasta ignorata nella quieta ombra del chiostro posto dietro la Basilica marciana, ma non è fondata storicamente né verificata scientificamente.

Si poneva quindi con urgenza il compito di reimpostare totalmente la ricerca su di una solida base metodologica, analizzando il manufatto nella sua realtà storica e materiale. In generale, infatti, se da un lato l'eccesso di tecnicismo specialistico è il difetto che troppo spesso rende impraticabili gli esiti delle ricerche archeologiche a più ampie contestualizzazioni, anche l'opposto divagare in fantasmagorie (a cui talvolta non viene negato credito anche in contesti accademici) risulta altrettanto inutile per il progresso del sapere. Emblematicamente, la tesi che vede la lastra di Santa Apollonia come parte della perduta tomba di Alessandro - che pure produce l'effetto di eccitare la fantasia romanzesca del lettore - si conclude con un paradossale risvolto positivistico: "We are fortunate also that the science of forensic archeology has recently achieved such a degree of proficiency that a detailed investigation of the remains would be expected to reveal the true provenance (such as carbon dating, wound evidence, facial reconstruction, tomography, examination of stomach contents, pollen grains in wrappings, DNA analysis, dentine isotope studies)".

L'istanza di 'verità' che l'esame scientifico sulle reliquie dovrebbe garantire denuncia tutta l'ingenuità intellettuale dell'autore. Le reliquie, i corpi dei santi e dei martiri, la tradizione del loro culto e dei loro 'viaggi' non si affrontano con le armi dello scientismo, invocando macabre riesumazioni e impugnando analisi al carbonio ^{14}C o test del DNA: il simbolo e il culto delle reliquie è un tema che va trattato con le armi disciplinari della storia e dell'antropologia culturale. Le reliquie sono immagini, sono simboli, sono porte, sono testimoni; la vita di una reliquia e il potere che essa esercita sono legati al culto che alla stessa reliquia viene deputato; la sua 'verità' appartiene a una dimensione altra. Il culto devozionale investe e trasforma la realtà della cosa, le dona una natura nuova, un valore che linguisticamente - prima ancora che misticamente - trascende la concretezza materiale dell'oggetto: sul piano della 'verità' devozionale, ma anche su quello della 'autenticità' storica, il corpo che da secoli è oggetto di culto sotto la Pala d'Oro non può essere altri che San Marco, proprio perché ormai da secoli come San Marco è venerato; e su quel corpo, già a partire dal doge Giustiniano nel IX sec., la città di Venezia ha fondato una radice profonda della sua identità religiosa e, soprattutto, civile e politica.

Constatere questo non significa deporre gli strumenti del mestiere e abdicare a un'attenta analisi del manufatto, bensì condurre un'analisi storica attenta a non cadere negli estremi, talvolta così propensi ad avvicinarsi sino a coincidere, dello scientismo e dello scoop mirabolante. Il primo passo per le nuove ricerche è, anzi, proprio stato quello di effettuare un'analisi

petrografica, affidata al Laboratorio di Analisi dei Materiali Antichi IUAV. È stato così possibile identificare con precisione la natura della pietra, circoscrivendo il materiale in un arco temporale e in un'area geografica precisi: la lastra è in pietra di Aurisina, materiale usato in area altoadriatica a partire dal II sec. a.C. Questi soli dati positivi hanno eliminato, senza possibilità di appello, ogni ipotesi sul trasporto della pietra da Alessandria, sulla datazione all'età ellenistica e sul suo impiego in un sarcofago del IV secolo a.C.

La ricerca è proseguita in direzione della riconsiderazione delle fonti archivistiche e documentarie relative agli scavi: è stato ricostruito puntualmente lo *status quaestionis* critico e bibliografico sulle relazioni che legano la lastra di Santa Apollonia alle fondazioni della Basilica Marciana, datando il suo reimpiego, come solido masso di costruzione della prima Basilica, al IX secolo.

Sulla scorta dei dati petrografici e documentari si sono così aperti nuovi, interessantissimi, orizzonti di indagine critica: i contributi di Maddalena Bassani, Giacomo Calandra di Roccolino e Lorenzo Braccesi propongono tre diverse ipotesi sulla datazione, il contesto storico, il significato del manufatto. Le ricerche si sono sviluppate su tre filoni indipendenti: archeologico, numismatico e storiografico, collocando però anche la lastra di Santa Apollonia in un ampio e complesso campo d'indagine che si estende dall'iconografia macedone nel mondo romano all'architettura dell'area altoadriatica e alla politica di ricerca del consenso di Ottaviano in ambito provinciale. Le tre diverse ipotesi proposte che qui si presentano riescono a coniugare in modo convincente il dato materiale e la valenza simbolica dell'iconografia dello scudo con emblema macedone.

I primi risultati del gruppo di studio sulla lastra di Santa Apollonia presentati in questo numero di "Engramma" mostrano la trama di vari significati che si intesse intorno alla straordinaria figura di Alessandro Magno, la cui stella brilla, con luce intermittente ma fortissima, dall'antichità a oggi. La ricerca si apre a dimensioni suggestive e affascinanti anche senza dover scomodare corpi di eroi, e tanto meno di santi.

Campagna fotografica sulla lastra di S. Apollonia

Maria Bergamo, Giacomo Calandra di Roccolino

La galleria fotografica che segue si articola in due sezioni: la prima relativa al luogo dove venne rinvenuta la stele nello scavo condotto da Forlati nel 1962; la seconda alla lastra oggetto delle ricerche, che si trova oggi nel chiostro di S. Apollonia, sede del Museo Diocesano. La campagna è stata eseguita il giorno 10 novembre 2008.

Un ringraziamento particolare va alla Procuratoria di San Marco che ha permesso di realizzare questi scatti, e che ha partecipato e seguito con vivo interesse lo svilupparsi della ricerca.

La corte dei marmi



La lastra di S. Apollonia



Il dato materiale

Natura e origine della pietra della lastra di S. Apollonia

Lorenzo Lazzarini

L'identificazione della pietra costituente la stele conservata al Museo Diocesano di Sant'Apollonia è stata ricavata da un attento esame autoptico delle sue caratteristiche tessiturali, e dallo studio al microscopio polarizzatore di una sezione sottile di un piccolo campione della stessa, prelevato da una sua parte posteriore. Il primo esame ha consentito da subito la definizione di quanto in oggetto grazie alla natura calcarea e tessitura massivo-compatta della pietra, nonché alla presenza di una matrice color grigio chiaro, punteggiata da bioclasti millimetrici di un grigio più scuro: caratteristiche, queste, tipiche della pietra di Aurisina, dalle cave della località omonima in provincia di Trieste.

L'analisi microscopica della sezione sottile ha confermato tale determinazione e, date le caratteristiche composizionali riscontrate, in particolare:

- matrice da micritico a localmente microspartica, con inglobati intraclasti micritici per lo più subarrotondati;
- dimensioni millimetriche dei bioclasti di rudiste e lamellibranchi fossili, che appaiono formati da lamelle di sparite, talora rimaneggiati e con abrasioni e dissoluzioni ai bordi.

Si può classificare la roccia come una intrabiomicrite, talora passante a una intrabiosparite.

Sulla scorta di quanto sopra, si può ragionevolmente ipotizzare per la pietra della stele trattarsi della varietà di pietra di Aurisina denominata "pietra romana", i cui loci estrattivi di cava erano variamente distribuiti nell'affioramento coltivato in età antica.

La pietra di Aurisina, località conosciuta in passato anche come Nabresina, come è noto è la pietra di Aquileia e, in parte (assieme all'arenaria di Muggia) di Tergeste. Non si conosce l'inizio del suo impiego in queste due città romane, ma esso verosimilmente data già al II secolo a.C., quando inco-

minciò la loro monumentalizzazione. Essa è anche, in età imperiale, la pietra più diffusa della *X Regio Augustea, Venetia et Histria*, come dimostrano i numerosi manufatti trovati (sia elementi architettonici, sia stele funerarie, miliari, ecc.) in un ampio triangolo che congiunge Trieste con Pavia, e questa con Fano. È pietra comune ad Altino e a Venezia, dove giunse in forma di spolia specialmente nei primi secoli di vita della città lagunare, e il suo utilizzo proseguì almeno sino alla fine del XIII secolo, quando venne sostituita dalla pietra d'Istria. La pietra di Aurisina a Venezia è molto abbondante, non solo sotto forma di manufatti romani reimpiegati e/o rilavorati, ma anche in cornici ed elementi marcapiano di cavatura tardo-medievale, spesso inseriti in case e palazzi veneto-bizantini.

È interessante rilevare, ai fini della presente ricerca sulla stele, come il sarcofago che attualmente contiene le spoglie mortali di San Marco sito sotto l'altar maggiore della Basilica omonima, sia anch'esso di pietra di Aurisina. Esso è moderno, posto nel XIX secolo in sostituzione dell'originale che stava nella cripta, e che andò completamente distrutto dal salso, ovvero il fenomeno ciclico di cristallizzazione del sale marino derivante dal costante allagamento cui è sempre stata soggetta la cripta stessa. Del sarcofago marciano originale non si sa con precisione la natura: da vecchie cronache si deduce fosse probabilmente costituito da un calcare rosso di Verona; secondo altre invece, il sarcofago era in verde antico, e ciò sarebbe bene in accordo con l'utilizzo simbolico medievale di questo marmo per sarcofaghi di imperatori e santi.

BIBLIOGRAFIA

C. Ambrosi C., G. Sonzogno, *La cava romana. Marmi e pietre del Carso e dell'Istria*, Trieste 1962

G. B. Carulli, R. Onori, *I marmi del Carso*, Udine 1969

F. Cucchi, S. Gerdol (a cura di), *I marmi del Carso Triestino*, Trieste 1985

W. Dorigo, *Una discussione e nuove precisazioni sulla Cappella Sancti Marci nel IX-X secolo*, in "Venezia Arti", 1993, n. 7, 17-36

R. L. Folk, *Practical petrographic classification of limestones*, "Bulletin of American Association of Petroleum Geologists", 1959

L. Lazzarini, *Historical and scientific notes on the 'pietra di Aurisina'*, in "Book of Abstracts", ASMOSIA 2000, VI International Conference, Venezia 2000

L. Lazzarini, *Le pietre e i marmi colorati della Basilica di S. Marco a Venezia*, in "Storia dell'arte marciana. L'architettura", a cura di R. Polacco, Venezia 1997, 309-326

L. Lazzarini, *Pietra d'Istria: genesi, proprietà e cavatura della pietra di Venezia*, in "La Pietra d'Istria e Venezia", Atti del Seminario di Studio, Venezia 3 ottobre 2003, a cura di N. Fiorentin, Sommacampagna (VR) 2006, 23-45

C. Molteni, *Indagini e programma per il cantiere nel restauro della cripta*, in "San Marco. La cripta, il restauro", Rodano (MI) 1993, 93-111

1962, Venezia: storia di un ritrovamento

Documenti, contesto storico e status quaestionis

Maria Bergamo

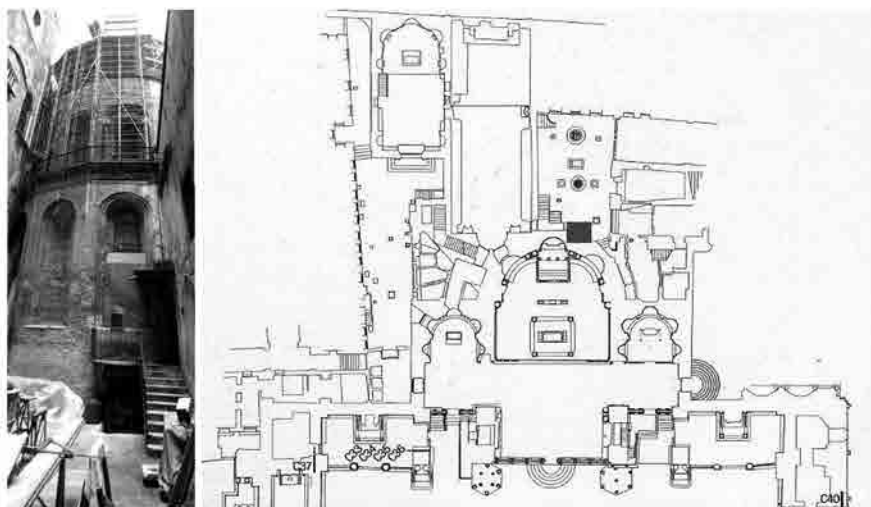
Quando nel 1962 gli operai della Procuratoria di San Marco scavarono le vasche idriche per il nuovo impianto antincendio della Basilica e trovarono tra le fondazioni dell'abside la grande lastra decorata con lo scudo stellato, si resero subito conto dell'importanza del ritrovamento (si veda la campagna fotografica in questo numero di "Engramma"). Dal racconto dell'allora capocantiere sig. Antonio Leonardi – preziosa memoria storica, la cui testimonianza è stata recuperata in occasione di questa ricerca – emerge ancora, oltre al ricordo della fatica nell'estrazione, lo stupore e l'orgoglio per la scoperta. Infatti, per quanto fortuita e inaspettata, essa si inserì immediatamente nel delicato e denso dibattito sulla costituzione dell'intera Basilica di San Marco, sulla datazione dei diversi livelli, e addirittura sulla forma originaria dell'antica fabrica.



Purtroppo la documentazione e la raccolta meticolosa di tutti i dati relativi agli interventi di scavo e restauro non era negli anni '60 del secolo scorso una pratica regolare: se è vero che la Basilica di San Marco ha subito nei secoli numerosissimi restauri e scavi, senza praticamente soluzione di continuità, è vero anche che solo negli ultimi decenni si è proceduto alla conservazione e pubblicazione meticolosa di tutto il materiale.

Si riassumono qui le informazioni rese dagli studi finora editi riguardanti la lastra, ponendo il suo rinvenimento in un contesto interpretativo definito: i documenti archivistici si affiancano così alla ricerca di altre fonti documentarie antiche, ad aprire nuove possibilità di indagine.

Ferdinando Forlati, ingegnere e Proto della Basilica di San Marco per numerosi anni, si occupò della gran parte dei restauri eseguiti intorno alla metà Novecento, e tra questi alla campagna durante la quale fu ritrovato il reperto da noi studiato. Immediatamente ne rese notizia in un articolo che già collocava criticamente la scoperta: "Con il restauro si ebbe l'analisi delle fondazioni dell'abside maggiore, conclusa nell'estate del '62 raggiungendo la palificata, lo zatterone e la sovrastante struttura muraria, in grandi blocchi di macigno e di granito, non di pietra d'Istria. Fra queste apparve anche un masso di trachite scolpito. L'ornamentazione, senza dubbio anche per la fattura, sono romane, ma non certo comuni; è probabile che il blocco appartenga ad un monumento funerario di un soldato di età abbastanza antica, del I secolo d.C. Scoperta importante per la conoscenza della struttura della grande abside; l'indagine

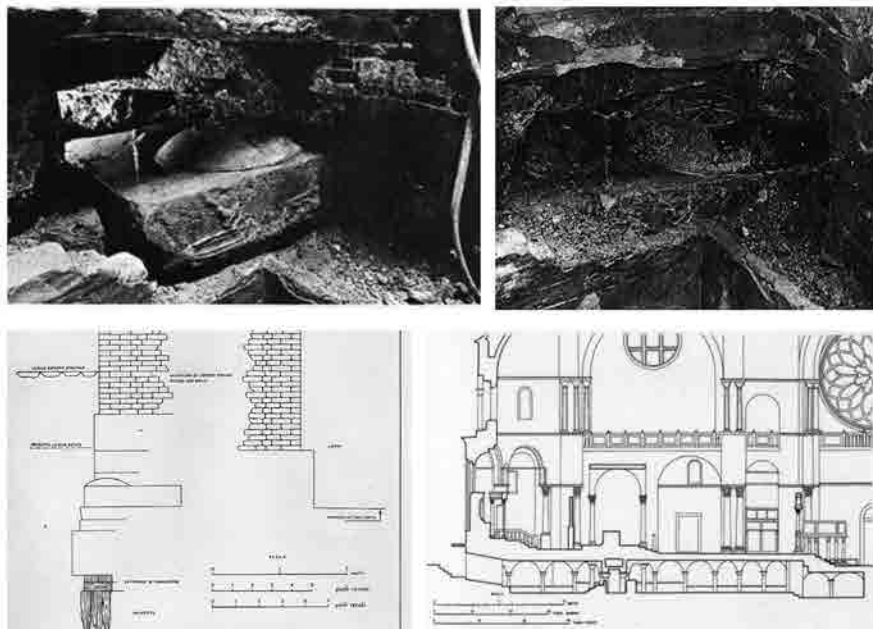


L'abside maggiore dalla Corte dei Marmi e il punto di ritrovamento in pianta

ha infatti potuto stabilire la natura delle malte che formano il solido conglomerato interno, ben differente da quello contariniano. Questo conferma che anche l'abside maggiore appartiene alla prima chiesa di Partecipazio”.

Forlati utilizza il nuovo reperto a sostegno della sua ricostruzione sulle fasi di edificazione della Basilica, ma non si preoccupa di analizzare in dettaglio il reperto: la sommaria descrizione dell'oggetto e la datazione senza fondamento documentario né mineralogico (trachite, I sec. d.C.), sono state ritenute valide fino agli studi più recenti, come testimonia l'unica scheda completa del Lapidario marciano, operata da Chiarotto 1991 per la sua tesi di laurea. La lastra viene osservata quindi come materiale di reimpiego, come tanti altri elementi marmorei scolpiti estratti dalle fondazioni, che ora possiamo ammirare murati all'esterno della cappella di San Pietro o nel Lapidario allestito proprio da Forlati nel 1969 nel chiostro di S. Apollonia.

Nel 1975, in occasione di una importante pubblicazione sui restauri della Basilica pubblicata in collaborazione con la moglie, l'archeologa Bruna Forlati Tamaro, Forlati tratta della provenienza dei materiali di reimpiego: “San Marco venne eretta sopra un terreno malfido [...] Sulle isole della la-



Fotografie dello scavo e sezione della muratura dell'abside con la posizione della pietra
Sezione est-ovest della cripta e della superiore Basilica di S. Marco

guna manca del tutto la pietra come l'argilla per la fabbricazione di laterizi. Ma i Veneziani potevano accedere alle rovine delle costruzioni tardoromane della costa, di Altino in primo luogo. E qui infatti si trasportarono per la nuova chiesa grandi blocchi di pietra d'Aurisina; taluni sono squadrati, altri già lavorati perché provenienti da monumenti; di più, furono portati grandi quantità di laterizi pure romani, alcuni dei quali portano il bollo di fabbrica". Nello stesso volume Forlati cita inoltre il celebre passo del testamento del doge Giustiniano Partecipazio, fonte principale per gli studi sulla fondazione della Basilica di San Marco: "De corpus vero beati marc[i] Felicita[ti], uxor mee, [volo], ut hedificet basilicam ad suum honorem infra territorio sancti Zachariae [...] Quiquid exinde [in Equilo] remanserit de lapidibus et quidquid circa hanc [p]e[tram] iacet et de casa de Theophylato de Torcello heddificentur basilicha beati evangeliste" e così commenta: "Ora fra queste pietre vi possono essere le sculture tardo-antiche che ora in buona parte sono ordinate nel lapidario creato nel chiostro di S. Apollonia, anche se, come nota il Demus, non siamo in grado di affermarlo con sicurezza. Ma vi erano anche, e soprattutto, le pietre usate nelle fondazioni che hanno ancora il taglio proprio della tecnica romana e che si ritrovano identiche sia nella torre eretta nello stesso periodo a difesa dell'Abbazia di S. Ilario, sia nella fondazioni del campanile, universalmente riconosciuto come opera del sec. IX".

L'indicazione è evidentemente generica, e la provenienza dei materiali antichi dal litorale nord adriatico nella fondazione dell'intera Venezia è presentata come dato accertato: l'intera Basilica si fonda su grandi conci di pietra recuperati da strade, monumenti, edifici antichi. Scrive Cecchi 2003: "Il reimpiego era una regola che a Venezia trova una delle sue massime espressioni. Qui il tessuto urbano è oggetto di un continuo riuso, niente



I lapidari marciati nel chiostro di S. Apollonia e nel Cortile del S. Uffizio

viene inutilmente disperso e ogni edificio è un palinsesto di difficilissima lettura, in cui il presente e il passato si fondono in una sintesi che contribuisce ad alimentare il fascino di una fondazione incerta a partire dalla medesima terra in cui si trova”.

La lastra ritrovata certo spiccò per le dimensioni, e probabilmente proprio in forza di quelle dovette anticamente essere stata considerata materiale di pregio, al punto da essere posta in testa all'intera basilica, nelle poderose strutture esterne dell'abside. L'iconografia del manufatto però negli anni Sessanta non fu oggetto di particolari attenzioni: l'immagine scolpita fu correttamente ricondotta a un ambito militare di epoca romana, ma non identificata come direttamente appartenente alla casata macedone. Tale decorazione con panoplie, lance ma soprattutto con lo scudo con la stella argeade, pur non rarissima (vedi il contributo di Maddalena Bassani), forse all'epoca del rinvenimento della lastra non era così immediatamente eloquente come è ai nostri occhi: solo dopo il 1977 infatti, in seguito alla scoperta a Verghina della tomba di Filippo il Macedone e del suo meraviglioso tesoro, la stella divenne (non solo per gli studiosi) l'emblema più noto della casata di Alessandro.

L'“invisibilità” del soggetto risulta particolarmente interessante dal punto di vista metodologico e della storia degli studi archeologici e iconografici. Il ritrovamento della lastra di S. Apollonia venne circoscritto in un preciso contesto di ricerca e di studi, in base ai quali si guardava esclusivamente alla sua funzione di spolium; posto all'interno di un ingranaggio critico complesso come appunto il dibattito sulla conformazione della Basilica particiaca del IX secolo e sulle successive integrazioni o rifacimenti nel

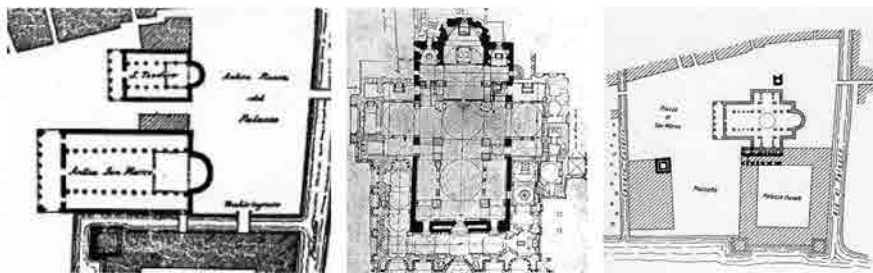


Tesoro della tomba di Filippo II a Verghina

X e XI secolo, la lastra non venne mai analizzata nella sua individualità di manufatto artistico da interpretare dal punto di vista storico.

Com'è noto, infatti, San Marco conosce diverse fasi di costruzione: secondo le fonti vi sarebbero tre 'basiliche' stratificate, che l'archeologia unita al restauro cerca ora di individuare e di documentare con i dati materiali. Certo è che la fondazione e la edificazione della cosiddetta 'prima basilica' si debba alla volontà del doge Giustiniano Particiaco (o Partecipazio), che lasciò nell'829 testamento affinché si erigesse nell'area di San Zaccaria una chiesa che ospitasse definitivamente le spoglie dell'evangelista Marco, trafugate da Alessandria proprio l'anno precedente, e ospitate fino ad allora in una cappella dentro il Palazzo Ducale. La tradizione parla di una 'seconda basilica' ricostruita dopo l'incendio del 976, drammatico epilogo dell'odiato doge Pietro IV Candiano, arso vivo in una rivolta dell'aristocrazia veneziana. Le cronache indicano una reintegrazione della chiesa, avvenuta in due anni durante il dogato di Pietro IV Orseolo, ma l'entità dei danni non è comprensibile, perché la 'terza basilica', l'attuale, sarebbe stata riedificata ab imis distruggendo la precedente. Per volere del doge Domenico Contarini si dovette fondare una San Marco a immagine e somiglianza della chiesa dei Dodici Apostoli di Costantinopoli: iniziata secondo la storiografia nel 1063 e finita nel 1072, quando si ha notizia dell'inizio della decorazione musiva, fu inaugurata solo il 25 giugno 1094 sotto Vitale Faliero, dopo che finalmente si ritrovarono le reliquie del Santo evangelista perdute nel precedente incendio.

I grandi studiosi della Basilica di San Marco, archeologi, storici, restauratori, storici dell'arte, dibattono ancora varie e diverse teorie a questo proposito. Teorie che coinvolgono gli aspetti simbolici, politici e religiosi: l'origine di Venezia stessa, la sua volontà di autonomia dalle più potenti e antiche città come Grado, Altino e Aquileia, la nascita della sua identità attraverso un preciso piano politico che si nutriva di immagini e azioni significative, come



Piante della prima Basilica nelle ipotesi ricostruttive di Cattaneo, Bertini, Forlati

il trafugamento delle reliquie del santo, o l'edificazione di una cappella ducale tanto grandiosa. Non è certo compito di questo intervento addentrarsi nella complicata bibliografia ed entrare nel merito della storiografia marciana, ma solo collocare in questo contesto di studi l'oggetto di nostro interesse.

Forlati è il primo a sostenere, contro le tesi di Selvatico, Saccardo e Cattaneo precedentemente accreditate, che la antica basilica particiaca avesse già un impianto a croce greca, e che gli interventi contariniani non modificarono la precedente pianta basilicale in favore di ciò che corrisponde all'attuale, ma si limitarono all'aggiunta del narcece. La tesi è argomentata nel già citato volume del 1975 *La Basilica attraverso i suoi restauri*, proprio a partire dai dati ricavati dai lavori di restauro relativi alla struttura della basilica in varie sue parti, in particolare alle murature e fondazioni ai quali lo stesso Forlati sovrintese. Queste, in sintesi, le sue conclusioni: "Ecco mutare ai nostri occhi l'aspetto del primo S. Marco: esso non fu mai una basilica a tre navate, ma già nacque come costruzione a pianta centrale quale oggi lo vediamo". Demus, Bettini e successivamente Zuliani e Lorenzoni accettarono e avvalorarono tale ipotesi. L'abside, il luogo del rinvenimento della lastra di Sant'Apollonia, rientrerebbe nelle antiche murature del IX secolo.

Lo scavo in cui la pietra è stata ritrovata è direttamente coinvolto anche nel dibattito sulla cripta della Basilica marciana, perché le mura sono le stesse: "L'impianto complessivo dell'abside è ancora perfettamente leggibile, la cripta ha una struttura compatta, per questo sono stati necessari pochi saggi per caratterizzarne la configurazione. Le murature hanno uno spessore di circa due metri. I rimaneggiamenti subiti nel tempo si riconoscono benissimo, e sono irrilevanti sul piano strutturale. Mentre è da escludere nella maniera più assoluta che si siano realizzate delle murature a ridosso della struttura originaria". Scrive ancora Forlati: "Si può dire inoltre che le fon-



Parete interna della cripta nel punto del ritrovamento e visione della cripta marciana

dazioni dell'impianto a croce greca furono realizzate con i criteri costruttivi tipici del mondo classico, e dalle indagini si ricava l'impressione che il sistema fondale abbia un impianto unitario, coerente, massiccio". Le ipotesi sulla costituzione della cripta tuttavia sono molto complesse: secondo Forlati la cripta fu creata dal doge Vitale Falier nel XI secolo; secondo invece gli studi di Dorigo sugli antichi livelli dei piani pavimentati e delle maree dell'epoca, la cripta sarebbe addirittura la stessa chiesa particiaca; le ultime, oggi più accreditate, ricerche di Vio dimostrano come la cripta corrisponda tuttora alla antica struttura dell'830, creata per l'adorazione delle reliquie del santo Evangelista.

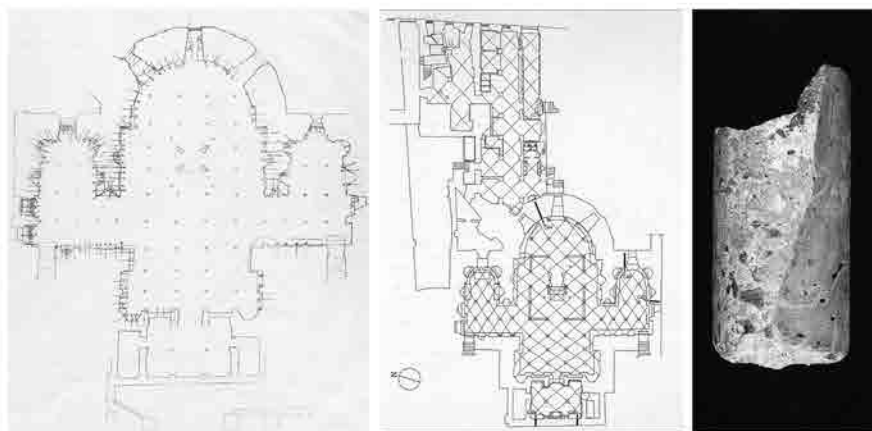
Un elemento che deriva dalle tecniche costruttive e dall'approccio al restauro, può essere uno strumento utile a collocare correttamente e indiscutibilmente la lastra di Sant'Apollonia all'interno delle mura marciate: le malte con cui è fissata. "Non si poteva tener conto dei conci di pietra e dei laterizi, perché nel caso in questione si tratta quasi sempre di materiale di recupero, spesso profondamente rimaneggiati. [...] non è così invece per le malte di allettamento che sono sempre, inequivocabilmente, legate al momento della costruzione. Il modo con cui sono confezionate risponde a criteri di ripetitività propri di ciascuna cantiere. Da sempre, le maestranze compiono questa come altre operazioni nello stesso modo, miscelando i componenti classici secondo rapporti prestabiliti, che rimangono identici nel tempo. Per cui si può dire che la maniera di realizzare una malta diventi la 'firma' di un gruppo di lavoro. È praticamente impossibile trovare due procedure identiche ed è ancora più improbabile che ciò accada se si tratta di lavori realizzati in periodi molto diversi e distanti tra loro nel tempo". Con queste parole Cecchi introduce il suo studio sulla Basilica del 2003, notando come una particolare composizione di malta di cocciopesto, analizzata con carotaggi eseguiti in diverse campagne di restauro e consolidamento, ricorra in tutta la fabbrica di San Marco in tutti i suoi livelli, dalle fondazioni, ai matronei, alla cripta. Cecchi pertanto sostiene che molte strutture murarie possano essere state costruite nell'arco di tempo di uno stesso cantiere di lavoro, a dimostrare, avvicinando la tesi di Herzner 1985, che anche parte delle murature in alzato sono databili al IX secolo. Degli elementi costruttivi della prima basilica rimarrebbe perciò molto di più di quanto, fino agli studi più recenti, si è stati disposti a credere, e l'intervento contariniano si ridurrebbe ulteriormente al restauro dell'antica chiesa particiaca già ritoccata da Orseolo, con l'aggiunta del narteca.

Il materiale di sostegno a tale teoria è l'analisi dei carotaggi eseguiti sia nelle fondazioni che negli elevati della Basilica tra il 1991 e 1993, indagini che sono opera del Consorzio Venezia Nuova commissionate dal Ministero

LL.PP., Magistrato alle Acque, Nucleo Operativo di Venezia finalizzato allo studio delle condizioni strutturali della basilica. Le relazioni sui risultati – come riportato da Cecchi 2003 – sono conservate presso la Procuratoria sotto il titolo Indagini conoscitive sulle strutture portanti della Basilica di San Marco a Venezia, mentre i carotaggi sono depositati presso la Soprintendenza per i Beni Architettonici, per il Paesaggio e il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico di Venezia e della Laguna. Parte di tale materiale è stato pubblicato da Vio 1992, 1993, da Lepschy 1999 e da Rossi 1993. L'impianto fondale della parte absidale inoltre è stato indagato all'interno di un altro ciclo di operazioni: 170 carotaggi furono eseguiti per consentire il consolidamento del sistema fondale con miscele di resina di materiale organico, ma solo parte di queste analisi furono pubblicate da Lazzarini 1993.

Non è rinvenibile nelle carte di Forlati un riferimento planimetrico che indichi con precisione il luogo del ritrovamento della stele di nostro interesse, ma, come si è detto in apertura di questo lavoro, affidandoci alla memoria storica degli operai che vi hanno lavorato, si sa che fu estratta all'esterno dell'abside maggiore meridionale, nel cosiddetto Cortile dei Marmi, ora sede dei Laboratori della Procuratoria di San Marco. I carotaggi eseguiti più vicino al punto ipotetico della nostra lastra sono riportati nelle pubblicazioni di Lazzarini e Cecchi.

Dopo essere stata estratta a fatica, in occasione di uno scavo casuale dal luogo in cui era giaciuta per secoli, dopo essere stata per decenni conservata all'ombra silenziosa del chiostro di S. Apollonia, e dopo essere stata, di



Piante con ubicazioni e numerazioni dei carotaggi eseguiti in cripta, carotaggio C44

recente, investita dai riflettori di un'attenzione più spettacolare e mediatica che scientifica, ora, liberata nuovamente da sovrastrutture interpretative e da errori di attribuzione, la lastra che reca scolpite le immagini di una pannoplia e dello scudo con stella macedone può essere finalmente considerata come oggetto autonomo di studio e di ricerca: un documento importante e significativo della straordinaria fortuna, già in età antica, del mito di Alessandro il Grande.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

M. Agazzi, *Ritrovamenti archeologici dell'area marciana*, in *Storia dell'Arte marciana: l'architettura*, a c. di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 101-121

S. Bettini, *L'architettura di San Marco. Origini e significato*, Padova 1946

R. Cattaneo, *Storia architettonica della basilica*, in *La basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte*, a c. di C. Boito, Venezia 1888

R. Cecchi, *La basilica di San Marco. La costruzione bizantina del IX secolo. Permanenze e trasformazioni*, Venezia 2003

R. Chiarotto, *Il lapidario marciano nella storia della Basilica*, tesi di laurea a.a. 1990/91, relatore W. Dorigo

M. Dalla Costa, *La conoscenza della fabbrica marciana: storia e restauro*, in *Storia dell'Arte marciana: l'architettura*, a c. di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 132-152

O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington 1960

W. Dorigo, *Venezia Origini. Fondamenti, ipotesi, metodi*, Milano 1983, vol. II, p. 560 ss., in particolare n. 409

I. Favaretto, *Presenze e rimembranze di arte classica in Storia dell'Arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, a c. di R. Polacco, Venezia 1994

F. Forlati, *Il primo San Marco*, in "Arte Veneta", V (1951), pp. 70-85

F. Forlati, *Ritrovamenti a San Marco. Un monumento funerario romano*, in "Arte Veneta", XVII (1963), pp. 974-75

F. Forlati, *La Basilica di San Marco attraverso i suoi restauri*, Trieste 1975

B. Forlati Tamaro, F. Forlati, *Introduzione* in F. Zuliani, *I marmi di San Marco*, 1969, pp. 17-24

V. Herzner, *Die Baugeschichte zum San Marco und der Aufstieg Venedigs zur Grossmacht*, in "Wiener Jahrbuch für Kunst Geschichte", 38, 1985, pp. 1-58

- L. Lazzarini, *Lettura di alcune carote eseguite nelle fondazioni della cripta*, in *San Marco: la cripta, il restauro*, Milano 1993, pp. 73-80
- G. Lorenzoni, *Aspetti tardomedievali a Venezia*, in *Le origini di Venezia. Problemi, esperienze, proposte*, Venezia 1981, pp. 143-148
- P. Rossi, *Analisi delle condizioni statiche delle strutture murarie*, in *San Marco: la cripta, il restauro*, a c. di E. Vio, Milano 1993
- G. Traina, *Sul reimpiego di sarcofagi antichi in Aquileia* in "Antichità Altoadriatiche", 23, 1983, pp. 201-210
- E. Vio, Lepschy A. (a c. di), *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Venezia, Istituto di Scienze, Lettere e Arti, 16-19 maggio 1995), Venezia 1999
- E. Vio (a c. di), *Cripta o prima cappella ducale?*, in *San Marco. La cripta, la storia, la conservazione*, Milano 1992
- E. Vio (a c. di), *San Marco: la cripta, il restauro*, Milano 1993
- F. Zuliani, *I marmi di San Marco*, Venezia 1969

Le piante, i rilievi e le sezioni sono state tratte dalle pubblicazioni citate. Si ringraziano per la collaborazione e i contributi: la Procuratoria di S.Marco, in particolare Maria De Villa Urbani; Antonio Leonardi; Matteo Lucchini.

Esempi archeologici per un'ipotesi interpretativa della lastra di S. Apollonia

Maddalena Bassani

La lastra conservata nel chiostro della Chiesa di S. Apollonia, presso il Museo Diocesano di Venezia (una campagna fotografica inedita è pubblicata in questo stesso numero di "Engramma") pone una serie di problematiche sia per le sue ignote origini, sia per l'inaspettato fregio che presenta sulla faccia principale e su una delle due laterali.

Le dimensioni del manufatto sono le seguenti: altezza m 1,18, larghezza m 1,38, spessore pari a m 0,30, che arriva a m 0,40 ca. se si considera anche il rilievo. Quest'ultimo presenta sulla fronte maggiore un grande scudo circolare con la stella macedone al centro, una coppia di schinieri e una lunga lancia, mentre di lato sono visibili le tracce di una spada appesa a un balteo.



In assenza di dati circa la sua provenienza, Polito 1998 su base esclusivamente iconografica aveva ipotizzato che esso facesse parte di un edificio di III-II sec. a.C. del Mediterraneo orientale, giunto a Venezia con zavorra di nave. Di contro, i dati offerti dalle analisi mineralogiche suggeriscono per la lastra, in pietra d'Aurisina, una datazione dal I sec. a.C. in avanti, nonché un'area di provenienza limitata all'area padana e all'Adriatico occidentale.

Restano comunque certi due dati che non possono essere messi in discussione: per prima cosa i soggetti rappresentati nel fregio costituiscono una vera e propria panoplia e non un generico gruppo di armi; in secondo luogo essi erano visibili da almeno due lati e anche da una certa distanza, viste le dimensioni: dunque occorre postulare che il monumento originario fosse di ampiezza considerevole e ubicato in un luogo frequentato.

Nel tentativo di offrire dati aggiuntivi per avvicinarsi a un'interpretazione verisimile della lastra in oggetto, si propongono qui alcuni raffronti tra il fregio di S. Apollonia e manufatti di età ellenistica e tardo-repubblicana. Da essi si tenterà di dedurre alcune valutazioni e ipotesi di carattere storico-interpretativo.

I confronti di età ellenistica

Molteplici sono i casi di manufatti di tipo funerario decorati da un motivo di tipo 'macedone' analogo a quello della lastra di S. Apollonia: dal tardo IV sec. a.C. in poi, infatti, sono noti diversi esemplari che recano il motivo della stella macedone come simbolo di valore, di potere, di forza e di sontuosità.



Si ricordano, fra i tanti, la tomba di Termessos (Pisidia), del tardo IV sec. a.C., oppure la tomba di Lyson e Kalikles presso Lefkadia: quest'ultima presenta le pareti e le lunette della camera dipinti con il grande scudo 'stellato', gli schinieri, la lancia, le spade appese al *balteum* e gli elmi, e risale al 200 a.C. Ancora, è possibile citare la tomba rupestre presso Pogradec, a Selce Posthime, che ai lati della porta presenta lo scudo macedone, l'elmo e la corazza, riconducibile al 280 a.C.; o anche una tomba di Alessandria d'Egitto, nella necropoli di Gabbari, con analoga decorazione, degli inizi del II sec. a.C.

Tutti questi manufatti, di aree diverse e di cronologia compresa fra lo scorcio del IV sec. a.C. e il primo quarto del II sec. a.C., hanno in comune la scelta di rappresentare non le armi strappate al nemico, ma quelle del defunto, che attraverso di esse esprime la propria *areté* nonché il proprio *status* sociale: non a caso molte delle tombe citate, cui se ne potrebbero associare altre, erano appartenute a personaggi d'alto rango che volutamente cercavano di stabilire un legame fra sé e la casata macedone.

I confronti italici della tarda età repubblicana

Accanto agli esempi ellenistici testé menzionati, esistono vari manufatti di I sec. a.C. che presentano analogie e differenze con i casi sopra esaminati. In alcune pitture concentrate nel comparto vesuviano compaiono infatti



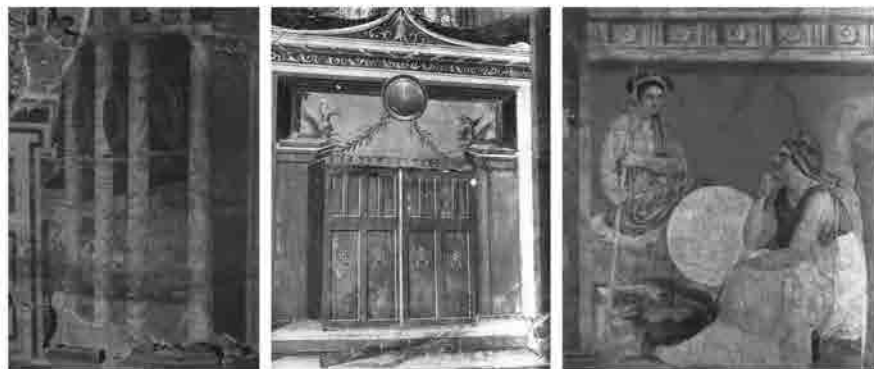
forti richiami alla dinastia macedone: se all'interno della grande sala della Villa di Oplontis sono presenti nel registro superiore alcuni scudi macedoni, o un solo scudo appeso sopra una porta, nella villa attribuita a Fannio Sinistore presso Boscoreale compaiono due figure con in mezzo uno scudo macedone. Si è pensato potesse trattarsi della raffigurazione della famiglia imperiale, oppure della personificazione della Macedonia e della Persia. In esse, diversamente dai contesti funerari più sopra ricordati, prevale non tanto il riferimento al valore guerriero, quanto l'esaltazione della potenza macedone, e allo stesso tempo l'implicita volontà di stabilire un rapporto stretto fra il committente-proprietario delle residenze e la casata argeade.

Tale richiamo alla *potestas* e alla *magnitudo* di Alessandro sembra scaturire anche da un altro caso tardo-repubblicano, ossia dal gruppo statuariale di cavalli e cavalieri da Lanuvio, che doveva abbellire il santuario di Giunone Sospita e che probabilmente fu commissionato da un membro della *gens Licinia*: esso rappresentava il Macedone con i suoi cavalieri caduti al Granico, ispirandosi al celebre gruppo scultoreo lisippeo sottratto da Q. Cecilio Metello Macedonico a Dion e trasportato a Roma.

I confronti architettonici di I sec. a.C.

Tentando di rintracciare un possibile modello architettonico cui ricondurre ipoteticamente la lastra di S. Apollonia, sembra lecito concentrare l'attenzione su due tipologie strutturali attestate in Italia: in prima istanza i monumenti a dado, secondariamente i recinti funerari.

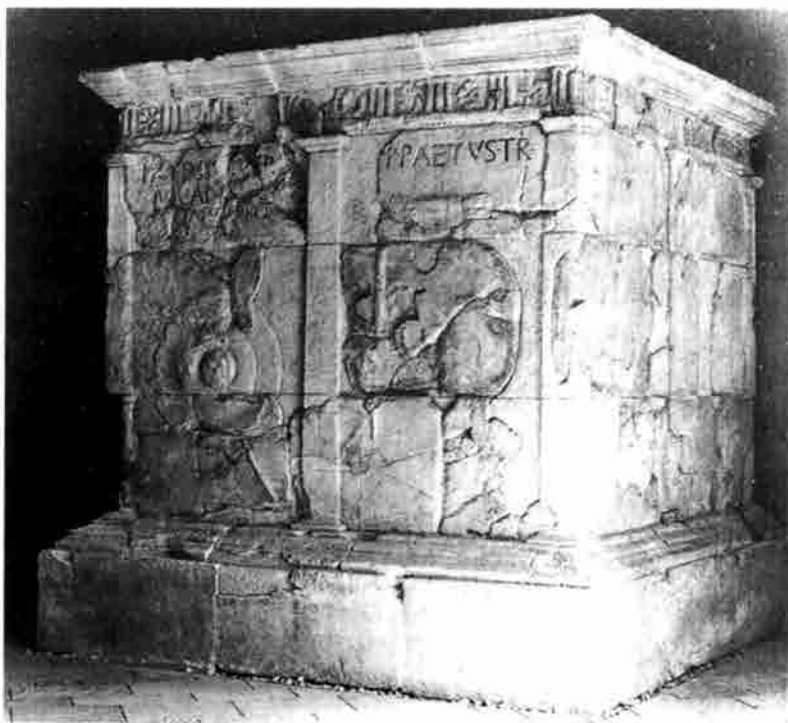
I primi, ampiamente studiati alla fine degli anni Sessanta da Mario Torelli, presentavano un corpo parallelepipedo o cubico su un plinto modanato, il cui coronamento presentava un fregio dorico e sopra l'epistilio a dentelli



pulvini o una struttura naomorfa. Famoso è senz'altro quello di Sarsina, di età augustea (l. m 3,55, h. m 3,45), sul cui corpo centrale risaltano i simboli del *cursus honorum* di *P. Verginius Paetus*: il *subsellium*, la *sella curulis*, le *fasces*, il *clipeus* e l'*hasta*.

Conosciuto è pure il monumento di *Caius Maecius*, con un dado ampio m 1,22 x 1,24 e un fregio di altezza pari a m 0,33, oppure quelli di Imola, della metà del I sec. a.C., decorati da scudi. Ma nessuno tra i tanti altri confronti possibili presenta una composizione con armi, propriamente macedoni, simili a quelle scolpite sulla lastra di S. Apollonia: tutte le strutture funerarie 'italiche' che possono essere convocate come testimoni di confronto sono accomunate dalla raffigurazione di armi romane o di armi sottratte ai nemici.

Qualche elemento in più per tentare di comprendere a che tipo di edificio poteva essere pertinente la lastra studiata è ricavabile dai numerosi recinti funerari della *Venetia*, e soprattutto quelli allineati lungo la via Annia in uscita da Altino. Si trattava di porzioni di terreno destinato alla deposizio-



ne dei defunti che venivano delimitati da muretti costruiti solo sulla fronte, essendo di norma i lati non edificati e delimitati plausibilmente tramite materiali deperibili o siepi, per quanto qualche iscrizione documenti casi con muri su tutti e quattro i lati. Realizzati quasi tutti in pietra d'Aurisina o di Verona, presentavano la fronte sulla strada decorata da *imagines clipeate* oppure da teste ritratto, né mancavano gli altari, cilindrici o parallelepipedi, di varie dimensioni. La quasi totalità dei recinti risale tra l'inizio del I sec. a.C. e la fine del I sec. d.C., dunque entro un arco cronologico assai vicino a quello della lastra di S. Apollonia.

L'orizzonte storico-geografico e alcune ipotesi sul committente della lastra

L'ipotesi Polito 1998 che faceva del fregio veneziano un manufatto ellenistico proveniente dal Mediterraneo orientale risulta meno verosimile rispetto a quella che riconosce nella lastra un manufatto di produzione locale, probabilmente della *Venetia*. In base al tipo di soggetto scelto per il rilievo, posto a confronto con gli esempi simili, pare lecito affermare che il monumento cui doveva appartenere il pezzo era di tipo cerimoniale-funerario, ispirato alle tombe macedoni ma rispetto a quelle piuttosto lontano dal punto di vista tipologico e cronologico.

Di certo, comunque, la struttura di appartenenza doveva poter essere visibile da almeno due lati (se non da tre), altrimenti non si spiegherebbe la spada appesa al *balteum* sul lato corto sinistro, e in maniera analoga occorre postulare che sulla parte destra mancante comparisse il resto della lunga lancia e il secondo schiniere, se non anche l'elmo e la corazza: ipotizzando dunque una panoplia completa, la fronte principale del rilievo poteva misurare in larghezza quasi m 3. L'altezza complessiva invece è particolarmente complessa da stabilire, perché tra la base, il fregio centrale e il coronamento (di cui non si conosce la forma) le dimensioni potevano essere tanto limitate quanto assai più estese.

Ancora, occorre annotare che le dimensioni considerevoli dei singoli elementi fanno immaginare una visione del monumento anche da una certa distanza: nell'ipotesi che esso vada datato al I sec. a.C., questo potrebbe ben spiegarsi con il fatto che in quella fase in Cisalpina i monumenti funerari aristocratici erano pochi, isolati lungo le vie principali o nei *praedia* privati, non 'accatastati' uno vicino all'altro come doveva presentarsi, ad esempio, il tratto nord-orientale della *via Annia* prossima ad Altino nella prima età imperiale.

Per l'iconografia prescelta e per il livello qualitativo del rilievo il committente dovette essere necessariamente un personaggio altolocato, che riprendendo i simboli guerrieri della casata macedone intendeva richiamarsi ad Alessandro e alla sua *areté* guerriera; ma doveva essere anche un personaggio benestante, che aveva potuto affidare il lavoro a maestranze in grado di realizzare un prodotto di tale qualità.

Fra le personalità di spicco presenti nella *Venetia* in età tardo-repubblicana è possibile ricordare C. Asinius Pollio, che in qualità di legato di Cesare in Cisalpina compì gesta importanti presso Altino, come scrive Velleio Patercolo:

Nam Pollio Asinius cum septem legionibus, diu retenta in potestate Antonii Venetia, magnis speciosisque rebus circa Altinum aliasque eius regionis urbes editis, Antonium petens, vagum adhuc Domitium, quem digressum e Brutianis castris post caedem eius praediximus et propriae classis factum ducem, consiliis suis illectum ac fide data iunxit Antonio. (Vell., II, 76, 2)

Senza peraltro evitare di crearsi numerosi nemici fra i cittadini di *Patavium*, secondo Marziale:

Asinio etiam Pollione acerbe cogente Patavinos ut pecuniam et arma conferrent, dominisque ob hoc latentibus, praemio servis cum libertate proposito qui dominos suos proderent, constat servorum nullum victum praemio dominum prodidisse. (Mart., Sat., I, 11, 22)

Vicino agli intellettuali del tempo, Pollione, accumulata una grande ricchezza dalle imprese seguite in area balcanica, a Roma fece realizzare la prima biblioteca pubblica provvista di sculture note come *Monumenta Pollionis*, che furono realizzate dai maggiori artisti del tempo, fra cui Kleomene e Praxiteles. Proprio i due nomi di questi due scultori sono stati letti su due frammenti di sculture presenti a Piacenza e a Verona, che Mansuelli riconobbe quali opere neoattiche del I sec. a.C. Così, la presenza in Cisalpina di artisti neoattici al servizio della nobiltà locale e forse al seguito dei grandi *imperatores* tardo-repubblicani fornirebbe un elemento in più a favore dell'ipotesi che il frammento di S. Apollonia sia un manufatto originario della *Venetia*, realizzato durante il proconsolato di Pollione o negli anni immediatamente successivi.

Anzi, recuperando l'ipotesi di Denti 1991, si può ricordare che proprio ad Altino i due frammenti di Giganti (ispirati, si crede, alla Gigantomachia di Pergamo), sarebbero opera di maestranze greche (o fortemente ellenizza-

te) attive negli anni del comando di Pollione: esse sarebbero state eseguite in memoria di un grande personaggio defunto, o per celebrare un'impresa militare di grande portata.

Alla luce di tali premesse e considerazioni, prendono corpo ulteriori elementi che consentono di stabilire un pur labile filo di congiunzione tra la *Venetia*, Pollione, l'area balcanica e la lastra di S. Apollonia. Sul piano storico è noto come negli anni Quaranta del I sec. a.C. varie operazioni belliche interessarono la zona posta fra la Macedonia e l'Illiria: se già nel 48 Cesare aveva battuto Pompeo a Farsalo, nel 42 Antonio sconfiggeva a Filippi i cesaricidi Bruto e Cassio; e ancora, fra il 40 e il 39, rivestendo il consolato, lo stesso Pollione si portava fra la Dalmazia e l'Albania, sconfiggendo i Parthini in Illiria, da cui ricavò il bottino usato per realizzare la nuova biblioteca (Dio, XLVIII, 41, 7; App., V, 75, 320; Plin., *Nat. Hist.*, VII, 115.).

Ma altri elementi ancora accomunano Pollione, Alessandro e la Macedonia. È cosa risaputa infatti che Pollione garantì la sua protezione allo storico alessandrino Timagene, autore del *Peri Basileon*. In quest'opera, marca-



tamente antiromana, si esaltava la superiorità delle monarchie ellenistiche e nello specifico quella di Alessandro sui nuovi padroni del mondo, qual era Augusto: il pensiero e le posizioni di questo scomodo personaggio avrebbero addirittura portato lo stesso *princeps* a vietargli la frequentazione della *domus palatina* (Sen., *Ira*, III, 23, 4-8), cosa che avrebbe indotto Pollione ad ospitare lo storico in casa propria e Timagene a 'espungere' dal proprio trattato il principato di Augusto (così Zucchelli 1983).

Al di là dell'aneddotica, vanno evidenziati due elementi: per un verso la presenza di una storiografia filoellenistica durante la tarda età repubblicana e l'età augustea che poneva a modello il dominio macedone nonché Alessandro stesso; per un altro il fatto che proprio Pollione aveva indirettamente avallato questa posizione proteggendo Timagene di fronte a Ottaviano, e ribadendo in questo modo una certa sua presa di distanza dalla politica augustea di quegli anni.

In conclusione, all'interno di una lettura tanto problematica quale appare quella della lastra di S. Apollonia, è legittimo che possa trovare spazio anche l'ipotesi che qui si avanza: che si possa individuare un collegamento del manufatto con C. Asinio Pollione e specificamente con il recupero da lui promosso di Alessandro Magno nella *Venetia* tardorepubblicana-augustea, e pensare dunque a una committenza 'alta' del monumento cui apparteneva la panoplia: o del proconsole stesso o di qualche personaggio di alto rango della sua cerchia, a lui così vicino da condividere l'ammirazione per il Macedone al punto da far decorare un edificio o un monumento funerario con i simboli argeadi. Le suggestioni che accompagnano i dati probativi dell'ipotesi amplificano viepiù – si crede – l'orizzonte di ricerca sul manufatto.

BIBLIOGRAFIA

Bernard Andreae, *Rekonstruktion des grossen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, in *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen 1975, 71-92

Lorenzo Braccesi, *L'Alessandro Occidentale. Il Macedone e Roma*, Roma 2006

Filippo Coarelli, *Alessandro, i Licini e Lanuvio*, in *L'art decoratif à Rome à la fin de la république et au début du Principat*, Table Ronde, Rome, 10-11 mai 1979, Roma 1981, 229-284

Carla Compostella, *Ornata sepulcra. Le "borghesie" municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del Veneto romano*, Firenze 1995

- Alfonso De Franciscis, *La villa romana di Oplontis*, in *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen 1975, 9-38
- Mario Denti, *Ellenismo e romanizzazione nella X Regio. La scultura delle élites locali dall'età repubblicana ai Giulio-Claudi*, Roma 1991
- Giorgio Jackson, *La figura di Asinio Pollione in Velleio Patercolo*, in "Ricontri", luglio-settembre 1983, 1-16
- Katerini Lampi, *Der makedonische Schild*, Bonn 1998
- Andrea Mazzer, *I Recinti Funerari in Area Altinate. Le Iscrizioni con Indicazione di Pedatura*, Fondazione "Antonio Colludo", Gruaro (VE) 2005
- Stella G. Miller, *The tomb of Lyson and Kallikles: a painted macedonian tomb*, Mainz-Rhein 1993
- Jacopo Ortalli, *Monumenti e architetture sepolcrali in Emilia Romagna*, in "AAAd" XLIII, 1997, 313-394
- Marta Pedrina, *Tra supplica e oltraggio, tra "beau mort" e "belle mort". Segni, gesti e posture nel riscatto del corpo di Ettore*, in Isabella Colpo, Irene Favaretto, Francesca Ghedini (a cura di), *Iconografia 2006. Gli eroi di Omero*, Atti del Convegno Internazionale (Taormina, Giuseppe Sinopoli Festival, 20-22 ottobre 2006), Roma 2007, 231-239
- Eugenio Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998
- Francesca Rohr Vio, *Le voci del dissenso. Ottaviano Augusto e i suoi oppositori*, Padova 2000
- Marta Sordi, *Timagene di Alessandria: uno storico ellenocentrico e filobarbaro*, in "ANRW", 30.1, 1982, 775-797
- Giovannella Cresci Marrone, Margherita Tirelli (a cura di), *"Terminavit sepulcrum". I recinti funerari nella necropoli di Altino*, Atti del Convegno, Venezia 3-4 dicembre 2003, Roma 2005
- Margherita Tirelli, *I recinti della necropoli dell'Annia: l'esibizione di status di un'élite municipale*, in "Terminavit sepulcrum" 2005, 251-273
- Mario Torelli, *Monumenti funerari romani con fregio dorico*, in "Dialoghi di Archeologia", II, 1, 1968, 32-54
- Henner von Hesberg, *Monumenta. I sepolcri romani e la loro architettura*, Milano 1994
- Giuseppe Zecchini, *Asinio Pollione: Dall'attività politica alla riflessione storiografica*, in "ANRW" II, 30.2, 1982, 1265-1296
- Bruno Zucchelli, *Una tagliente battuta di Asinio Pollione (Macr., Sat., 2, 4, 21) e il suo atteggiamento di fronte al principato*, in "Vichiana", n. s., 12, 1983, fasc. I-III, 326-336

Lo scudo con stella nella monetazione romana.

Un'ipotesi di datazione per la lastra di S. Apollonia

Giacomo Calandra di Roccolino

L'indagine iconografica che qui si propone muove da una ricognizione sulle emissioni del periodo consolare (periodo nel quale l'analisi petrografica colloca cronologicamente la stele), che si ricollegano direttamente alla stella argeade, posta sullo scudo del rilievo nel convento di S. Apollonia. Per cercare di capire quale potesse essere il significato della rappresentazione di uno scudo macedone con stella su un monumento romano è innanzitutto necessario ricordare l'enorme portata del cambiamento introdotto dal contatto di Roma con la Grecia, e ripetere, una volta di più, quanto questo contatto sovvertì le convenzioni dal punto di vista ideologico, culturale, sociale, artistico.

La ricerca è partita dall'individuazione dei tipi e degli schemi iconografici riconducibili, per qualche aspetto, alla conquista della Grecia (202-146 a.C.). Questo avvenimento sancì la fine di due dei tre grandi regni (Macedonia, Siria ed Egitto) sopravvissuti alle guerre intestine tra i diadochi, che si erano innescate dopo la morte di Alessandro Magno.



Denario battuto da Lucio Marcio Filippo nel 113 a.C., che rappresenta al diritto l'effigie di Filippo V di Macedonia, presso il quale era stato mandato più volte come ambasciatore un antenato del monetario

Dallo studio delle monete è emersa una frequenza discontinua dei tipi ascrivibili a un'iconografia 'greco-macedone'. Un primo nucleo, che comprende il maggior numero di conii selezionati in questo studio, si colloca in un arco di circa venticinque anni nella seconda metà del II secolo a.C.; un secondo nucleo si pone cronologicamente in concomitanza con la definitiva vittoria e il successivo trionfo di Pompeo su Mitridate; infine, un terzo e ultimo gruppo si pone in piena guerra civile, tra il 44 e il 31 a.C., poco prima della vittoria definitiva di Ottaviano su Antonio.

Per quanto riguarda il primo gruppo, il ritardo di circa sessant'anni rispetto alla vittoria di Cinocefale riportata da Tito Quinctio Flaminio (197 a.C.), e di circa trent'anni dalla definitiva vittoria di Lucio Emilio Paolo su Perseo (167 a.C.), può essere spiegato se si tiene conto del dato che presso i Romani, proprio fino alla metà del II sec a.C., esisteva per le monete uno schema iconografico ben preciso e, di fatto, fisso. L'iconografia tradizionale assunta per il denario fin dall'inizio della sua introduzione (269 a.C.) era la seguente: testa di Roma al diritto; Dioscuri a cavallo al rovescio. Non è un caso che il primo ritratto vero e proprio della monetazione romana consolare sia quello di Filippo V: il cambio di tendenza e la pratica di rappresentare avvenimenti in qualche modo riconducibili alla storia della *gens* del tribuno incaricato di battere moneta si afferma proprio alla metà del II sec. a.C., quando il gusto ellenizzante e la sottesa ideologia erano ormai entrati a far parte pienamente della cultura romana.

Soltanto a partire dell'ultimo quarto del II secolo a.C. quindi, in coincidenza con l'affermazione dell'egemonia culturale che la *Graecia capta* esercita sul *ferum victorem* romano, la moneta diventa mezzo di comunicazione trasversale e strumento di propaganda ideologica eccezionale, per l'ampiezza della sua diffusione. Un secondo motivo del relativo ritardo, nell'emissione di tipi che richiamassero alla mente la Macedonia, rispetto alla datazione storica della conquista romana, si può imputare al periodo necessario per l'assuefazione dei nuovi modelli culturali da parte dell'intera società romana, fino agli strati meno acculturati e quindi più resistenti alle novità di derivazione greca.

Dei tredici pezzi censiti, solo cinque mostrano esplicitamente simboli macedoni, e si tratta in tutti i casi di scudi: questo potrebbe suggerire il motivo per cui sulla lastra di S. Apollonia, che secondo l'ipotesi di Maddalena Bassani (pubblicata in questo stesso numero di "Engramma") faceva probabilmente parte di un monumento celebrativo-funerario, compare proprio uno scudo.

I primi due monetari a mostrarci lo scudo macedone sono M. Caecilius Q.f. Q.n. Metellus e un componente della *gens Quinctia*: T. Quinctius Flaminius.

Il primo denario fu battuto nel 127 a.C. da M. Caecilius Q.f. Q.n. Metellus, che fu console nel 115 a.C. con Marco Emilio Scauro e nel 114 fu inviato come proconsole in Sardegna: era il terzo figlio di Quinto Metello Macedonico, cui la moneta è dedicata. Il grande scudo rotondo che egli effigia sulle sue monete è senza dubbio uno scudo macedone, e il modo in cui è rappresentato ricorda molto da vicino le monete in argento coniate dai re di quella regione. Rispetto a quei conii, che pur si prestano al confronto, ci sono però importanti differenze. Il desiderio di esaltare le vittorie del padre è sottolineato dalla corona d'alloro che circonda lo scudo; inoltre Cecilio Metello fa raffigurare sull'umbone una protome d'elefante che, ritornando anche nei bronzi, attribuisce immediatamente la paternità del conio alla *gens Caecilia*. Come altre importanti famiglie romane (*Cornelia*, *Iulia*), i cui rappresentanti si erano messi in luce per episodi che avevano a che fare con elefanti (si pensi alla battaglia di Heraclea – il primo scontro avuto dalle *gentes* romane con gli elefanti di Pirro nel 280 a.C. – e alle tre guerre puniche), la *gens Caecilia* aveva adottato l'elefante come suo emblema e in molti suoi conii aveva inserito questo animale intero, o la sua testa, o ancora l'*exuviae elephantis*, quasi fosse un simbolo araldico (sul diverso significato delle *exuviae elephantis* nella monetazione ellenistico-alessandrina vedi in "Engramma" il contributo di Lorenzo Bonoldi). Per quanto riguarda la *gens Caecilia*, siamo a conoscenza di un episodio che è



Denario battuto da Marco Cecilio Metello nel 127 a.C. che rappresenta al rovescio uno scudo macedone. Al centro dello scudo è tratteggiata una protome elefantina, emblema della *gens Caecilia*

probabilmente all'origine della scelta di questo simbolo: un antenato del monetario, anche egli di nome Lucio Cecilio Metello, vinse contro gli elefanti cartaginesi in Sicilia nel 251 a.C.

A distanza di appena un anno, un altro monetario fa inserire uno scudo macedone sul suo denario. Si tratta ancora una volta di un membro della famiglia Quinzia: il tribuno T. Quinctius Flaminius. La moneta – a differenza della precedente, che variava il rovescio inserendo lo scudo a tutto campo – riprende lo schema iconografico delle prime monete in argento consolari, ma aggiunge ai piedi dei cavalli dei Dioscuri, sul rovescio della moneta, lo scudo macedone: un simbolo inconfondibile, che richiamava con immediata evidenza icastica l'importanza del ruolo avuto dal suo avo nella sconfitta di Filippo V a Cinocefale. Questo magistrato monetario è il nipote di Tito Quinctio Flaminio, il conquistatore della Macedonia. Tito Quinctio – il padre del monetario – è citato nel 174 per aver fatto celebrare grandi feste a Roma in onore delle vittorie di suo padre su Filippo V di Macedonia, e sappiamo che fu console nel 150. Tito Quinzio Flaminio, il monetario, fu anche lui console nel 123 con Quinto Cecilio Metello Balearico. Sul suo denario vi sono come simboli l'*apex* (la punta metallica posta sul copricapo da flamine, allusione al nome di Flaminio) e lo scudo macedone, che ricorda puntualmente la conquista della Macedonia. La presenza dei Dioscuri riprende la raffigurazione tradizionale, ma forse è anche connotata in modo più preciso, relativamente a una munifica donazione della *gens* del monetario: ci è noto infatti il dono di 2 scudi d'argento, fatto dal nonno del magi-



Denario battuto da Tito Quinctio Flaminio nel 126 a.C. che rappresenta al rovescio uno scudo macedone a ricordo del proprio antenato *Titus Quinctius Flamininus* e il suo dono di due scudi macedoni d'argento, fatto al tempio di Delfi per celebrare la vittoria su Filippo V a Cinocefale

strato dopo la vittoria al tempio di Delfi, proprio come ex voto ai Dioscuri, protettori degli *equites* e più in generale dell'esercito romano.

Con la sconfitta di Perseo nel 167, e poi con la definitiva conquista della Grecia (presa di Corinto da parte di Lucio Mummio nel 146 a.C.), giunse a Roma una straordinaria quantità di opere d'arte e di maestranze greche. La fine di questa fase della storia di Roma viene sancita dai trionfi di Lucio Emilio Paolo e dello stesso Mummio, che portano a Roma come trofeo innumerevoli ricchezze (Plut., *Emil.* 32). Abbiamo una testimonianza architettonica, che ancora ci appare maestosa, costruita in quegli anni: il tempio rotondo di Ercole *Olivarius* nel Foro Boario, il secondo tempio di Roma costruito completamente in marmo (il primo era stato il tempio di Giove Statore eretto da Metello Macedonico, ma di esso non rimane traccia).

Oltre al nutrito gruppo di emissioni cui abbiamo fin qui fatto riferimento, ve ne sono altre tre che si collocano intorno alla metà del I secolo a.C., in un'epoca che corrisponde maggiormente alla datazione emersa dal rilievo petrografico della stele (si veda la scheda di Lorenzo Lazzarini in questo stesso numero di "Engramma"). Il primo conio fu battuto da C. Servilius C.f.: questo personaggio non ci è noto da altre fonti e il suo denario risulta quindi di difficile datazione. Dal dibattito tra gli studiosi sono emerse datazioni diverse, anche se, in base al confronto tra i tesori ritrovati, sembra probabile la datazione del 52 o 53 a.C. Al diritto la moneta mostra la testa della dea Flora, le cui feste venivano celebrate annualmente, e per la storia



Denario battuto da Caio Servilio probabilmente nel 53 a.C., che rappresenta al rovescio un duello tra l'antenato del monetario Marcus Servilius Pulex Geminus e un soldato macedone. Il soldato greco è riconoscibile dallo scudo con stella argeade che tiene con la mano sinistra

delle cui celebrazioni la *gens Servilia* vantava forse un ruolo importante: l'iscrizione FLORAL PRIMVS sembra indicare infatti che uno dei suoi antenati fu il primo ad organizzare i *Floralia*, giochi licenziosi in onore di Flora, dea della crescita dei frutti, che si tenevano dal 28 aprile al 3 maggio. Il lituus, che appare sul diritto dietro alla testa della dea, indica la discendenza del monetario da M. Servilius C.f. P.n. Pulex Geminus, ed è proprio a quest'ultimo personaggio che si riferisce il rovescio della moneta.

Sul rovescio Servilio pone la rappresentazione di una scena militare: due guerrieri stanno in piedi faccia a faccia con le spade sollevate, in un atteggiamento che sembra il preludio di un duello. Su alcune rare varianti le spade sono già incrociate. A differenza che in altri pezzi conati dalla stessa *gens*, in questa raffigurazione l'identificazione di Marco Servilio Pulex non è immediata, ma possiamo riconoscere il Romano rispetto al Greco, proprio dallo scudo macedone che questi tiene con la mano sinistra. La scena sembra rappresentare uno dei ben ventitre combattimenti individuali da cui, secondo Livio e Plutarco (Liv. XLV, 39, 16; Plut. *Emil.* 31, 4), Pulex Geminus, console nel 202, uscì vittorioso. Il valore dello stesso consul, che rifulgeva soprattutto nei combattimenti corpo a corpo, era già stato commemorata da M. Servilius C.f., su una moneta emessa circa nel 100, che rappresenta un duello in atto: due guerrieri smontati dai loro cavalli, che rimangono indietro sullo sfondo, si stanno menando fendenti. Un terzo combattimento era stato rappresentato ancora prima da Caius Servilius Vatia, attorno all'anno 127. Mostra un cavaliere al galoppo, che dirige la sua spada contro un altro



Denario battuto da Ottaviano intorno al 34 a.C., che rappresenta al rovescio una panoplia al centro della quale vi è uno scudo con stella macedone. Sul bordo dello scudo la legenda "CAESAR"

cavaliere in fuga davanti a lui. Sullo scudo del cavaliere vittorioso il monetario ha inscritto la lettera M, per rendere chiaro a tutti che il cavaliere effigiato è il suo illustre antenato (la lettera M indica appunto il prenome *Marcus*): su quella stessa moneta, come sulla moneta del nostro monetario Gaio, il lituus sul verso riafferma soltanto che, oltre ad essere risultato vittorioso in ventitre duelli, Pulex Geminus fu augure per quarant'anni. Le virtù marziali del bellicoso antenato erano evidentemente la principale fonte di orgoglio per la *gens Servilia*. Livio non si limita solo a ricordare che partecipò alle guerre macedoniche, ma riporta un intero e lungo discorso tenuto da Servilio alle truppe di Paolo Emilio che, incitate da Sulpicio Galba, volevano negare il trionfo al loro comandante, accusandolo di aver diviso il bottino in modo iniquo (Liv. XLV, 35-39; Plut. *Emil.* 31).

Ma sono soprattutto due conii che risultano particolarmente importanti per stabilire una possibile datazione della Stele di S. Apollonia: si tratta di due denari battuti da Ottaviano intorno al 34 a.C., probabilmente subito dopo la campagna vittoriosa contro i Pannoni. Il primo conio mostra al rovescio uno scudo rotondo, al centro del quale, quasi a decorazione dell'ombone, è chiaramente tratteggiata una stella a otto punte con un cerchio al centro. Il secondo denario mostra invece una figura femminile stante, la cui veste è scivolata lasciando completamente scoperta la schiena e il fondoschiena. Si tratta di una Venere callipigia (mitica progenitrice e divinità tutelare della *gens Iulia*), che tiene in una mano un'asta, mentre con l'altra sostiene un elmo corinzio verso il quale è rivolta: era per altro proprio que-



Denario battuto da Augusto intorno al 32 a.C., che raffigura al rovescio *Venus Victrix*. Appoggiato alla colonnina si vede di scorcio uno scudo macedone

sta Venere, vittoriosa sulla furia di Marte, che esibisce le armi del bellicoso amante come trofeo, il modello della *Venus Victrix* e poi, dal I secolo d.C., della *Victoria in clipeo scribens* (sul tema si veda in “Engramma” il saggio di Lorenzo Bonoldi). Ai piedi della colonnina cui si appoggia la dea compare, seppur non frontalmente, lo scudo con stella argeade. La singolarità della presenza dello scudo macedone in queste due rappresentazioni è la totale corrispondenza formale e stilistica con lo scudo del rilievo di S. Apollonia, che fornisce un elemento importante per la datazione della stele agli anni 30 del I secolo a.C. Le dimensioni del rilievo ci consentono di ipotizzare, per il monumento di cui essa faceva parte, una committenza certamente molto alta: potrebbe essere stato addirittura lo stesso Ottaviano, una volta consolidato il suo potere e assunto il nome di Augusto, ad aver promosso e finanziato la realizzazione o il restauro di un monumento sul quale, se non altro, vi fosse questa sua ‘firma’: lo scudo con stella macedone, simbolo di Alessandro e di suo padre Cesare, che aveva voluto paragonare sé stesso al grande *kosmokrator* (per la datazione agli stessi anni del I sec. a.C., benché con una diversa ipotesi sulla committenza, si veda il saggio di Maddalena Bassani in questo stesso numero di “Engramma”).

È logico pensare che entrambi i conii rientrino a pieno titolo nella politica di propaganda personale avviata da Ottaviano Augusto sulla moneta. I due denarii sono certamente rivolti a riaffermare la discendenza di Augusto da Cesare e dunque la legittimità della sua successione. Le due legende si riferiscono infatti in modo esplicito al dittatore, ucciso pochi anni prima. Il primo conio, come abbiamo detto, mostra al rovescio una panoplia macedone (dietro lo scudo si intravedono un’asta e l’elsa di una spada). Questi simboli che, come ricorda Maddalena Bassani, identificano la sepoltura di un guerriero macedone e non la vittoria su uno di essi, sono un esplicito riferimento a Cesare come Alessandro, e potrebbero commemorare la vittoria di Filippi, avvenuta per di più proprio in Macedonia, e la definitiva vendetta del CAESAR DIVI F[ilius] sugli ultimi congiurati. È forse ipotizzabile anche una velata *imitatio Alexandri* da parte di Ottaviano: come Alessandro, infatti, è lui stesso a vendicare la morte del padre prima di assumere il potere.

In conclusione possiamo affermare che lo scudo macedone e la stella argeade, per tutto il periodo repubblicano, avevano assunto un preciso significato nel mondo romano. Questi simboli avevano lo scopo di richiamare alla mente di qualunque cittadino le guerre macedoniche, e più in generale la conquista della Grecia che, come emerge anche da altre fonti, aveva introdotto una rivoluzione irreversibile nella cultura romana. Il personaggio che

sceglieva di raffigurare sulla sua emissione o sul suo monumento funerario un simbolo macedone, voleva lanciare un messaggio chiaro: la sua famiglia aveva avuto un ruolo nella conquista della Grecia e come tale doveva essere considerata fondatrice del nuovo corso della storia romana, e partecipe della sempre maggior ricchezza e del crescente prestigio di Roma.

L'iscrizione della presenza dello scudo con stella sulla stele di S. Apollonia in una tale genealogia iconografica ci consente di concordare pienamente con la sua datazione alla fine dell'epoca romana repubblicana (cfr. la scheda di Lorenzo Lazzarini in questo stesso numero di "Engramma"). Con il declino della repubblica e l'avvento di Augusto la stella cambierà significato, pur mantenendo il suo ruolo celebrativo e il suo richiamo alla figura di Alessandro Magno, con il quale prima Cesare e poi Augusto avevano teso a identificarsi. Avverrà infatti una sovrapposizione e, oseremmo dire, una voluta confusione con il *sidus Iulium*, la cometa apparsa per sette giorni nel cielo di Roma subito dopo la morte di Cesare: tale sovrapposizione accrescerà il già fulgido significato della stella come nuovo emblema della *gens Iulia*, di Augusto e quindi della famiglia imperiale.

Nonostante gli stringenti confronti con i conii della prima età augustea, risulta molto difficile stabilire una datazione esatta del rilievo di S. Apollonia. Ma la raffigurazione della stella con scudo macedone, in auge nel decennio 40-30 a.C. nei denari augustei, ribadisce la grande valenza politica del monumento la cui erezione o restauro potrebbero essere stati votati da Ottaviano durante il suo ritorno dalla campagna Pannonica, quando con i suoi eserciti attraversò la *X Regio (Venetia et Histria)* diretto a Roma. Dallo stesso Augusto (*Res Gestae* 19-21, Appendice) sappiamo che la *restitutio* riguardò non solo le istituzioni dello stato, ma anche e soprattutto i monumenti architettonici che, a partire dalla conquista della Grecia, celebravano il potere di Roma.

BIBLIOGRAFIA

- E. Babelón, *Description historique et chronologique des monnaies de la république romaine*, [1886], Bologna 1983
- S. Balbi de Caro, *Roma e la moneta*, Silvana editoriale, Milano 1993
- X. e F. Calicó, *Los denarios romanos anteriores a J.C.*, Barcellona 1991
- M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, New York, 1974

Th. Mommsen, *Histoire de la monnaie romaine*, Paris 1865

S. B. Platner, T. Ashby, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London 1929

R. A. Staccioli, *Guida di Roma antica*, Milano [1986] 1997

P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino [1987] 2006

Appunti sulla stele di S. Apollonia: l'ipotesi Tuditano

Lorenzo Braccesi

L'iconografia presente sulla stele di S. Apollonia, costituita da una panoplia con stella argentea su uno scudo rotondo, ci riporta all'età ellenistica, e trova significativi raffronti nell'ambiente della Macedonia antigonide.

Confutando tuttavia le fantasiose se pur suggestive tesi finora avanzate, l'analisi petrografica ha dimostrato che la stele è di pietra di Aurisina, materiale solitamente non utilizzato in età anteriore al II-I secolo a.C., e in un arco territoriale che non supera l'area medio-adriatica. Si è così potuto finalmente stabilire un saldo punto di partenza su cui fondare le ipotesi circa la cronologia, la committenza e l'inserimento della lastra nel suo contesto monumentale originario.



Foto satellitare attuale del tratto di costa compreso tra Duino-Aurisina e il Lisert. L'area in basso a destra è occupata ancora oggi dalle cave per l'estrazione della pietra di Aurisina; l'area in alto a sinistra corrisponde, invece, alle foci del fiume Timavo, nei cui pressi il console Tuditano eresse il proprio monumento per celebrare la vittoria sugli Istri

Imitatio Alexandri in area adriatica: Gaio Sempronio Tuditano

Le questioni si spostano su un nuovo fronte, che interessa la fortuna di questa iconografia in epoca romana tardo-repubblicana in ambito venetico, e il suo inserimento come apparato decorativo in un contesto celebrativo monumentale.

Nell'arco cronologico individuato tre sono i personaggi le cui gesta sono accostate alle imprese del Grande Macedone: Scipione l'Africano, Pompeo e Cesare. Il tema dell'*imitatio Alexandri* fra II e I secolo a.C. è infatti molto utilizzato in chiave encomiastica da storiografi e poeti, e in modo auto-celebrativo dai condottieri stessi (una rassegna iconografica sull'*imitatio Alexandri* è pubblicata in "Engramma"). In un processo di appropriazione dell'*auctoritas* questo stesso principio sarà recepito in epoca posteriore dagli *aemulatores* dei duci romani, innescando una tradizione iconografica plasmata su quella dell'ormai leggendario modello.

Una committenza, geograficamente e cronologicamente pertinente, che avrebbe potuto appropriarsi dell'iconografia della stella argeade come *imitatio Alexandri* per inserirla in un monumento, è individuabile in Gaio Sempronio Tuditano. Annalista, console e vincitore degli Istri nell'anno 129 a.C., lega il suo nome a una *aedes*, a un monumento votivo, nell'area sacra del Timavo presso Duino, nel comprensorio di Aquileia. Di questo sopravvive una molto mutila decorazione coroplastica letta come rappre-



Concio dedicatorio o base della statua con la dedica in versi saturni di Gaio Sempronio Tuditano, terzo quarto del II secolo a.C., Aquileia, Museo Archeologico Nazionale

sentazione di un'amazonomachia, tema mitico molto sfruttato proprio in chiave alessandrina. È inoltre ancora presente una dedica frammentaria dettata in versi saturni dallo stesso Tuditano (ILLRP 335) e ricordata anche da Plinio (*Nat. Hist.* III, 129), che esplicita l'intento dedicatorio dell'opera (fosse essa un tempio, o statua, o monumento), consacrata alla divinità del Timavo per ricordare ai posteri il luogo delle sue vittoriose imprese militari: [FAVSTEIS] SIGNEIS CONSI[LIEIS PRAECIPV]OS TVDITANVS / [ITA ROMA]E EGIT TRVMPV[M, AEDEMQVE] DEDIT TIMA-VO / [SACRA PAT]RIA EI RESTITV[IT, ATQVE MAGIST]REIS TRADIT.

Nella *aedes* si assommano così due elementi di corredo: una presunta scena di amazonomachia, da sempre legata alla propaganda di Alessandro, nonché l'enfatizzazione epigrafica di gesta compiute da un console di Roma che nell'Urbe celebra un trionfo. Una cornice più che appropriata per riportare al medesimo complesso monumentale anche la stele con lo scudo impreziosito dalla stella argeade.

Tuditano inoltre era un intellettuale imbevuto di cultura ellenistica, conosceva di certo i principi dell'*imitatio Alexandri*, che avrebbe potuto anche attingere come tema di propaganda dalle pagine di Ostio, poeta epico che ne immortalava le imprese militari negli esametri, perduti, di un suo *Bellum Istricum*.

Tuditano aveva inoltre percorso la Grecia nel 146 a.C. al seguito dell'armata di Lucio Mummius. Non è da escludere che in quella occasione abbia effettivamente potuto ammirare scudi di pietra con incise o dipinte stelle argeadi, traendone, dopo decenni, motivo di ispirazione per impreziosire l'iconografia del proprio monumento.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Bandelli G., *Contributo all'interpretazione del cosiddetto 'elogium' di C. Sempronio Tuditano*, in "Antichità altoadriatiche", 35, 1989, pp. 111 sgg.

Braccesi L., *La leggenda di Antenore*, Venezia 1972

Strazzulla M. J., *Le terrecotte architettoniche della Venetia romana*, Roma 1987

Nuovi studi intorno ad Alessandro. Nota di aggiornamento bibliografico

Claudia Daniotti

L'assedio di Tiro e l'ascesa al cielo sulle ali dei grifoni; l'immersione nell'oceano in una botte di vetro e la sottomissione dei popoli mostruosi che abitano gli estremi confini della terra. Narrate attraverso gli episodi più celebri e significativi, le imprese *leggendarie* compiute da Alessandro il Grande nella sua conquista dell'Oriente sono il soggetto di uno dei più straordinari arazzi quattrocenteschi che siano giunti fino a noi. Insieme al *pendant* raffigurante *L'infanzia e l'adolescenza del Macedone*, l'arazzo con le *Storie della leggenda di Alessandro* venne tessuto a Tournai, nell'allora ducato di Borgogna di Filippo il Buono, intorno al 1460.

Come noto, l'esistenza di questi capolavori venne rivelata alla comunità internazionale degli studiosi solo nel 1912, quando Aby Warburg li vide negli appartamenti privati dei principi Doria Pamphilj nel palazzo romano di Via del Corso. In quelle sale, sostanzialmente sottratti alla vista del pubblico, gli arazzi sono rimasti fino al 2002, quando ne è stato deciso il trasferimento nel palazzo genovese di famiglia, nonché sede museale, di Palazzo del Principe, ed è stata avviata l'operazione di pulizia e restauro.

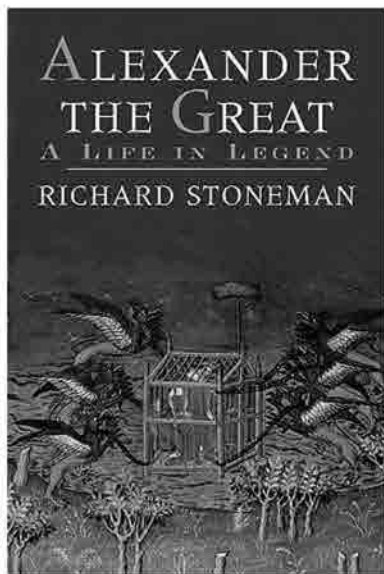
Recentemente pubblicati, gli atti della giornata internazionale di studi, a celebrazione della restituzione al pubblico dell'arazzo della *Leggenda* restaurato, (*Le imprese di Alessandro Magno in Oriente. Collezione Doria Pam-*



philj. Presentazione dell'arazzo restaurato, Atti della Giornata Internazionale di Studi - Genova 11 aprile 2005, a cura di Laura Stagno, Arti Doria Pamphilj, Genova 2006), costituiscono uno dei contributi di maggior rilievo e importanza tra quanti in questi ultimi anni si sono succeduti intorno al nome di Alessandro. Non solo perché fanno chiarezza su molte incertezze intorno alla storia degli arazzi – che restano tra i manufatti più clamorosamente imponenti ed eccezionali di quanto sia mai stato prodotto intorno alle storie del Macedone – ma anche perché diffondono gli esiti, preziosissimi agli studi, di una campagna fotografica che dopo il restauro è stata possibile nelle condizioni migliori.

Gli arazzi Doria costituiscono una delle ultimissime attestazioni in Occidente della fortuna di uno dei massimi bestseller di tutti i tempi, il *Romanzo di Alessandro*; dopo la traduzione riproposta da Monica Centanni per Bruno Mondadori, il *Romanzo* è stato ora ripubblicato (in una selezione di alcune sue versioni, e in attesa di altri due volumi a completamento dell'opera annunciata) con traduzione di Tristano Gargiulo all'interno della collana "Scrittori Greci Latini" della Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori.

Richard Stoneman, curatore dell'edizione Valla e studioso del mito di Alessandro particolarmente apprezzato nel mondo anglosassone, è anche l'autore di un volume appena uscito per la Yale University Press che ripercorre la fortuna di Alessandro nel suo *Nachleben* fiabesco medievale.



Più che fornire sostanziali contributi a un oggetto di studio sul quale da molto tempo si continua a indagare e che rappresenta forse il soggetto specifico e il bacino cronologico nel quale si concentrano la maggior parte degli studi critici oggi a disposizione sulla ricezione del mito di Alessandro, *Alexander the Great: A Life in Legend* si rivela essere uno studio accurato, attento e aggiornato intorno all'Alessandro medievale: un volume estremamente utile agli studiosi, particolarmente negli apparati che lo completano, e che ben restituiscono l'ampiezza di orizzonte e la profondità di sguardo che informa questo lavoro.

Fortunatissimo per secoli, il *Romanzo di Alessandro* diviene improvvisamente racconto fantasioso e completamente destituito di fondamento storico agli occhi degli umanisti: per chi andava riscoprendo, giusto in quegli anni, i resoconti delle gesta militari del condottiero stesi da Plutarco, da Curzio Rufo, da Arriano, i racconti che narravano di un Alessandro che avanza in Oriente in mezzo a mostri, sirene e alberi parlanti non potevano non sembrare frutto di invenzioni da ricollocare “inter fabulosa”, insieme alle favole che intrattenevano donne e fanciulli accanto al fuoco, nelle lunghe notti d’inverno (Albano Biondi).

Se gli arazzi Doria dipendono direttamente da una *Histoire du bon roy Alixandre* scritta nel 1440 da Jean Wauquelin per Filippo il Buono, meno di trent’anni più tardi Vasco da Lucena può dedicare al figlio di Filippo, Carlo il Temerario, la traduzione francese delle *Storie di Alessandro Magno* di Curzio Rufo, condannando apertamente tutti i romanzi precedenti (e quindi anche quello di Wauquelin) come menzogneri.

Sono le miniature di un codice del Curzio tradotto da Vasco da Lucena, oggi al Getty Museum, l’oggetto di un interessante intervento, meravigliosamente illustrato, di Ilaria Andreoli pubblicato nell’ultimo numero



di “Alumina”. Il codice, sontuosamente decorato intorno al 1470-1475, è senza dubbio da legare a una committenza molto alta da ricercarsi, con tutta probabilità, tra la ricca nobiltà bibliofila della corte borgognona. Ciò che qui preme sottolineare – e che costituisce il cuore argomentativo dell’intervento della studiosa – è che, se da una parte il testo tradotto così orgogliosamente da Vasco da Lucena appartiene a quelle fonti appena riscoperte che gli umanisti dichiarano propriamente essere ‘antiche’ (Curzio, Plutarco, Arriano), dall’altra le forme in cui questo testo viene divulgato sono ancora assolutamente, ai nostri occhi, tardogotiche. Broccati e suppellettili preziose, ricchi paramenti e drappaggi sinuosi, copricapi piumati e armature d’oro: esattamente sul limite tra il ‘vecchio’ e il ‘nuovo’ Alessandro, tra il massimo conquistatore dell’antichità e l’eroe capace di emulare e superare le prodezze del mito antico, gli episodi scelti ad accompagnare e illustrare il testo tradotto da Vasco parlano dell’Alessandro di Curzio ancora con lo stesso linguaggio degli arazzi Doria che raccontano dell’Alessandro del *Romanzo*.

Con la riscoperta dei resoconti di Arriano, di Curzio, di Plutarco, a partire dal Cinquecento la cesura all’interno del mito di Alessandro è radicale e pressoché definitiva: nessuno spazio è lasciato alla *leggenda* che tanto favore aveva fino ad allora incontrato. Nelle opere letterarie come in quelle artistiche Alessandro veste gli abiti del genio militare e conquistatore senza pari di Arriano e Curzio, come pure dell’eroe di cui racconta Plutarco, esemplare nell’esercizio delle virtù che ogni regnante, e ogni signore, dell’Europa moderna dovrebbe possedere.

Il riferimento iconografico capitale nella rappresentazione dell’Alessandro ‘storico’ tra Cinque e Ottocento è il grande dipinto raffigurante *Alessandro e le donne della famiglia di Dario* che Paolo Veronese realizzò intorno al 1565-1567 per i Pisani, e che per secoli fu nel palazzo di famiglia sul Canal Grande.

Dopo il primo volume uscito nel 2004, Nicholas Penny, nel frattempo e da qualche mese nominato direttore della National Gallery di Londra in cui il Veronese si trova dal 1857, ha dato alle stampe il secondo tomo del catalogo della collezione dedicato alla pittura italiana del XVI secolo: *The Sixteenth Century Italian Paintings, Volume II, Venice 1540-160*. All’interno di un volume comprensibilmente corposo, l’*Alessandro* di Veronese ha guadagnato un’attenzione che merita qui di essere segnalata. Se i volumi periodicamente pubblicati dalla National Gallery intorno alla propria collezione sono di certo lo strumento migliore e più completo di

conoscenza dei dipinti lì custoditi, la scheda che Penny dedica alla tela di Veronese assume un rilievo tutt'altro che secondario anche in relazione alla tradizione del mito.

Oltre all'esame tecnico, stilistico, compositivo, alla storia conservativa e collezionistica e alla fortuna dell'opera, la lettura iconografica del soggetto apre alla disamina delle fonti letterarie ma anche della committenza; in questo senso si segnala l'acquisizione delle importanti ricerche di Claudia Terribile, parzialmente pubblicate in "Venezia Cinquecento", che peraltro sarebbe piaciuto vedere più proficuamente e puntualmente argomentate, laddove, invece, assunte più tacitamente. Una menzione a parte, seppur qui di necessità corriva, meritano le appendici finali, che mirano all'inserimento dell'opera di Veronese all'interno della storia iconografica del mito di Alessandro – rispetto alla quale, come detto, essa segna un riferimento ineludibile fino al pieno Settecento e oltre – e all'attenzione riservata alla tela da figure chiave nella cultura europea tra Sette e Ottocento come Johann Wolfgang von Goethe e John Ruskin.

Si attende ora con grande interesse la prossima uscita di uno studio di ampio respiro e meditata, sapiente composizione: *Alexanders Geist. Studien zu den Rezeptions- und Rekonstruktionsformen der Alexandergeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*. All'incrocio tra storia della ricezione del mondo antico, storia della storiografia e storia della scienza, l'autore, Rüdiger Kinsky della Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität di Bonn, dedica oltre 700 pagine non tanto ad Alessandro, ma alle forme in cui la storia di Alessandro è stata declinata e ha preso corpo nel corso dei secoli, in un processo di tradizione, riformulazione e vera e propria ricostruzione. L'arco



temporale preso in esame è particolarmente ampio, dal IV secolo a.C. alla metà del XIX d.C., e insieme particolarmente significativo: ha infatti inizio con il primo storico delle imprese di Alessandro, Callistene, le cui cronache scritte al seguito del re sulle strade dell'Asia sono oggi quasi completamente perdute, e approda all'opera del primo 'storico moderno' di Alessandro, Johann Gustav Droysen, che negli anni trenta dell'Ottocento getta luce per primo sul periodo storico di Alessandro e dei suoi successori e inventa, per quella straordinaria cultura che custodisce e amplia l'eredità classica e getta le basi del mondo occidentale, il nome di "ellenismo".



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

www.engramma.org

68

dicembre 2008

ENGRAMMA • 68 • DICEMBRE 2008
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

MNEMOSYNE 1968 – MNEMOSYNE 2008
CE N'EST QUE UN DÉBUT

a cura di Giuseppe Cengiarotti, Monica Centanni

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

sara agnoletto, anna banfi, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino, 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, elizabeth thomson, laura zanchetta

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

5	Editoriale Giuseppe Cengiarotti, Monica Centanni
8	Tavola '68. <i>Mnemosyne</i> 1968 – <i>Mnemosyne</i> 2008 Giuseppe Cengiarotti, Monica Centanni, Peppe Nanni, Daniele Pisani
36	La presa di parola. Note di Jacques Lacan sul Maggio francese (1968) Giuseppe Cengiarotti
47	Il gioco della verità e della politica: Michel Foucault e le lezioni parigine sulla <i>parrhesia</i> (1982-1983) Monica Centanni
68	Contro i capelli lunghi (1973) Pier Paolo Pasolini
73	“Autunnale barocco”/“Springtime Prague” 1968. La parola sottratta Giuseppe Cengiarotti
87	“Un’immagine mi fissa per sempre”. La Marianna del '68 Antonio Benci
97	Lungo <i>vs</i> corto Fausto Colombo
100	I capelli delle ninfe fiorentine Alessandra Pedersoli

Mnemosyne 1968 - *Mnemosyne* 2008. Ce n'est que un début. Editoriale di Engramma n. 68

Giuseppe Cengiarotti, Monica Centanni

Il quarantennale del '68 che scade in questi giorni si offre come *kairòs*, momento opportuno per verificare sul campo e mettere alla prova strumenti di lettura che Engramma studia da tempo in riferimento non solo alla tradizione classica ma anche, più generalmente, alla storia, ai suoi metodi, ai suoi linguaggi, alle sue verità.

L'anniversario del '68 è stato, almeno in Italia, una ricorrenza molto contrastata: se per un verso nelle celebrazioni si è registrata una evidente stanchezza delle retoriche commemorative, per altro verso i toni critici – fino alla neutralizzazione, alla detrazione, al revisionismo della portata dell'evento – hanno nettamente prevalso sulle ricostruzioni storiche e culturali. In diversi contributi si sono intrecciati piani e ordini di discorso non sempre congruenti e commensurabili: ne fa fede la recente pubblicazione degli articoli polemici di Raymond Aron apparsi su "Le Monde" che videro il Maggio nei termini di una "rivoluzione in-trovabile". Di fatto, più che considerare l'evento in sé – nella peculiarità dei suoi tratti e nel campo energetico evocato – sono state messe sotto accusa, in modo spesso falsante, le sue derive, mettendo ad esempio in relazione di continuità '68 e terrorismo, secondo un'assioma eziologico acriticamente assunto.

Engramma n. 68 si apre con una Tavola costruita secondo il metodo improntato da Aby Warburg in *Mnemosyne*. Le immagini del '68 sono un banco di prova, spie della temperatura culturale che il metodo di Aby Warburg e in particolare *Mnemosyne* si ripromette di interrogare.

Quattro i sentieri che il montaggio traccia nel labirinto - '68:

1. *Hair*: i capelli delle Ninfe (Rivoluzione come movimento di stile, posture, costume. La grazia *activa* della ninfa e la sua non innocenza);
2. Flora (Promozione mitologica della *nymphe*; sua assunzione nel Giardino di Venere in veste di Flora. In-fanzia di Flora: deriva edenica del '68);
3. Suicidio delle icone (Il tempo aoristico della rivoluzione);
4. *Ce n'est que un début* (L'apertura, il fiore della rivoluzione *in statu nascenti*: sempre nell'inizio perché si contrappone come discontinuità al precedente).

La tavola è accompagnata da un saggio che affronta in una prima parte la descrizione dei percorsi scelti e delle costellazioni di immagini proposte (I. *Zum Bild das Wort*), in una seconda parte (II. *Zum Wort das Wort*) tocca in modo trasversale i temi che il montaggio di immagini ha evocato. All'interno del saggio, come note di approfondimento, vengono proposti anche la riedizione di un articolo di Pier Paolo Pasolini sull'epifania dei capelloni e una nota di lettura semiotica di Fausto Colombo sull'alternanza lungo/corto nel '68.

Nella sezione 'Materiali' il numero 68 presenta un intervento inedito di Jacques Lacan sui fatti del Maggio, presentato e commentato da Giuseppe Cengiarotti, nel quale Lacan – discutendo a caldo proprio l'approccio di Raymond Aron – propone un diverso taglio prospettico, per certi versi ripreso e sviluppato sul piano storico da Michel de Certeau sia ne *La prise de parole*, testo dedicato specificamente all'evento '68, sia più in generale nella sua riflessione sulla forma della scrittura della storia.

Al concetto di *parrhesia* e alla dimensione rischiosa e agonale della presa di parola che fonda la dimensione politica già nell'antica Grecia è dedicato il commento di Monica Centanni al seminario di Michel Foucault *Le gouvernement de soi et des autres*, di cui vengono pubblicati alcuni passaggi scelti.

Nella sezione 'Contributi' una serie di approfondimenti incrociano i tempi e i modi delle suggestioni che la riflessione sul '68 provoca: la grazia della ninfa e la sua non innocenza viene tematizzata in relazione al dettaglio dell'acconciatura nel Rinascimento in un intervento di Alessandra Pedersoli, in cui l'irruzione rivoluzionaria dell'antico mette in crisi stile, posture, costumi e convenzioni sociali e artistiche consolidate.

Non sempre la storia, anche la storia più 'vera' lascia tracce 'vere': un buon esempio del paradigma *verum/fictum* è la costruzione di una icona che entra in modo paradigmatico nella mitologia del '68: la 'Marianna' che, come emerge in uno studio che Antonio Benci ha dedicato all'analisi di una delle immagini più celebri del maggio francese, si configura nei termini di 'Marianna *ficta*'.

Un ulteriore carattere del '68 viene saggiato nel confronto, proposto da Giuseppe Cengiarotti, con un'altra realtà nazionale, quella ceca, il cui emblema, il rogo di Jan Palach, rimandando a quello di Jan Hus, evoca il drammatico rapporto con la storia e con la tradizione che segna la *normalizace* seguita alla Primavera di Praga.

Mnemosyne non è solo trama del ricordo che riemerge dagli archivi della memoria – quanto, piuttosto, un dispositivo fecondo di apertura che illumina della sua luce non solo il passato remoto (il Rinascimento) e il passato prossimo (il '68), ma anche il presente e le prospettive di nuovi, attuali, scenari di *vita activa*.

Il tentativo è concorrere a trovare, per dirla con Alain Badiou, una “lingua disponibile” per un evento come il '68 che si può iscrivere nell'elenco degli “eventi sovrannumerari”: episodi rari e preziosi della storia per i quali è impegno urgente del presente avviare un “lavoro di nominazione” e rimediare alla discordanza “tra l'opacità dell'intervento e la vana trasparenza delle rappresentazioni”.

Tavola '68. *Mnemosyne* 1968 – *Mnemosyne* 2008

Giuseppe Cengiarotti, Monica Centanni, Peppe Nanni, Daniele Pisani
e la Redazione di Engramma



I. *Zum Bild das Wort*

Il montaggio è leggibile secondo quattro percorsi tematici:

I. 1. *Hair*: i capelli delle Ninfe. Rivoluzione come movimento di stile, posture, costume. La grazia *activa* della ninfa e la sua non innocenza.

I. 2. Flora. Promozione mitologica della *nymphé*, sua assunzione nel Giardino di Venere in veste di Flora. In-fanzia di Flora: deriva edenica del '68.

I. 3. Suicidio delle icone. Il sacrificio delle icone del '68 e l'*ars moriendi* di un'epoca.

I. 4. *Ce n'est que un début*. L'apertura, il fiore della rivoluzione *in statu nascenti* (sempre nell'inizio perché si contrappone come discontinuità al precedente).

I.1. *Hair*: i capelli delle Ninfe

Rivoluzione come movimento di stile, posture, costume. La grazia *activa* della ninfa e la sua non innocenza.

Aby Warburg ci ha insegnato che la rivoluzione del Rinascimento si presenta anche nell'irruzione di figure del femminile che importano nello stile etico ed estetico del XV secolo un'altra misura: come accade nel dettaglio tratto dal dipinto del Ghirlandaio [1], la 'ninfa', il cui profilo viene catturato dal repertorio iconografico antico, irrompe in scena con il suo passo svelto e leggiadro (sul tema, v. tavola 46 dell'*Atlante Mnemosyne*). Vesti, ornamenti, acconciature, movenze: in tutti i dettagli del suo stile la 'ninfa' del Rinascimento ribadisce l'idea di una libertà delle forme e dei modi che fa apparire desueta la – pur attuale e condivisa – compostezza grave e perbenista delle committenti Tornabuoni (nel dipinto del Ghirlandaio rappresentate in visita alla puerpera Elisabetta [1]).

Analogamente, l'irruzione di un tempo nuovo si incarna nel 1968 in una inedita femminilità: nell'*Odissea* televisiva di Franco Rossi di quell'anno, Nausicaa, con le sue movenze svelte e aggraziate [5], rompe l'ingessatura di un modello veicolato dai film 'peplum' degli anni '50 e '60 [6]: con i suoi veli sciolti e leggeri, e con i bei capelli mossi sulle spalle, Barbara Bach si giustappone a una irreprensibile Silvana Mangano, che, in un'altra *Odissea* di alcuni anni prima (1954), era stata sia Circe sia Penelope, maga seduttrice e moglie esemplare, ma sempre secondo gli stilemi di una femminilità composta e rispettabile.

Con i capelli non più ordinatamente raccolti, ma sciolti e mossi (liberi di agitarsi al soffio dei venti d'amore, come quelli di cui Botticelli incornicia il volto tutto contemporaneo della sua Venere [2]); con le vesti sottili agitate dal vento; con il corpo svelato anziché celato, le figure femminili del Rinascimento trovano nelle immagini dell'antichità una forma di emancipazione da secoli di castità e di castigazione: la ninfa – ma anche Venere oppure Flora (di Botticelli [3] e di Bartolomeo Veneto [4]) – prestano il loro corpo mitico a volti moderni, ritratti di dame che proprio nella scelta dell'antico – nella 'naturalzza' delle forme classiche – dichiarano tutta la loro attualità, di contro all'etica (e all'estetica) 'anti-classica' di origine cortese. Si tratta di una rivoluzione dell'antico che fiorisce dalla metà del XV secolo: i capelli sciolti – pettinatura *a là page* per molte 'ninfe' rinascimentali – torneranno compostamente acconciati pochi anni dopo, nel mutato clima della Riforma.

Anche nello *statu nascenti* della temperie rivoluzionaria degli anni '60 del XX secolo (v. *infra*, II.4. *in statu nascenti*), la donna sembra riacquisire quella libertà già riguadagnata dalle 'fanciulle in fiore' rinascimentali, e con essa pose e costumi della ninfa antica: le ragazze si liberano di acconciature cotonate e bigodini e portano i capelli sciolti, sulle spalle spettinati, intrecciati, oppure tagliati cortissimi,

comunque anticonvenzionali (il modello rivoluzionario rompe con la convenzione data, ma non si pone mai come stilema univoco; sul tema 'lungo *vs* corto' vedi in questo numero di Engramma il contributo di Fausto Colombo); la nuova ninfa esibisce nel dettaglio enfaticizzato della capigliatura sciolta la sua emancipazione anche in versione glamour (così Twiggy fotografata nel 1968 da Avedon per Vogue [7]), importando nel clima rigido della morale borghese trasgressione (come nell'intenso ritratto di Janis Joplin [29]) ma, insieme, anche grazia e movimento.

Anche sul fronte maschile il capello lungo e fluente – la moda giovanile dei 'capelloni', sorta prima in America e dilagata poi in Europa – assurge a trasgressione rispetto agli stereotipi e alle norme di comportamento tradizionali: la liberazione dalle vesti borghesi, dalla repressione sessuale, dalla coazione al riconoscimento negli stereotipi di genere (virilità del capello corto *vs* femminilità pazientemente 'messa in piega'). Si tratta del recupero, attraverso il dettaglio esibito dell'acconciatura 'nativa', dell'estetica dei vinti indiani d'America contro il trionfo ideologico dei cow-boys (ovvero anche dei marines impegnati in Viet-Nam) [11]; non a caso, i Pellerossa compaiono felicemente mescolati ai giovani hippies in una delle recensioni del musical *Hair*, che già dal titolo pone i capelli a emblema della coeva rivoluzione del costume [8, 10]. Anche la fascia che cinge la fronte ma lascia libere le chiome – caratteristica inequivocabile della nuova estetica hippie – si richiama esplicitamente a modelli di tipo folk.

Nella Firenze di fine Quattrocento Girolamo Savonarola, stigmatizzando i segni della decadenza morale del suo tempo (e anticipando la tempesta moralizzatrice della Riforma), aveva lanciato i suoi strali proprio contro la licenziosità delle ragazze fiorentine che su quegli anni si vestivano e si acconciavano come antiche 'ninfe', in dispetto alle convenienze 'borghesi' del tempo (sul tema si veda, in questo stesso numero di Engramma, il contributo di Alessandra Pedersoli). Con accenti meno punitivi di quelli savonaroliani, ma con la stessa intenzione moralistica e reazionaria, Pier Paolo Pasolini, in un breve scritto del 1973, legge con occhio di attento semiologo nel capello lungo e sciolto esibito a Praga già nel 1967 da due capelloni una muta provocazione delle convenzioni borghesi, una "apparizione" che cela un messaggio, tanto più inquietante quanto più "silenzioso ed esclusivamente fisico": il segnale di una rivoluzione che investe prima di tutto il linguaggio espressivo del corpo (Pier Paolo Pasolini, *Contro i capelli lunghi*). Si tratta di un'irruzione silenziosa, di per sé eloquente ma in fondo afasica, come l'ingresso della ninfa nel dipinto di Ghirlandaio.

Nel '68 la nuova potenza del femminile si propone in forme di rottura e discontinuità rispetto ai clichés. Se ha sempre un carattere leggiadro e libertario, non sempre (ci insegna ancora Aby Warburg: v. tavola 41 e tavola 47 di *Mnemosyne*) la ninfa è innocente: la *facies* menadica e violenta della ninfa ha una 'epifania' come Giuditta, che impugna la spada per vincere con le armi della seduzione il potente

Oloferne e poi tagliargli la testa e così liberare il suo popolo. Questa figura, già recuperata nella galleria di eroine femminili della pittura rinascimentale [18], riemerge dapprima nel gesto inerme ma seducente di Marilyn Monroe [24], e poi in versione patinata (e in fondo innocua) nella seducente figura di una Barbarella in armi (Jane Fonda, nel film del 1968 [19]); la mano della ninfa-menade si alza anche in gesto di abbandono estatico nella rinnovata esperienza dionisiaca dei concerti pop e rock [20]; ed è di nuovo in evidenza nel pugno alzato nei manifesti della nuova soggettività politica al femminile [21]. Il profilo della mitica 'Marianna/Libertà che a seno nudo impugna la bandiera della rivoluzione francese [22] riemerge nella postura della nuova 'Marianna' icona del maggio '68 di Parigi [23], fino allo scatenarsi della violenza, e della bellezza, "dans la rue" [37].

I.2. Flora

Promozione mitologica della *nymphé*, sua assunzione nel Giardino di Venere in veste di Flora. In-fanzia di Flora: deriva edenica del '68.

Nymphé è in greco il nome della fanciulla nel fiore della sua giovinezza – è la sposa, pronta per le nozze. Nel mito *nymphé* è anche il nome delle belle creature, spiriti della natura, che fuggono di fronte all'assalto sessuale di dèi e satiri. *Nymphé* per eccellenza è Flora: il mito della ninfa Chloris, sedotta violentemente dal vento Zefiro e poi tramutata in Flora e assunta nel giardino di Venere (Ovidio, *Fasti* V, 195-ss.), negli ultimi decenni del XV secolo viene recuperato dagli umanisti e dagli artisti come modello per quadri di soggetto erudito (la cosiddetta *Primavera* di Botticelli [3]) o per ritratti di giovani 'spose in veste di Flora' (*Flora* di Bartolomeo Veneto [4]), spesso raffigurate con fiori tra i capelli, in mano, nelle vesti: elementi simbolici dei frutti che, la sposa promette, verranno dal suo grembo (sul tema si veda in Engramma il saggio di Sergio Bertelli).

La speranza di nuovi frutti, la promessa di una nuova stagione, di una rinnovata primavera è anche nell' 'Età dell'Acquario' esaltata nel musical Hair [8, 10] e in tanti testi di canzoni di quegli anni, e quasi si realizza nella "Summer of love" di San Francisco, e ancora nei festival da Monterey a Woodstock, animati, tra gli altri, dalle icone musicali di Janis Joplin e Jimi Hendrix [28, 29]). Questo spirito di *renovatio temporis* caratterizza il movimento dei 'Figli dei fiori' che nasce negli anni 1967-68 negli USA anche come contestazione pacifista della guerra in Vietnam: la nuova controcultura giovanile – intrecciandosi con le esperienze beat e psichedeliche – si diffonde presto anche in Europa. Qui il '68 non è però solo un sogno musicale e floreale: è anche il 'Maggio francese' [36, 38, 39] e la 'Primavera di Praga' [12, 34].

Nel clima libertario-pacifista di quegli anni si iscrive anche il recupero di Cristo come icona pop e come modello di una rivolta etica ed estetica contro la repressione farisaica imposta dal potere: così è nel fortunatissimo musical Jesus Christ

Superstar [9], e il taglio dei capelli 'alla nazarena' segna il desiderato recupero di una 'età dell'innocenza' che si fa contestazione (delle norme borghesi e della violenza che di quelle norme appare come il frutto cruento). Innocenza e al contempo contestazione perseguite anche mediante l'esibizione della nudità, non certo 'all'antica' come nel Rinascimento, ma comunque con l'intento di un ritorno a una naturalità che passa comunque, nelle sue varie forme, per lo spogliamento dei panni borghesi (in tavola Jim Morrison [27] e la ragazza hippie [11]). Il filone floreale dell'immaginario del '68 è una 'remissione dei peccati' ereditati dai padri, la promessa di un nuovo giardino dell'Eden: John Lennon e Yoko Ono si raffigurano come novelli Adamo ed Eva, signori assoluti e solitari di un ritrovato Paradiso [16, 17]).

La figura di Flora ha però anche una deriva folle e in-fante (ultima, infelicitissima 'Flora' è l'Ofelia dell'*Amleto* di Shakespeare, che, cogliendo i fiori del suo delirante desiderio d'amore, muore in una sorta di suicidio sacrificale: in tavola la celeberrima tela di Millais [14]): la deriva di Flora – deriva del delirio e dell'infanzia dei segni – è uno dei percorsi possibili nel labirintico immaginario del '68, quando l'etica del *flower power* si radicalizza facendosi rinuncia al mondo, non solo per morte ma per sottrazione all'azione (anche la rinuncia all'azione non violenta dei cortei o dei *sit-in*), quando l'innocenza floreale diviene disimpegno. John Lennon pagherà con la sua stessa vita l'eresia edenica che aveva siglato la fine del gruppo: l'eccesso di esposizione mediatica fa infatti dell'icona pop il bersaglio sacrificale di chi non si rassegna alla fine di un'epoca.

Un mondo perduto e impossibile è anche la coloratissima Pepperland del film *Yellow Submarine* dei Beatles, in cui il sottomarino è riportato alla luce dai quattro nuovi cavalieri elisabettiani, menestrelli-pop assurdi a salvifici cavalieri dell'apocalisse, capaci di porre fine all'incanto del mondo alla rovescia dei Blu mediante la sostituzione dell'arma micidiale 'Glove' con 'Love'. Nell'opposizione Blu/Pepper, melanconia ed eros fanno ritorno per ridare vita e colore all'"inverno del mondo" pietrificato. Il film, spesso associato ad *Alice in Wonderland*, bene si presta alla lettura che di Lewis Carrol propone Gilles Deleuze ne *La logica del senso* (1969), che proprio su Alice si sofferma a lungo, e che si apre dichiarando che "in Alice e in Attraverso lo specchio, viene trattata una categoria di cose specialissime: gli eventi, gli eventi puri".

Un'altra suggestione proposta nella tavola – che nella sua cifra fantastica e insieme potenzialmente mortifera incrocia la linea 'floreale' – è una lettura dell'epoca attraverso i lavori dei Beatles di quegli anni [15]. Gli album del 1968-1969 (*Sgt. Pepper / White Album / Abbey Road / Yellow Submarine*) si propongono come una sorta di *ars moriendi* del pop: si ricordino le macabre suggestioni profetiche sulla morte del gruppo o dei suoi componenti nella copertina di *Abbey Road* (i piedi nudi di Paul), e il passaggio dall'iperbole del colore di *Sgt. Pepper*

(risposta in chiave leggera-pop al più impegnativo *Flowers* dei Rolling Stones) alla funereamente bianca, severamente iconoclasta, copertina del *White Album*.

I.3. Suicidio delle icone

Il sacrificio delle icone del '68 e l'*ars moriendi* di un'epoca.

Il '68 è anche la scena ultima della morte delle icone: assassini o 'suicidi', reali o simbolici. Contro quanto sostengono i 'negazionisti' del carattere rivoluzionario del '68 – a parere dei quali esso non sarebbe da annoverare tra le rivoluzioni in virtù del numero esiguo delle vittime immolatesi in suo nome – il '68 ebbe vittime 'reali' (i giovani morti negli scontri con la polizia), ma anche suicidi, reali o simbolici, delle sue icone. La *novitas* della generazione che del '68 è protagonista è soprattutto annunciata, in forma del tutto peculiare, nel suo stesso venir meno, in un Evento inteso quale atto di fondazione di un'icona (un'estetica) destinata alla morte (v., *infra*, II.7. Il tempo (aoristico) della rivoluzione).

L'investimento nella rivoluzione politica ed estetica procede intrecciato con un'oscura sequenza di morti: agli assassini politici veri e propri – John Fitzgerald Kennedy (1963), Malcolm X (1965), Martin Luther King (1968), Robert Kennedy (1968) – si accompagnano morti 'eroiche' e 'popular', simboliche proprio perché maledette: solo un anno prima dell'assassinio di JFK, nel 1962, era tragicamente morta l'icona del corpo per eccellenza, riprodotta all'infinito da Andy Warhol e idolatrata dai beat (per esempio da Ed Sanders e da Joel Oppenheimer), Marilyn Monroe [24, 25]. In un ultimo, profetico servizio fotografico di Bert Stern, le immagini (già seriali) di Marilyn Monroe, sex-symbol già di un'altra epoca (ma destinata a perpetuarsi come icona di una intramontabile femminilità), appaiono cancellate da un perentorio tratto rosso [25]. Nella sequenza dei fotogrammi le movenze di Marilyn ('pudiche' e perciò provocanti, da moderna Venere-ninfa) compongono nel loro insieme una danza sull'orlo dell'abisso: le foto furono scattate a sole sei settimane dalla morte dell'attrice per overdose da barbiturici.

Allusioni continue benché giocose (ma non è forse, per dirla con i Rolling Stones, un "Play with fire"?) alla morte accompagnano quella sorta di *lusus* serissimo, di *ludibrium* estremo che fu la stessa parabola dei Beatles fino all'apparizione di Yoko Ono, *aggelos* della morte in cui la progettazione della fine (dei Beatles? del pop stesso?) ricorre in svariati titoli: *Let it be* o *The art of dying*, titolo di una canzone di George Harrison (da *All things must pass*); e in tutti i giochi sulla morte di Paul (o di John?).

Potremmo leggere come una forma di simbolico suicidio preventivo anche l'abbandono del *movement* e la svolta anti-folk di un'altra icona dell'epoca, Bob Dylan: nel 1965 Dylan, rapidissimamente assunto a esponente-simbolo del *folk revival*, decise

di adottare l'elettrificazione e la forma rock (proveniente dall'Inghilterra dei Beatles) abbandonando le modalità di riproduzione consuete e condivise, e diventando così bersaglio di accuse di tradimento e mercificazione, a cui Dylan continuerà a rispondere rivendicando l'autonomia della creazione artistica e definendo la sua musica "suono mercuriale", a rimarcare il carattere enigmatico e intenzionalmente ambiguo della sua immagine (in tavola: *I'm not there* [26]). Dennis Hopper ricorda che *The Ballad of Easy Rider* che sta alla fine del film venne scritta in realtà da Dylan (vittima di un incidente motociclistico nel 1966) per Roger McGuinn, e fu lui a proporre il finale tragico del film: "Why don't you kill those guys!". Subito prima della morte dei protagonisti venne inserita *It's Alright Ma, I'm only bleeding*. Nel film di Martin Scorsese *No direction home* Bob Dylan, in riferimento al suo abbandono del *movement* dichiara che "si può uccidere gentilmente", e Lennon prima dello scioglimento *dixit*: "Dylan mostra la strada".

Anche l'abbandono nel 1968 dei Pink Floyd da parte del fondatore della band, Syd Barrett, può essere annoverato tra i suicidi simbolici, come un frutto (velenoso) dell'età dei fiori: il cantante lascia il gruppo per l'esaurimento dovuto agli eccessi nell'uso di acido lisergico.

Sul fronte della sperimentazione estrema dell'estasi dionisiaca incontriamo anche le morti dannate di Brian Jones, Janis Joplin – in tavola un suo intenso ritratto da leggersi in contrappunto all'immagine glamour di Twiggy, in cui il capello sciolto è attribuito eloquente del *pathos* della 'menade', non solo della grazia della 'ninfa' [7, 29]. E poi ancora Jimi Hendrix, il *voodoo child* che al Festival di Woodstock esegue una versione strumentale dell'inno americano distorto in modo da renderlo violento, con la sua chitarra che imita i bombardamenti del Vietnam [28].

La serie di morti 'eroiche' prosegue in una sequenza di immagini legate tra loro da suggestioni iconografiche di sapore quasi cristologico: è il caso di Jim Morrison, la cui vita e morte è siglata dall'omaggio al proprio *dàimon* (sulla sua tomba a Parigi l'epigrafe: KATA TON ΔΑΙΜΟΝΑ ΕΑΥΤΟΥ) che si presenta come il torso di un crocifisso [27]; o dello scatto che ipostatizza la teatralità della scena dell'assassinio di Bob Kennedy – uno dei protagonisti più tragicamente consapevoli del 'suicidio' sacrificale – fissando il dettaglio iconologico del 'braccio della morte' (sul tema si veda la tavola 42 nell'*Atlante Mnemosyne*) [32]. Allo stesso modo, *l'imitatio Christi* investe anche la rappresentazione della morte di Che Guevara: nell'esibizione del cadavere dell'eroe della rivoluzione cubana l'inquadratura fotografica è la stessa del *Cristo in scurto* del Mantegna [30, 31].

Il volto del Che – trucidato in Bolivia – entrerà presto nel canone dell'educazione sentimentale dei giovani del Novecento e, venerato, diverrà quasi il logo di tutte le rivolte 'romantiche', comunque evocate. Assassinato nel 1967, il Che diventa precocemente un'icona nelle manifestazioni di piazza del 1968, e il suo volto

viene issato come uno stendardo nelle mobilitazioni antimperialiste a sostegno del Viet-Nam, come emblema della lotta armata del popolo vietnamita contro il gigante imperialista statunitense: fare del Viet-Nam il luogo e il simbolo di un'iniziativa rivoluzionaria mondiale era la proposta formulata tra gli altri proprio da Che Guevara, con la parola d'ordine "Creare due, tre, molti Viet-Nam". Questo, insieme al motto che fa da sfondo alla conferenza dell'Olas convocata a l'Avana nel luglio del 1967 – "Il dovere di ogni rivoluzionario è fare la rivoluzione" – è tra le parole d'ordine dei giovani del Sessantotto. L'icona del Che vive nel corteo berlinese del '68 [33] e accanto ad essa viene issata l'immagine di Lenin: attraverso i volti dei due rivoluzionari, i manifestanti dichiarano la propria adesione al principio dell'internazionalismo, un tema fondamentale nel Sessantotto, di cui sia il Che sia Lenin, in contesti storici molto diversi, erano stati propugnatori.

Emblema del '68 cecoslovacco e della Primavera in cui i giovani di Praga videro svanire, sotto le ruote dei carri armati, gli ideali di un comunismo movimentista e libertario fu il rogo di Jan Palach, avvenuto il 19 gennaio 1969 in quell'immenso teatro che è piazza Venceslao; sul punto dove si consumò nelle fiamme il suicidio esemplare del giovane studente praghese (il gesto estremo, più che il volto di Palach, diviene subito un'icona del '68), il memoriale sorge a sbalzo dalla stessa pavimentazione, quasi per un sommovimento della terra sui cui posa la città: il sacrificio è diventato come un'onda di energia tellurica che increspa la spianata della piazza in una icastica scultura cruciforme [34].

I.4. *Ce n'est que un début*

L'apertura, il fiore della rivoluzione in statu nascenti (sempre nell'inizio perché si contrappone come discontinuità al precedente).

Il sommovimento estetico, artistico e psicologico, la vita in movimento ha le sue epifanie necessarie nell'esplosione dionisiaca dei concerti, ma anche nelle manifestazioni che in quegli anni formidabili (e non ancora terribili) riscattano le piazze delle capitali europee dalla loro ingessatura monumental-celebrativa, riabilitandone la funzione primaria di *agorà*, di luogo della manifestazione della politica.

L'energia in movimento sommuove lo stesso assetto della pavimentazione, e piazze e strade disselciate forniscono armi improprie alla violenza occasionale dei manifestanti [35, 39]. "Sous les pavés, la plage" – recita un graffito del '68 a Parigi [36]; il monumento a Jan Palach disseta l'uniformità del selciato di piazza Venceslao [34]: è la terra stessa che sta sotto la città a rivelarsi come substrato, basamento naturale, ma anche giacimento radioattivo di una potenza che può essere risvegliata non appena si scrosta la superficie. In opposizione alle divise, alle armature, alle armi proprie (programmaticamente omicide) delle forze dell'ordine, il sanpietrino diviene l'oggetto-simbolo della potenza ridestata, e con i bastoni delle bandiere – ora impugnati non già come supporti di retorici stendardi [22, 23] ma come armi di

difesa e di offesa – viene a costituire il principale corpo contundente, rigorosamente improprio ed effimero, l’arma-simbolo nella panoplia fornita dalla stessa città alla compagnia di ventura dei suoi giovani in precario assetto di battaglia [39] (v., *infra*, II.6. Profeti disarmati e giovani con armi improprie).

Momento alto della “presa di parola” è quello in cui, di fronte ai carri armati, alcuni cittadini praghensi si rivolgono – inermi – ai loro coetanei ‘nemici’ per chiedere la ragione della loro presenza [13], cercando di spiegare il senso del “nuovo corso” (in tavola un collage con immagini della gioventù di Praga nel 1968 [12]) chiedendo loro di passare dalla parte della “Primavera” in nome del “manifesto delle duemila parole” di Ludvík Vaculík (v., *infra*, II.5. Presa di parola; sul tema della *parrhesia* vedi anche il testo di Michel Foucault e sulla Primavera di Praga vedi il saggio di Giuseppe Cengiarotti in questo stesso numero di Engramma).

Fra i soggetti protagonisti di questo scenario, ancora la bellezza di una *nymphe* del tutto emancipata dai paludamenti borghesi: “La Beauté est dans la rue”, proclama un volantino di Parigi ’68, e l’immagine è quella di una *charmante* guerrigliera urbana che alza il braccio non più come gesto dimostrativo (di seduzione [24], di emancipazione [21], di estasi dionisiaca [20], di proclama [22, 23]), ma come gesto attivo, violento, decisivo: all’incrocio tra la leggiadria irruente della ninfa [1, 5] e la passione violenta dell’eroina [18, 19] è la Bellezza stessa – una figura femminile fuoriuscita dallo spazio domestico cui era stata consegnata – che prova in strada la sua virtù e la sua grazia lanciando un sanpietrino contro l’ordine costituito [37].

“L’immaginazione al potere”, “Vogliamo tutto”: il Maggio ’68 si propone come progetto di rivoluzione, come inizio di un movimento all’attacco, di lungo periodo (“Début d’une lutte prolongée” [38]), il cui programma è ora non più, non soltanto, scardinare mode, costumi, stili di vita, ma interrogare il potere sui suoi stessi fondamenti.

La breve e intensa epifania del ’68 politico europeo era stata annunciata dal libertarismo hippie d’oltreoceano [8, 9, 10, 11], ma anche dalla diffusa insofferenza giovanile per le formule insensate della società borghese post-ottocentesca, per le norme desuete di condotta sociale solidificate in secoli di non-pensiero: in tavola la locandina del film *If...* del 1968, in cui Lindsay Anderson dimostra more geometrico come il vigente clima surreale di rispetto delle gerarchie, finalmente avvertito come insopportabile, non può che sfociare in un’altrettanto surreale esplosione di violenza [41].

Il finale di *The Dreamers* [40] – l’opera che nel 2003 Bernardo Bertolucci dedica al ’68 e a un’idea inquieta di giovinezza – ci richiama al ‘principiare’ dell’atto rivoluzionario (v., *infra*, II.9. Non è che l’inizio) che salva e assolve dal ripiega-

mento intimista e apre un varco, sulla scena della storia e della politica, alla vita. Scrive Mariuccia Ciotta: “Ecco il '68, *revenant* che assolve e trasforma i ‘giochi proibiti’ nella più esaltante delle vittorie. I tre si precipitano giù dalle scale dopo che un magico sasso ha indicato ad Alice il ‘passaggio’ per il mondo reale, per lo scontro adeguato al livello di violenza che [...] aveva dato lo *start* al massacro dei corpi e dei sogni di quegli (questi) anni. Davanti alla polizia schierata sullo sfondo scuro, Matthew [il ragazzo pacifista americano] si tira indietro ma il ‘corpo a corpo’ è necessario, la bomba molotov lanciata da Theo e Isabelle [i fratelli europei] viaggia nella notte come una torcia segnaletica. La festa è qui”.

II. *Zum Wort das Wort*

II.1. Metodo *Mnemosyne*

Il metodo *Mnemosyne* offre una modalità di lettura di icone e mitogrammi del '68, nelle loro puntuali emersioni, come segni in costellazione: si tratta di recuperare dalla lezione dell'*Atlante* di Aby Warburg l'insistenza sul movimento di sistole/diastole del tempo e delle sue figure, sull'importanza del riconoscimento del contesto storico, sull'andamento discontinuo della riemersione di segni e significati, sulla scintilla ermeneutica che brilla nell'attrito tra immagini diverse e nel gioco di scambio con altri significativi momenti del passato.

Mediante *Mnemosyne* si elaborano non solo le analisi generali (sociali, politiche, antropologiche: conflitto generazionale padri-figli, contestazione giovanile, scolarizzazione di massa) ma anche un itinerario attraverso i segni di dettaglio, intesi come esemplari (ad es. le copertine di dischi, ma gli stessi slogan in cui si condensava l'espressione del conflitto sociale). Come avvenne per il '400 della Rinascita [1, 2, 3, 4, 18; percorsi I.1 e I.2], il '68 segna un'epoca di crisi dei valori prima dominanti.

Il quarantennale del '68 si offre dunque come *kairòs*, momento opportuno per riprendere alcune questioni su cui Engramma ha da tempo avviato una riflessione: dall'attenzione warburghiana al dettaglio al rapporto tra realtà e finzione e all'uso dell'immagine nella scrittura della storia.

Mnemosyne non è solo trama del ricordo che riemerge dal passato – è, invece, dispositivo fecondo di apertura, nel segno di quel che Giordano Bruno dichiarava nel *Sigillo dei sigilli* in consonanza con la warburghiana “unpolarisierte latente Ambivalenz”:

Obiiciuntur nobis res, signa, imagines, spectra vel phantasmata [...] qui si eadem ratione et memorabilis iactum semen a memoria non conceptum insensationem similiter quandam appellasset, rem sane profundiorum explicasset) [...]. Ni igitur vivacius phantasia sensibilibus pulsaverit speciebus, cogitatio non aperiet, ostiaria quoque cogitatione non aperiente, eadem indignans Musarum mater non recipiet.

Si presentano a noi cose, segni, immagini, spettri, ovvero fantasmi [...]. L'oblio [è] seme del memorabile sparso e non concepito dalla Memoria. Se infatti la fantasia non bussava con vivacità sufficiente valendosi di immagini sensibili, la facoltà cogitativa non apre le porte, e se la facoltà cogitativa che ne è custode non apre, Mnemosyne, la madre delle Muse, sprezzando simili immagini non le accoglierà (G. Bruno, *Il Sigillo dei Sigilli* 11, 19-20).

Mnemosyne è una macchina energetica che riapre il gioco del tempo, riflette le immagini con effetto di straniante anacronismo, è *clavis* che rende eloquente il senso del passato e del presente, per cui le parole di Bruno trovano risonanza in quelle dell'*Angelus Novus*:

La vera immagine del passato passa di sfuggita. Solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato [...]. Poiché è un'immagine irrevocabile del passato che rischia di svanire ad ogni presente che non si riconosca 'significato', indicato in esso (W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*).

E il pensiero di Giordano Bruno riverbera di affinità imprevedute con alcune riflessioni sviluppate da Jacques Lacan nel *Seminario* su *Il desiderio e la sua interpretazione*:

Le 'a', objet essentiel, objet autour de quoi tourne comme telle, la dialectique du désir, objet autour de quoi le sujet s'éprouve dans une altérité imaginaire, devant un élément qui est altérité au niveau imaginaire tel que nous l'avons déjà articulé et défini maintes fois. Il est image, et il est pathos [...]. L'objet du fantasme est cette altérité, image et pathos par où un autre prend la place de ce dont le sujet est privé symboliquement (J. Lacan, *Le Séminaire*, VI, *Le désir et son interprétation* (inedito), seduta del 15 aprile 1959).

II.2. Rinascimento e '68

Nei *Passages* di Walter Benjamin si legge che:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l'immagine è ciò che in quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione [...] che porta in sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura (W. Benjamin, *Passages*).

Il Rinascimento scartava rispetto alla continuità con l'età che lo precedeva, facendo leva su una teoria che nel passato anteriore cercava radici profonde. E tuttavia, se nel Rinascimento l'antico era un grimaldello per scardinare il passato prossimo e per rivoluzionare costumi e pensiero, nel '68 il punto di prospettiva è cambiato: dal XX secolo per immaginare il nuovo non è più necessaria la finzione di una

ripresa integrale dell'antico. Una profezia del futuro non richiede più una 'prisca theologia': è annuncio laico di un progetto politico ed esistenziale che non cerca più una copertura sul piano teologico per cui il presente, nella modernità ormai trionfante, non ha più bisogno della *auctoritas* dell'antico.

Per dirla con una citazione di Hannah Arendt, il presente si rivolge attivamente al passato con la precisa intenzione di "saccheggiare gli archivi dell'antica prudenza". È il presente che polarizza l'accadere e delucida il passato, scegliendo un punto di prospettiva a sé consonante e per sé utile: che nel *continuum* tempo – per usare l'immagine di Benjamin – insiste su un punto per aprire un varco nella linearità del pregiudizio storico e riabilitare, insieme alle possibilità del passato, le potenzialità incluse nel presente.

La legittimità del contemporaneo è necessariamente autofondativa: deve fare sempre meno i conti con un istinto conservatore e con una paura di massa per l'inedito. In questo senso il XX secolo è l'epoca della modernità compiuta che configura il proprio plusvalore, che fa parlare uno specifico passato capace non solo di interrogare ma anche di irrompere, mutandosi nel presente. In questo senso il presente serve al passato, perché è il passato che prende la parola in chi gli dà voce nel presente.

Ancora, è il tempo dello sfondamento dell'orizzonte del senso comune relativo all'esistenza di tabù e limiti invalicabili, dell'apertura delle possibilità, ma soprattutto della presa di parola, individuale e collettiva, e di una ritrovata centralità dell'uomo come soggetto attivo – che porta a compimento, rispetto al '400, il distacco da una cornice di giustificazione cosmologica (sul punto si veda in Engramma la tavola B di *Mnemosyne* e saggio di commento).

Già il Rinascimento fu movimento fatto di segni che sono in attrito con la convenzione data ma che non si presentano mai in modo univoco: come l'irruzione della ninfa, che non è solo la fanciulla ingrediente – la seducente Gradiva [1, 2, 3] – che porta grazia nell'ingessato interno alto-borghese, ma è al contempo la donna in armi – Giuditta, Salomè [18] – che fa rivivere la micidiale potenza dionisiaca della menade antica. Rinascimento dunque attraversato, nei suoi segni più significanti (il repertorio iconografico tratto dalla mitografia antica, ma anche le imprese, gli emblemi), da correnti di energia, spie rivelatrici di tensioni ossimoriche.

Bellezza irruente ed esplosiva (anche in senso funesto) delle icone di una strapotente femminilità. Nelle *cafeterias* del Village newyorchese come nella variante californiana del Rinascimento – quella del cosiddetto San Francisco Renaissance – l'icona di Marilyn Monroe [24, 25] viene cantata dal poeta John Harriman ("She was a/and almost Sainly Woman"); e per Ed Sanders Marilyn è "heart beyond blood and maya!/Dance you will Marilyn as the dance of Shiva!" (*For Marilyn Monroe, August 5, 1962*).

II.3. Il rovescio del reale: l'immaginazione al potere

Il '68 segna l'apertura di una possibilità di trasformazione degli assetti sociali e culturali dati; per questo, l'uso eversivo e ricontestualizzante delle immagini e delle diverse forme della creatività, cifra del senso rivoluzionario dello stile culturale del '68, si lascia iscrivere nella stessa prospettiva di lettura di stravolgimento del reale perseguita da Warburg con il metodo iconologico. Nel *Bilderatlas Mnemosyne* il 'rinascimento' si compie non tanto nella ripresa di una tradizione, quanto nello scarto, nella frattura, nell'attrito con la temperie dell'immediato passato.

La relazione mobile e precaria delle immagini warburghiane spezza l'ordine esistente delle cose, il sequestro dell'immaginazione individuale e collettiva operata dalla macchina hobbesiana con le sue relazioni necessitate e statiche tra le parti. Insieme, l'esperimento di Warburg restituisce il substrato 'daimonico' della potenza, urtando l'unilateralismo piccolo-borghese della commedia sociale in stile *belle époque*. La rete dei rimandi mnemonici si autoalimenta, e per l'effetto di reciproco e mobilitante incantamento tra le immagini le tavole di *Mnemosyne* acquisiscono tridimensionalità. La contestualizzazione – come libera e rigorosa attività – decontestualizza e spaesa i significa(n)ti dal radicamento unilaterale in uno spazio addomesticato. Nasce una grammatica dell'imprevisto.

La funzione del canone occidentale è descrivere dinamicamente un campo magnetico in cui si attua uno stile dialettico di relazione: un'arena in cui vengono a contesa forze non in creativo conflitto. La risultante di questa concorrenza è una carica energetica doppia che anima parole e immagini e produce nelle prime una non neutralizzabile ambiguità di significato, e nelle seconde un'intrinseca ambivalenza di gesti e posture: "unpolasierte Ambivalenz", come nel termine 'Beat' che esprime una tensione/torsione semantica tra "abbattimento" e "beatitudine", ulteriormente caricato nell'invenzione "beatle".

L'*Underground*, il rovesciamento, è anche il desiderio di ripristinare un ordine giusto perduto. Le nuove forme – le trasgressive chitarre elettriche dell'inno americano distorto da Hendrix, gli stessi colori del pop psichedelico [28] – irrompono come unico modo autentico di porsi rispetto alla propria tradizione. Persino le bandiere USA bruciate dicono l'aspirazione a un'altra America, a un'identità nazionale rovesciata, così come l'esigenza di riappropriazione di un'identità travolta dalla catastrofe della guerra. Nel mondo anglofono al di là dell'Atlantico, nuova icona sarà l'*Easy Rider*, cavaliere che rilegge in motocicletta il mito di fondazione della frontiera e del *Go West* in nome di una paradossale *anti-modernity*, non aliena dal riuso di una vena *country* in chiave straniante.

Anche Bob Dylan [26] rileggerà l'epopea del *west* nella colonna sonora del film *Pat Garrett & Billy the Kid* di Sam Peckinpah, in cui impersonerà anche il per-

sonaggio di Alias, per assumere successivamente, Proteo redivivo, le più diverse forme dell'identità statunitense, dal country al gospel.

L'idea di tradizione era messa in discussione mediante un radicale ri-orientamento, sprofondato in basso, "underground" (*The subterreans* è un titolo di Kerouac del 1958). Da questa esplorazione in immersione nel sottosuolo della memoria riaffiorano materiali dimenticati che possono così tornare a vivere. È il caso del *folk revival* dei primi anni Sessanta, "presa di parola" che coagula l'opposizione già nell'imponente manifestazione di Washington (agosto 1963): la rivendicazione di appartenenza a una tradizione americana alternativa perché tradita. Il passato si scatena nel presente e diventa così – secondo la prescrizione di Walter Benjamin – "l'irruzione improvvisa nella coscienza risvegliata".

Il caso di Jimi Hendrix [28] è particolarmente emblematico, perché dispiega compiutamente il programma dell'*Immaginazione al Potere*. Durante il Rinascimento come durante il '68 la *vis imaginativa* è uno strumento decisivo nel disegno culturale di modificazione umanistica della realtà: non si esprime infatti nell'innocuo ripiegamento del sognatore verso una sfera di romantico intimismo, o nel distacco consolatorio dal contesto storico, sentito come irredimibile [14], ma al contrario misura e governa la concreta strategia di irruzione del nuovo, la prefigurazione del mondo che si vuole costruire stravolgendo – e non ignorando o annullando – l'esistente.

L'immaginazione conquista potere modificando il punto di vista prima dominante, che viene interrogato e posto in crisi proprio dall'elaborazione trasgressiva della sua grammatica interna, indotta a straripare fuori dagli argini delle interpretazioni più quietamente conformiste e conservative. Le nuove, rivoluzionarie, immagini seducono la società perché sono perfettamente comprensibili e, pur inedite, in certo senso quasi attese; l'attrito polemico che producono spiazza gli schieramenti consolidati e anzi attraversa i singoli individui, chiamati, ognuno, a riposizionarsi e a eccedere il proprio ruolo in un clima di crescente intensità esistenziale. Nulla a che vedere con le favole: lo scenario dell'Immaginazione al potere è quello della contesa tutta politica nella Città.

Il gesto di Hendrix, la distorsione dell'inno nazionale, incarna quel corpo a corpo interno al canone di una tradizione in cui si giocano i conflitti culturali più significativi – o meglio, i conflitti che tendono a commutare i significati di una tradizione. Anziché dislocarsi in un altrove impossibile e astratto, nel fuori-luogo purissimo in cui naufragano tutti i rifiuti integralisti, le tendenze rivoluzionarie vincenti mirano a produrre efficacemente il *novum* nel corpo stesso della società con cui entrano in consapevole urto. L'urto presuppone contatto, non lontananza con il patrimonio culturale consolidato, che così viene violentemente stimolato a esprimere le energie profonde, sedate ma ancora latenti

sotto la crosta stratificata e pacificata del “buonsenso”: è un pensare per catastrofi, una trivellazione dei luoghi comuni consunti per far emergere potenziali immaginativi dimenticati. Una cruenta interrogazione della compagine sociale per ricordare il paradosso fondativo di ogni costituzione moderna, che è sempre una promessa rivoluzionaria. Nel 1963, Hannah Arendt aveva scritto:

Il mancato inserimento della rivoluzione americana nella tradizione rivoluzionaria si ritorce come un boomerang sulla politica estera degli Stati Uniti, che incominciano a pagare un prezzo esorbitante per l'ignoranza del mondo e per l'oblio dei loro stessi figli [...]. Meno spettacolari forse, ma non meno reali, sono le conseguenze dell'ignoranza stessa degli Americani, modellata sull'ignoranza mondiale: l'incapacità di ricordare che una rivoluzione diede la vita agli Stati Uniti e che la repubblica nacque non per qualche “necessità storica” né per uno sviluppo organico, ma in virtù di un atto deliberato: la fondazione della libertà. Questa incapacità di ricordare è in gran parte la causa della tremenda paura delle rivoluzioni in America (H. Arendt, *Sulla Rivoluzione*).

Sei anni dopo, i tendini della chitarra di Hendrix sollecitano il sistema nervoso della società americana nel punto troppo cicatrizzato della sua orgogliosa fondazione.

II.4. *in statu nascenti*

Le molte e diverse immagini del '68 sono segnate dalla non univocità, anzi da una netta plurivocità dei segni: il tratto che di queste immagini fa costellazione è la dimensione aurorale e lo stadio di sviluppo in cui figure e idee si muovono. È, secondo una metafora originariamente biologica, lo ‘stato nascente’: la locuzione *statu nascendi* mutuata già da Goethe, poi da Warburg (proprio al riguardo degli aspetti ‘larvali’ dell’antico in certo Rinascimento), passa poi come *statu nascenti* nel lessico sociologico novecentesco.

La costellazione '68 è unificata dunque dal fatto che i suoi segni rientrano in una esperienza generale, individuale e collettiva, di superamento di una soglia di rottura, un momento in cui la coesistenza di nuovo e di vecchio è oggettivamente e soggettivamente avvertita come impossibile: è una soglia di intensità che provoca una mutazione strutturale.

Le trasformazioni che conseguono e delle quali i soggetti si sentono protagonisti attivi sono percepite con una intensità qualitativa di tale portata da scardinare la continuità storica.

[...] Scardinare la continuità storica [...]: all'esposizione corrente della storia sta a cuore la creazione di una continuità. Essa conferisce valore a quegli elementi del

passato che sono già entrati a far parte del suo influsso postumo. Le sfuggono i punti in cui la tradizione si spezza, e quindi le asperità e gli spuntoni che offrono un appiglio a chi voglia spingersi al di là di essa (W. Benjamin, *Sul concetto di storia*).

Il concetto di *statu nascenti*, a partire dall'elaborazione sociologica weberiana e dalla divulgazione post-weberiana, circola tra i giovani delle università italiane alla fine degli anni '60, e in particolar modo nella Facoltà di Sociologia di Trento che, istituita nel 1962 per volontà del democristiano Flaminio Piccoli come "vivaio per tecnocrati" e manager per gerarchie e per aziende di stato, diviene un vivaio, sì, ma di germinazione di statu nascenti: diventa – Piccoli *dixit* – "la serpe che ci siamo coltivati in seno".

Così Francesco Alberoni (allora rettore a Trento e studioso di Weber) recuperava e categorizzava la definizione weberiana di 'stato nascente':

Lo stato nascente è una esplorazione delle frontiere del possibile, dato quel certo tipo di sistema sociale, al fine di massimizzare ciò che di quell'esperienza e di quella solidarietà è realizzabile per se stessi e per gli altri in quel momento storico (F. Alberoni, *Statu nascenti*).

Non si tratta quindi di fare i conti con modifiche di dettaglio e di operare riforme settoriali, ma è diffusa la percezione che si sta costituendo un nuovo mondo – che si può fare mondo. Davvero, in questo stato di effervescenza vitale, "un altro mondo è possibile".

La grande missione dell'utopia è di dar adito al possibile, in opposizione alla passiva acquiescenza all'attuale stato di cose. È il pensiero simbolico che trionfa della naturale inerzia dell'uomo e lo dota di una nuova facoltà, la facoltà di riformare continuamente il suo universo (E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*).

Per il suo carattere vitale, dinamico, che induce metamorfosi nel mondo, lo stato nascente è definibile solo come discontinuità rispetto allo stadio precedente: nella dimensione politica è discontinuità sia con le forme istituzionali sia con le convenzioni della vita quotidiana.

Lo stato nascente si impone come modalità specifica della trasformazione sociale: una elaborazione alternativa dell'esistente, una risposta sovversiva ma creativa, che la parte più energica, giovane e attiva impone per riabilitare un sistema sociale senescente e insensato.

In questo sta l'investimento, anche esistenziale, sul presente, come tempo che ha un valore peculiare e unico – tempo-soglia in cui può darsi trasformazione, metamorfosi, felicità per la mia stessa vita:

Ogni presente non è un punto qualsiasi del decorso storico ma 'quel presente' in cui può essere deciso e intrapreso un nuovo corso storico (W. Benjamin, *Sul concetto di storia*).

A quarant'anni dal '68, nell'ondata di denigrazione che ha caratterizzato (soprattutto in Italia) le 'celebrazioni rovesciate', sotto attacco non sono tanto gli esiti, pur socialmente, esteticamente ed eticamente sovversivi, della rivoluzione del '68, ma, più a fondo e in generale, l'emergenza della possibilità della germinazione di uno stato nascente che metta in crisi l'assetto consolidato dei poteri per saggiarne la resistenza ed eventualmente rifondarne il senso – che inneschi politica nel tempo della quotidianità e della istituzione:

Di contro alla possibile definizione e riconoscibilità del futuro sta infatti la circostanza che il mondo si rinnova quotidianamente per nascita, ed è continuamente trascinato nella vastità del nuovo dalla spontaneità dei nuovi venuti. Solo deprestando i nuovi nati della loro spontaneità, del loro diritto a iniziare qualcosa di nuovo, il corso del mondo può essere deciso e previsto in senso deterministico (H. Arendt, *Che cos'è la politica?*).

II.5. Il '68 come scuola di parola e addestramento di *parrhesia*

L'attenzione riservata da Aby Warburg – come del resto da Antonio Gramsci – all'intreccio tra forme culturali alte e basse e alla cultura di massa – attenzione successivamente rinnovata in Michel de Certeau – si prolunga sulle immagini del '68.

Se fu una "rivoluzione simbolica" (de Certeau), gli strumenti dello psico-storico Warburg appaiono i più consoni alla decifrazione di talune immagini e figure che la caratterizzano. In sintonia con l'annuncio di Dylan – "because you know something's happening here, but you don't know what it is, do you, mr. Jones?" – ne *La presa di parola* de Certeau diagnostica l'irruzione dell'inedito, dell'inaudito:

Si è smosso qualcosa di silenzioso, qualcosa che invalida lo strumentario mentale elaborato in funzione di una condizione di stabilità [...]. Una certa idea di uomo abitava l'immenso apparato che organizzava la società. Questa regola segreta implicitamente riconosciuta o accettata, è stata strappata dall'ombra da dove determinava un ordine [...] Non credo che si possa parlare di rivoluzione compiuta [ma di] rivoluzione simbolica [...] sia per il fatto che essa significa più di quanto metta in atto, sia perché contesta delle relazioni (sociali e storiche) per crearne altre di autentiche. Allo stesso modo il 'simbolo' è l'indice che marca tutto il movimento nella sua pratica come nella sua teoria. La parola, dall'inizio alla fine, ha giocato il ruolo decisivo (M. de Certeau, *La presa di parola*).

L'evento-'68 – una rivoluzione che inventa tradizione proprio attraverso il rovesciamento e la riappropriazione dei tradizionali rapporti sapere/potere – costringe

a interrogarsi sul rapporto tradizione-rivoluzione. In difesa dei giovani poeti americani accusati di immoralità, Allen Ginsberg spiegava:

La prosodia sperimentale è stata la principale tradizione nella poesia americana e inglese per la parte migliore di quest'ultimo secolo. E così si può dire che questa è la 'tradizione' sulla quale stanno lavorando i poeti più giovani in America, la 'vera tradizione'. E il paradosso è che questi poeti più giovani che lavorano in questa tradizione sono stati accusati di essere anarchici dell'estetica, di non lavorare in nessuna 'tradizione' (A. Ginsberg, *Intervista a Fernanda Pivano*).

Ancora una volta: cos'è tradizione in Occidente? È prova agonale di resistenza contro il passato, è messa a fuoco di un nuovo punto di prospettiva. Scrive Michel de Certeau ne *La prise de la parole*:

Lo scorso maggio, la parola è stata presa come nel 1789 è stata presa la Bastiglia [...]. Dalla presa della Bastiglia alla presa della Sorbona, tra questi due simboli vi è una differenza essenziale che marca l'evento del 3 maggio 1968. Oggi è la parola ad essere stata liberata. In tal modo si afferma, feroce, irrimediabile, un nuovo diritto, venuto a coincidere con il diritto di essere uomo e non più un cliente destinato al consumo o uno strumento utile all'organizzazione anonima della società [...]. "Qua tutti hanno il diritto di parlare". Ma questo diritto era riconosciuto soltanto a chi parlava a nome proprio, dato che l'assemblea si rifiutava di ascoltare chi si identificava con una funzione o chi interveniva in nome di un gruppo nascosto dietro le parole di un suo membro (M. de Certeau, *La presa di parola*).

In questa prospettiva la rivoluzione del '68 porta a compimento l'umanesimo quattrocentesco: non c'è iscrizione in una cornice cosmologica, ma un primo piano sulla soggettività umana, individuale e collettiva. È addestramento di parrhesia compimento dell'atto – agonale e pericoloso – di presa di parola (sul tema si veda Michael Foucault, in questo stesso numero di Engramma).

La soggettività umana ha in sé i mezzi per organizzare la traiettoria sociale senza dover mediare con altri poteri. Perfino i fenomeni mistico-settari dell'epoca non hanno al centro tanto la contrizione e lo spirito sacrificale, ma è la 'religione' che, al contrario, diventa strumento di promozione comunitaria e liberazione individuale: la teologia, in quel momento consonante alla rivoluzione culturale in corso, segue la scia e predica istanze di liberazione e non un ruolo dell'umano subordinato al dettato di una parola divina intesa repressivamente.

Il movimento del '68 con le sue istanze antiautoritarie interroga il fondamento di ogni posizione normativa storicamente corrente, ne saggia la consistenza e la plausibilità. Ma l'aspetto paradossale è che questa contestazione è già in se tradizione: l'interrogazione contestativa si pone nella stessa posizione politico-

culturale assunta al suo nascere dalla tradizione occidentale, quando nell'Atene del V secolo la forza costituente di una società nuova iniziò a contestare con un gesto di aperta rottura il ruolo e il peso dell'assetto istituzionale e culturale della società precedente. È in quel clima di euforia creativa che si inventarono le nuove istituzioni democratiche, ma che si realizzarono anche la nascita della tragedia, l'invenzione della narrazione storica, la nascita della filosofia. La potenza distruttrice di una rigorosa contestazione si mostra come gesto fertile che provoca creazioni strutturali – estetiche e filosofiche, di passione e di pensiero – di grande portata. Il '68 recupera tradizione perché scardina attraverso l'interrogazione la prevalenza dell'autorità del passato sulla creatività del presente.

Il '68 è anche e soprattutto movimento degli studenti: l'impatto sulla scuola e sui meccanismi educativi è di particolare importanza. Non una semplicistica negazione del concetto di autorità, non la voglia di 'studiare meno', ma un approccio duramente dialettico con le istituzioni scolastiche: gli studenti-attivisti del '68 studiano di più, ma studiano in maniera incommensurabilmente diversa e criticamente produttiva. Rigore e passione, alimentati dallo *studium*/desiderio, crescono insieme nella sfida contro l'inutile sapienza dei vecchi maestri. Il 'buon' discepolo, nel suo percorso di formazione, usa *parrhesia* e intrattiene con il maestro una relazione agonistica, allenandosi nell'eros della conoscenza e, nelle manifestazioni di piazza contro il potere ingiustificato dei vecchi sapienti, agli studenti si affiancano quelli che sono stati chiamati 'cattivi maestri': quanti tra i professori non hanno avuto timore di stare al *ludus* antico della *paideia* e di mettere alla prova dei fatti la tenuta del sapere e la misura della loro autorevolezza verificata nel fuoco della dialettica.

Come già nella Grecia del V secolo e nell'Umanesimo italiano, durante il '68 si crea un nesso produttivo tra tradizione e rapporto educativo: se la tradizione viene concepita come trasmissione fedele di un sapere immutabile, sempre uguale a se stesso e non suscettibile di trasformazione, allora il rapporto educativo si realizza nel travasare meccanicamente i contenuti dal maestro all'allievo, senza che la personalità di entrambi entri veramente in gioco; ma se, al contrario, nella tradizione si mette in luce il gesto del comunicare, il modo personale di porsi o di contrapporsi, allora emerge con forza una diversa circostanza: la tradizione è, fin dall'inizio, contesa sul sapere. Il modello socratico evidenzia appunto l'aspetto di lotta attraverso il quale l'educazione si compie: il maestro sfida l'allievo a un duello, durante il quale chi insegna cerca di sedurre l'altro verso una sapienza data, e chi impara si impegna a contrapporre alle mosse del maestro una propria strategia argomentativa [41].

La prima lezione, che si dà ad uno che vuole imparar di argomentare, è di non cercare e dimandar secondo i propri principi, ma quelli che sono concessi da l'avversario (G. Bruno, *La cena delle ceneri*).

In questa condizione, tradizione è ciò contro il quale ho lottato, e che è stato in grado di con-vincermi. Non quindi accettazione passiva di formule erudite, ottusa reverenza verso un'autorità che – più che antica – è solo vecchia e inaridita. L'autorevolezza del maestro accetta la verifica di una prova agonisticamente istituzionalizzata e la curiosità dell'allievo impara a misurare i valori che gli vengono offerti. Responsabilità e libertà: maestro e allievo crescono insieme, in un rapporto puntualmente creativo, dal quale entrambi escono trasformati, e con loro la stessa tradizione si modifica continuamente.

II.6. Profeti disarmati e giovani con armi improprie

A eccezione della parola il '68 non ha armi proprie. I manifestanti adottano armi occasionali e fortuite. Il *pavé* evocato anche da Lacan nel suo intervento a caldo del 15 maggio 1968 qui pubblicato e il sanpietrino (oggetto-simbolo della svolta verso l'impegno attivo anche in una scena importante de *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana del 2003) sono le armi improprie impugnate da guerriglieri effimeri, non da professionisti della guerra, e denotano il carattere di eventualità della violenza: l'energia diventa violenza che muta funzione a oggetti di uso comune che diventano corpi contundenti (ne è emblema lo *Streetfightingman* dei Rolling Stones). La capacità di usare quello che si trova come indizio di creatività: complicità con l'ambiente e ottimismo nell'esito del conflitto. La città stessa mi fornisce i mezzi per difendermi all'occorrenza dalla prevaricazione del potere [35, 36].

Ma la presa di parola rimane l'elemento determinante: se nel cominciamento, nell'inizio rivoluzionario, un elemento di "violazione" – ricorda Hannah Arendt – è sempre presente, il primato della politica non è invece mai messo in discussione, almeno finché le parole non si logorano e cessano di rappresentare il desiderio civile e le istanze di rinnovamento: il frazionarsi del movimento in gruppi ideologicamente contrapposti, la stagione della violenza sistematica fino all'omicidio di decine di giovani, l'uso delle armi tradizionali vere e proprie, la deriva militarista, si presentano come reazione rancorosa alla delusione politica, quando l'instaurazione della società nuova non è più all'ordine del giorno. Allora la parola tace, perché nell'orizzonte della violenza assolutizzata regna il silenzio e la politica si dilegua.

Ha scritto Umberto Eco:

Se il terrorismo nasce dal '68, occorre ammettere che ne nasce come la critica più spietata, come il rinnegamento totale, il rifiuto dell'assemblearismo vocante, della vita in piazza, il ritorno alla decisione silenziosa ed elitaria che accomuna il brigatista e il suo nemico, il padrone multinazionale (U. Eco, *Il grande caldo*).

La prospettiva storiografica che tenta di confondere i due, antitetici, momenti – la politica *vita activa*, che è anche e primariamente impegno di piazza, e la deriva militarista del terrorismo che mette in atto agguati e attentati e agisce nella clandestinità – non solo è infondata e insostenibile, ma tradisce l'intenzione di censurare in realtà, attraverso una scontata e strumentale condanna della violenza, ogni stagione di effervescenza sociale. È un attacco preventivo (e depressivo), teso a scongiurare che la società entri di nuovo, nel futuro, *in statu nascenti*, un attacco teso a scongiurare cioè ogni emersione di enormità – politica, artistica, esistenziale.

Ma quando un movimento culturale assume spessore storico, i segni del suo passaggio marcano irreversibilmente la memoria collettiva ed entrano nel canone dinamico della tradizione condivisa: non si può ritagliare via le icone del '68 dal 'libro della storia' per espellere un'epoca dall'enciclopedia, secondo il noto metodo staliniano. Dopo il '68, nelle piazze sarà sempre possibile mostrare che il re è nudo.

Se la sfida è politica, lo scontro con il potere costituito ha uno sfondo estetico necessario e centrale: le manifestazioni di piazza. È in questa cornice che sono state pensate e montate in Tavola '68 la successione delle altre immagini. Solo su questo sfondo i singoli episodi e personaggi citati assumono valenza e restituiscono un significato: fanno costellazione.

Nella lezione di Warburg la scoperta, nel substrato storico-culturale del Rinascimento, di una intensità vibrazionale e nervosa e di una radice di stampo dionisiaco si contrappone alla vulgata classicistica, univocamente apollinea, della retorica winckelmanniana, concentrandosi in dettagli apparentemente secondari ma in realtà fortemente espressivi dell'intero movimento complessivo. Analogamente la sottolineata attenzione per tendenze di stile quali le acconciature dei capelli (il rifiuto da parte delle ragazze di lacca e bigodini, immancabili nella toilette delle mamme anni '60) o le copertine dei dischi assumono valenza di sintomo di una tendenza politico-culturale in prepotente irruzione. Prese singolarmente e avulse da considerazioni di contesto, molte delle immagini della tavola potrebbero sembrare scarsamente significative o, peggio, esempi di istantanee di cronaca a basso pescaggio nella profondità storica. Il loro progressivo montaggio, nella prospettiva di fondo di uno smottamento politico ed estetico di ampia portata, restituisce a questi dettagli la loro molteplicità di significati e la piena caratura del loro peso (in questo senso, per tornare alla lezione warburghiana, le copertine di dischi del XX secolo sono sintomi culturali da indagare come le miniature dei *Libri d'Ore* e le scatole per spezie del XV secolo).

Il comun denominatore delle immagini del '68 (e il dinamogramma di Tavola '68) è una postura di estasi estetico-politica: fuoriuscita dai limiti del sé e aper-

tura al mondo che, pur nella varietà degli atteggiamenti, si sprigiona da ognuna delle immagini messe in collegamento.

Costante delle epifanie artistico-politiche del periodo è l'espressione di un'energia irradiante (*eros, vita activa, conflitto*). La fiducia qualche volta azzardata nelle proprie possibilità è tale che la ripresa di un atteggiamento consonante secondo modelli pregressi è quasi sempre assente e, quando c'è, sembra non essere oggetto di una particolare, consapevole, elaborazione: è vita in movimento. Esempio di un progetto di contemporaneità che pone su di sé il proprio baricentro senza appoggiarsi all'impalcatura retorica dell'*auctoritas* di modelli della tradizione.

II.7. Il tempo (aoristico) della rivoluzione

Il movimento del '68 si esprime in un pluriverso di manifestazioni che accentuano la dimensione esistenziale ed estetica di quello che è stata soprattutto una rivoluzione nello stile di vita. Ma la pluralità delle tecniche espressive e artistiche non vela la forma tutta politica della rottura culturale che viene così affermata e tenacemente ribadita: la stessa novità sperimentale dei metodi innova e allarga i codici e i canoni di una politica troppo classicamente intesa e confinata nella dialettica tra istituzioni e poteri.

L'affermazione allora corrente che "Tutto è politica" alza un vento di partecipazione attivistica che scardina un sistema asfittico di relazioni interne alla città nel quale predominano conformismo e stagnazione.

Il fatto che le energie del '68 si siano soprattutto spese attraverso manifestazioni artistiche e musicali e che le stesse forme più propriamente politiche si siano dotate di un assetto di intervento eccentrico (e non a caso sempre extraparlamentare) nulla toglie al deciso investimento nella dimensione *lato sensu* politica, ma anzi esalta l'intento strategico di sovvertimento globale di quell'insieme di movimenti. La potenza dionisiaca evocata nello svolgimento delle vite stesse dei protagonisti più esemplari testimonia l'intensità e la volontà di rottura con gli atteggiamenti esistenziali fino ad allora imperanti (e che solo per eufemismo si potrebbero definire apollinei).

La serietà della partita e della posta in palio emerge evidente: se oltrecortina lo scontro con le istituzioni si raggruma in figure più direttamente sacrificali come quella di Jan Palach e dei giovani che si oppongono ai carri armati o lanciano polemicamente fiori ai loro equipaggi [34, 13], in Occidente, dove pure i morti in manifestazione sono stati all'ordine del giorno, le personalità artistiche e politiche più rappresentative del movimento di rottura hanno assunto consapevolmente il rischio estremo nel laboratorio esistenziale rappresentato dalle loro stesse esistenze. Quasi nel tentativo di disarmare preventivamente ogni critica

interessata, gli 'eroi' del '68 sono passati dalla retorica alla persuasione, rendendo esiziale il loro intensissimo impegno individuale [27, 28, 29, 30, 34].

Nella particolare prospettiva del nostro taglio interpretativo, il suicidio delle icone, non fanaticamente perseguito ma liberamente accettato come possibile eventualità, porta a perfezione formale le figure che hanno incarnato, certo con leggerezza espressiva ma anche con testata serietà, il loro impegno. Con la loro fine, si perfeziona il profilo della loro figura: la loro morte interdice la possibilità di criticare come effimere traiettorie biografiche che non si sono slabbrate o sfrangiate nel ritorno a una ormai impossibile normalità restaurata. Figure artistiche riuscite e quindi ormai entrate, per merito, nel canone: nessuno può eludere il confronto con le icone del '68.

II.8. Fu vera rivoluzione?

Alexandre Kojève, uno dei grandi esponenti dell'emigrazione russa in Francia, dialogando nel 1968 a Parigi con un entusiasta Rudi Dutschke sulla "rivoluzione", ne smorzava gli entusiasmi negandone la realtà – "Quanti morti ci sono stati finora? Nessuno? Allora non c'è nessuna rivoluzione" – per evidenziarne il carattere fittizio, e lo esortava, invece, a mettersi a studiare il greco, "la cosa più importante da fare".

Ma poche settimane prima, il 4 aprile 1968, il giorno della morte di Martin Luther King, Robert Kennedy aveva intonato il suo discorso funebre su alcuni versi dell'*Agamennone* (il discorso di Indianapolis): dopo la morte del fratello, a compimento di una carriera politica sia moralmente che ideologicamente molto discutibile, proprio studiando Eschilo Robert aveva imparato una grammatica del pensiero che lo aveva portato a "sopportare il dolore che stilla goccia a goccia, che rimorde il cuore" e a "sottoporsi al giogo di Necessità". Poche settimane dopo, il 6 giugno 1968, andrà incontro al suo proprio assassinio, come un personaggio tragico – come Che Guevara, definito "un eroe rivoluzionario" da Bob stesso che pure era stato in passato uno dei consulenti di McCarthy [30, 32].

In risposta a Kojève, non solo per il caso esemplare di RFK, possiamo dire che, a differenza di tante altre epoche più opache e torve in cui ha regnato e regna l'idiozia del 'privato', la temperie del '68 consentiva di "studiare il greco" senza distogliere la propria mente e le proprie energie dalla *vita activa*.

Se Kojève misura il '68 in termini di rapporti di forza, se Aron lo legge come rivoluzione "introvabile", e se Carlo Ginzburg colse nelle sue derive italiane degli anni Settanta un principio di piacere irriducibilmente sordo al principio di realtà, per de Certeau:

Le manifestazioni hanno creato una rete di simboli appropriandosi dei segni di una società per invertirne il senso [...]. Segno dei segni nemmeno le barricate possono essere apprezzate misurandole sulla loro efficacia militare. Certo, hanno avuto un ruolo politico nella misura in cui hanno costretto l'enorme macchina governativa alla pericolosa alternativa tra il capitolare davanti a queste ondate di sassi o il trasformare gli 'arrabbiati' in martiri innocenti – due modi per perdere la faccia. Ma, in un senso più profondo, esse hanno trasformato la paura del gendarme in un'azione collettiva; infrangevano l'aura di un'autorità, volgevano un'atomizzazione paralizzante in un'esperienza gioiosa di trasgressione creatrice di comunità, disincantavano un'organizzazione sociale rivelando fragilità dove si supponeva ci fosse forza, e rendendo possibile un potere dove regnava un senso d'impotenza (M. de Certeau, *La presa di parola*).

Fu vera rivoluzione? La risposta è nell'onda lunga dei desideri e delle passioni suscitate in quegli anni. Uno slogan del '68 recita "Siamo realisti, vogliamo l'impossibile": quell'"impossibile", prima impensabile e conquistato con l'apertura di nuovi orizzonti culturali ed esistenziali, va misurata l'efficacia rivoluzionaria del '68.

Fu vera rivoluzione? La risposta la dà nella sua intervista postuma Gilles Deleuze:

Che le rivoluzioni vanno a finir male... fa ridere [...]. Che le rivoluzioni falliscano, che finiscano male, non ha mai fermato la gente, non ha mai impedito che la gente divenisse rivoluzionaria. [...] Poi ci vengono a dire: "Ah vedrete quando avranno trionfato, se la rivoluzione riuscirà, andrà a finir male". Ma non saremo assolutamente nello stesso genere di problemi. Ci sarà una nuova situazione, si attiveranno dei nuovi divenire rivoluzionari. [...] Quando poi si dice: "È andata male", non si parla della stessa cosa. È come se si parlassero due lingue assolutamente diverse. L'avvenire della storia e il divenire attuale della gente non sono la stessa cosa. [...] Il '68 è l'irruzione del divenire. Lo si è visto come il regno dell'immaginario ma non è assolutamente l'immaginario, è una ventata di reale allo stato puro. È il reale, improvvisamente, il reale che arriva. Finalmente la gente reale. Le persone nella loro realtà – era prodigioso. Cos'erano le persone nella loro realtà? Ecco, erano il divenire. E poteva esserci un cattivo divenire. È naturale che gli storici non abbiano capito, perché mi sembra così grande la differenza fra la storia e il divenire. Era un divenire rivoluzionario senza un avvenire di rivoluzione. Allora si può sempre deridere, si deride quando ormai è passato. Erano fenomeni di puro divenire che si sono impossessati delle persone (G. Deleuze, *Abecedario*).

Per dirla con Michel Foucault: "L'histoire, et l'essentiel de l'histoire, passe par le chas d'une aiguille". L'essenziale del '68 – il divenire attivo che ha plasmato corpi passioni pensieri di una generazione esemplare – per la cruna è passato e siamo qui a trattarne come di un evento attuale, che ci riguarda e ci interessa.

II.9. Non è che l'inizio

L'agire ha la particolarità di provocare processi il cui automatismo somiglia molto a quello dei processi naturali, e di sancire un nuovo inizio, di cominciare qualcosa di nuovo, di prendere l'iniziativa, oppure di avviare una catena. Il miracolo della libertà è insito in questo saper cominciare che a sua volta è insito nel dato di fatto che ogni uomo, in quanto per nascita è venuto al mondo che esisteva prima di lui, e che continuerà dopo di lui, è a sua volta un nuovo inizio (H. Arendt, *Che cos'è la politica?*).

Nella dimensione più propriamente politico-filosofica la sostanza psicologica ed emotiva dello *statu nascenti* ha una corrispondenza nell'azione del principiare, nello stabilire un nuovo inizio che decostruisce le relazioni di potere preesistenti ed apre, nel mondo, un diverso gioco di potere.

All'interno della sfera politica greca, l'equivalenza tra la libertà di agire e il sancire-un-inizio-e-cominciare-qualcosa è illustrata al meglio dalla parola *archein*, che significa sia cominciare che dominare. Questa duplice significato sta evidentemente a indicare che era chiamato capo chi cominciava una cosa e si cercava dei compagni per poterla condurre a termine; e questo compimento, questo condurre-a-termine era il significato originario di *prattein*, la parola che definiva l'agire (H. Arendt, *Che cos'è la politica?*).

Chi inizia, chi inaugura un nuovo clima culturale, estetico ed etico, nuove forme delle relazioni sociali, un nuovo rapporto, non più reverenziale, ma critico-dialettico con le istituzioni, si candida a governare: secondo regole certo diverse dalle precedenti; ma il progetto è comunque di egemonia politico-culturale [38] (sul punto si veda Michael Foucault, in questo stesso numero di Engramma).

Rispetto alle rigidità feudali delle gerarchie istituzionali, nell'agire 'principiando' si rivela una forma di salvezza dalla immutabilità dei ruoli, dall'irrevocabilità delle parti assegnate agli attori del teatro politico. L'inizio è un dio immanente a ogni azione propriamente politica, che salva la forma nascente di *vita activa* dalla sua stessa evoluzione verso stadi irrigiditi. L'agire per inizio – che coincide con un atto di esercizio critico – rende revocabile ogni forma di potere in nome della perdurante possibilità del sempre ricominciare.

ἀρχὴ γὰρ καὶ θεὸς ἐν ἀνθρώποις ἰδρυμένη σώζει πάντα (Platone, *Leggi*, libro VI, 775). L'inizio, infatti, poiché contiene il suo proprio principio, viene a esser anche un dio, il quale, finché dimora tra gli uomini, finché ne ispira le azioni, salva tutto (H. Arendt, *Sulla rivoluzione*).

“Ce n'est qu'un début”: sempre solo l'inizio per i 'debuttanti' del '68, gli *Absolute beginners* di David Bowie, eterni 'principianti' della vita.

La politica del '68 da un lato rivendica potere perché non è ingenuamente utopica, mentre d'altro lato agisce per una concezione del potere diametralmente opposta a quella corrente. Infatti, messo sotto accusa il potere oligarchico, ovvero l'idea che pochi ruoli istituzionali sequestrino l'intera sfera della capacità decisionale, quello che il '68 mette in crisi è l'idea della rappresentanza, cioè della finzione in forza della quale solo pochi agiscono politicamente in nome e per conto di un corpo sociale tenuto alla passività civile. Il movimento del '68 cerca invece di moltiplicare i luoghi dove il maggior numero possibile di cittadini possano esercitare il loro potere politico e mettere in campo l'esercizio continuo e diretto di un flusso di decisioni efficaci – ben al di là quindi di quel poco di partecipazione concesso con il voto-delega dai sistemi elettorali.

Il movimento del '68 cerca arendtianamente di moltiplicare lo spazio pubblico disponibile, ampliando al massimo grado le occasioni di partecipare al potere per il massimo numero di persone.

Ma il tentativo non è solo quello di allargare il numero dei cittadini attivi e aumentare quantitativamente il potere a loro disposizione: ma l'assetto di potere esistente, anche sotto un profilo qualitativo, viene criticato perché antipolitico. La diffidenza del movimento per le istituzioni vigenti (compresi i partiti egemoni tradizionali) è alimentata dalla concezione riduttiva della politica concretamente esercitata che si limita, in realtà, a gestire processi amministrativi. "Tutto è politica", allora, ma nel senso che la politica non abita più nei palazzi del potere perché questi hanno espulso dalla loro pratica ogni preoccupazione per le passioni, per la vita vera, per gli interessi strategici della cittadinanza.

Il movimento del '68 infatti non difende solo diritti civili, ma inventa nuovi diritti politici che eccedono per definizione il piccolo cabotaggio della vita quotidiana. I diritti politici, strettamente intesi, riguardano non le necessità ma la libertà: la capacità di progettare una nuova vita, la libertà costruttiva di allearsi per disegnare la città nuova.

Lungi dall'essere un male necessario o un rimedio ai problemi della vita sociale, la decisione politica è una decisione, un 'taglio da', un taglio perché qualcosa avvenga, sfidando se necessario l'assennato pregiudizio che insinua paure, che procrastina rimandi, che predica la rassegnazione realista. Il desiderio politico è il tratto peculiare della definizione di ciò che è umano e non può lasciarsi costringere dai vincoli di una pretesa necessità; deve costruirsi sempre uno spazio, quello pubblico, ed esercitarsi nell'invenzione della città nuova, lontano dalla vita privata e dalle mura domestiche dove regna una logica diversa, tutta antipolitica:

Lasciare la casa, prima per intraprendere qualche avventura o qualche gloriosa impresa e più tardi semplicemente per dedicare la propria vita agli affari della città,

richiedeva coraggio perché solo nella casa ci si poteva preoccupare della propria vita e sopravvivenza. Chiunque volesse accedere alla sfera politica doveva prima essere pronto a rischiare la vita, e un amore troppo grande per la vita impediva la libertà, era un segno certo di spirito servile (H. Arendt, *Vita activa*).

La politica riguarda la vita umana proprio perché non è la ricerca della miglior forma di amministrazione di una ripetitiva quotidianità, ma asseconda invece il profilo di eccellenza antropologico volto a una crescita che non accetta limiti definitivi. La forma principiante della politica riguarda sempre una intensificazione degli stili di vita, una ricerca di forme sempre superiori e più complesse di convivenza. Dobbiamo ad Aristotele la caratterizzazione della dinamica culturale come fenomeno di “autoaccrescimento” (*epidosis eis autò*). La continuità della natura, sostiene Aristotele, consiste nella ripetizione, mentre la continuità umana (la tradizione culturale) consiste in un auto-accrescimento per rielaborazione, che implica un movimento di ‘variazione controllata’ [...]. La rottura avviene attraverso l’atto della creazione artistica che incide sulla materia e trasforma la natura in altro da sé [...]. La tradizione non è, soltanto, *parodosis* (consegna), ma è specificamente *epidosis* (progressiva acquisizione).

Il potere propriamente politico non si lascia ridurre a nessuna metafora naturalistica.

Dedichiamoci a perseguire quello che i Greci scrissero tanti anni fa: domare la natura selvaggia dell’uomo e rendere gentile la vita di questo nostro mondo (R. Kennedy, *Discorso di Indianapolis*, 4 aprile 1968, in occasione della morte di Marthin Luther King).

Il movimento del ’68 agisce con questa consapevolezza e non solo sul piano delle trasformazioni politiche. La lotta per il potere, la lotta per l’autoaccrescimento, passa per l’immaginario e investe anche la sfera esistenziale. La materia da trasformare e accrescere artisticamente è lo stesso individuo agente, che vince in se stesso il dominio alienante della tristezza. Lo vede bene Gilles Deleuze, attraverso le sue lenti spinoziane:

Spinoza designa due poli attraverso cui si traccia l’ininterrotta partitura melodica delle variazioni dell’affetto: la gioia e la tristezza. Per lui sono le passioni fondamentali. Ogni passione che implichi la diminuzione della potenza di agire verrà denominata ‘tristezza’, e viceversa ‘gioia’ ogni passione che la aumenti [...]. Perché chi detiene il potere ha sempre bisogno che le persone siano affette da tristezza? Le passioni tristi sono necessarie, provocare passioni tristi è essenziale all’esercizio del potere... [...]. Tristezza è l’affetto che implica una diminuzione della potenza di agire (G. Deleuze, *Cosa può un corpo?*).

Il pensiero che Gilles Deleuze deduce da Spinoza risuona come esegesi a *She’s leaving home*, quasi un *Bildungsroman* in miniatura dedicato a chi solo uscendo di

casa, liberandosi da quella peculiare forma di potere, la famiglia, che il '68 individua come bersaglio, "is having fun", perché "fun is the one thing that money can't buy".

In Tavola *Mnemosyne* '68 fanno capolino differenti versioni della bellezza che, uscita di casa, prova le sue virtù sulla strada. E se Barbarella può essere considerata l'antenata di Uma Thurman di *Kill Bill*, la ninfa liberata che scaglia il sanpietrino – l'arma impropria che la città mette a disposizione – è il modello per le ragazze del G8 di Genova armate di fionda. Nel finale di *The Dreamers*:

Con colpo di teatro Bertolucci fa proseguire la carica dei poliziotti per le strade di Parigi con quella per le strade di Genova durante il G8. Perché I sognatori – *The Dreamers* – sono una categoria di giovani che hanno delegato il potere all'immaginazione, in un '68 che, con le sue utopie politiche, sessuali, cinematografiche riesce a toccare ancora tutti: da chi le ha attraversate, a chi le ha sfiorate, a chi non ne sa ancora niente... E sulle note di Jimi Hendrix ed Edith Piaf (*Je ne regrette rien* – *Io non rimpiango nulla*) si riflette sulla speranza e sull'utopia che ci può salvare dal nulla (Giovanni Santoro, recensione a *The Dreamers*).

Quando un movimento culturale ha assunto spessore storico, i segni del suo passaggio hanno irreversibilmente marcato la memoria collettiva e sono entrati nel Canone dinamico della tradizione condivisa. Una volta sperimentato lo *statu nascenti* basta bussare alle porte di *Mnemosyne* e la memoria si riaccende.

Ogni passato può ottenere un grado di attualità più alto che al momento della sua esistenza. La sua configurazione in quanto superiore attualità spetta all'immagine in cui la comprensione lo riconosce e lo colloca. E questa compenetrazione dialettica e presentificazione di circostanze è la prova di verità dell'agire presente. Ovvero: accende la miccia del materiale esplosivo riposto nel ciò che è stato (W. Benjamin, *Passages*).



(Paris, maggio 1968)



(Salonico, dicembre 2008)

La presa di parola. Note di Jacques Lacan sul Maggio francese

Giuseppe Cengiarotti



La recente edizione italiana degli interventi di Raymond Aron sul Maggio francese (R. Aron, *La rivoluzione introuvabile. Riflessioni sul Maggio francese*, a cura di A. Campi, G. De Ligio, Soveria Mannelli, 2008) offre l'occasione di accostare le riflessioni del politologo francese alle parole pronunciate a caldo da Jacques Lacan nei giorni 8 e 15 maggio 1968 sospendendo il seminario, quell'anno dedicato a "L'acte psychanalytique", che ad essi facevano riferimento. Lacan prese in effetti spunto da un articolo di Aron apparso su "Le Monde" leggendo quanto stava accadendo in una chiave diversa:

C'est un ami, M. Raymond Aron, qui a fait ce matin un article dans un journal qui reflète la pensée des gens honnêtes, et qui dit: ça se produit partout. Mais en disant ça, pour lui ça veut dire justement, ils sont partout un peu remuants; il faut que chacun les calme selon ce qui ne va pas dans chaque endroit; c'est parce que, paraît dans chaque endroit il y a toujours quelque chose qui va pas, que c'est à cause de ça qu'ils se remuent. Ça commence bien sûr, comme vous le savez, à Columbia, c'est-à-dire en plein New York (j'en ai eu des échos très précis tout récents) et puis ça va jusqu'à Varsovie, je n'ai pas besoin de faire la cartographie.



Raymond Aron



Jacques Lacan

Il 15 maggio Raymond Aron aveva espresso su "Le Monde" un giudizio molto critico su quella che definì "révolution introuvable", non solo per il suo carattere

effimero – nonostante per qualche giorno sembrasse che avrebbe potuto rovesciare il governo di Charles de Gaulle e che ben presto rientrò nei ranghi, ma soprattutto perché mostrò di essere intimamente inconsistente e tale da non lasciare nessuna eredità alla storia. Il Maggio, sosteneva, non formulò vere proposte di riforma, ma assecondò la sua vocazione alla negazione assoluta in nome di una indeterminata “rivoluzione”, suscitando in lui “un’indignazione che supera tutte quelle che ho provato durante la mia esistenza [...] non conosco un episodio della storia francese che mi dia allo stesso grado il senso dell’irrazionale”. Aron riconosceva tuttavia come causa del movimento un disagio reale, legato al mancato adeguamento dei salari, alla presenza di sacche di disoccupazione, alle inquietudini della media borghesia connesse ai processi di concentrazione, alla sempre più difficile entrata dei giovani nel mercato del lavoro e ad una via via crescente disuguaglianza.

Pur a suo tempo fondatore con Jean-Paul Sartre di “Les Temps modernes” e successivamente editorialista con Albert Camus della rivista “Combat”, l’approccio di Aron (che ebbe tra i suoi allievi Pierre Bourdieu e che fu autore nel 1938 di un importante studio di filosofia della storia, *Introduction à la philosophie de l’histoire. Essai sur les limites de l’objectivité historique*, Paris, 1986) alla politica resta nel segno di una “comprensione storica” ispirata ad un liberalismo conservatore. Era assai distante sia dal *Discours de l’histoire* di Roland Barthes (1967) sia dagli indirizzi di Michel de Certeau, che si sarebbero espressi di lì a pochissimo ne *La prise de parole* anche alla luce dell’insegnamento di Jacques Lacan, al cui entourage apparteneva (sarebbe stato primo membro della “Scuola freudiana” fondata da Jacques Lacan nel 1964).

Attenutosi alla parola d’ordine dello sciopero della S.N.E.S (il Sindacato nazionale dei docenti universitari), Lacan rifiutò di tenere il Seminario nei giorni 8 e 15 maggio. Se l’approccio di Aron agli eventi era di taglio diacronico, l’intervento di Lacan muove fin da subito da un presupposto diverso, essenzialmente sincronico:

Il doit y avoir là un phénomène beaucoup plus structural; et puisque j’ai fait allusion à ce coin, à ce nœud, à ce champ, pour moi il est bien clair que les rapports du désir et du savoir sont mis en question, que la psychanalyse aussi permet de nouer ça à un niveau de carence, d’insuffisance qui est à proprement parler stimulée, évoquée par ces rapports qui sont les rapports de la transmission du savoir.

Sul tema della trasmissione del sapere sarebbe intervenuto solo qualche anno dopo Jean Baudrillard, indicando nei fatti di Maggio il momento di una svolta radicale, quella dalla “produzione” (simulacro dell’età industriale succeduto alla *contrefaçon* rinascimentale e barocca) alla mera “riproduzione” (simulazione):

Elle a touché l’Université d’abord, et d’abord les Facultés des sciences humaines, parce que c’est là qu’il est devenu plus évident ... qu’on n’y produisait plus rien, et

qu'on ne faisait plus qu'y reproduire (des enseignants, du savoir et de la culture, eux-mêmes facteurs de reproduction du système général). C'est cela, vécu comme inutilité totale, irresponsabilité ("Pourquoi des Sociologues?"), relégation, qui a fomenté le mouvement étudiant de 68 (J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris 1976; tr. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano 1979).

L'intervento di Lacan, come di consueto indirizzato agli psicanalisti e solo a loro, muove dal rapporto di attesa venutosi a creare tra gli psicanalisti stessi e gli insorti, per cui se gli psicanalisti devono attendere qualcosa dall'insurrezione, l'insurrezione attende solo che gli psicanalisti all'occorrenza aiutino a lanciare quel *pavé* che, come le bombe lacrimogene, assume la funzione di oggetto "a" [ossia "il posto rivelato, designato da Marx come il plusvalore", ndr]:

Mi sto sgolando a dire che gli psicoanalisti dovrebbero aspettarsi qualcosa dall'insurrezione: ve ne sono che ribattono: che cosa si aspetterebbe da noi l'insurrezione? L'insurrezione risponde loro: quello che ci aspettiamo da voi è che all'occasione ci aiutate a lanciare il *pavé*.

I fatti del Maggio non sarebbero dunque mere turbolenze, come vorrebbe lasciar intendere Raymond Aron; al contrario, per Lacan siamo invece di fronte ad un fenomeno strutturale in cui vengono messi radicalmente in questione i rapporti tra desiderio e sapere. E il nodo alla base di tali rapporti e ai modi della trasmissione del sapere, sta alla psicanalisi stabilirlo, nei termini di un'esperienza di linguaggio fondata sulla mancanza che investe i rapporti tra i due sessi – ma in polemica con l'“energetica” di Wilhelm Reich, cui sembrava ispirarsi l'insurrezione alla città universitaria di Nanterre. E, invece, tutto accade come se gli psicanalisti non fossero mai esistiti. Gli psicanalisti, concludeva, non vogliono porsi all'altezza del loro compito. Prefigurando *La prise de parole* di Michel de Certeau:

Il faudra bien tout de même qu'il y ait des gens qui essaient d'être à la hauteur d'un certain type d'effets qui sont ceux qui étaient là, en quelque sorte, offerts et prédestinés à être traités par certains dans un certain cadre; si ce n'est pas ceux-là, c'en sera forcément d'autres, parce qu'il n'y a pas d'exemple que quand des effets deviennent un peu insistants, il faut tout de même bien s'apercevoir qu'ils sont là et essayer d'opérer dans leur champ.

In una recensione/resoconto di quel seminario (del 10 giugno 1969) si domandava se:

Irons-nous à interroger si c'est bien l'homme qu'un antiéros réduisait à une seule dimension qui dans l'insurrection de mai se distingue? [...] Ce qu'on a cru épingler ici de la vertu d'une prise de parole, n'est qu'anticipation suspecte du rendez-vous qu'il y a bien, mais où la parole n'advient que de ce que l'acte était là (J. Lacan, *Autres écrits*, Paris, 2001, 381).

Se in un primo momento Lacan avviò un dialogo con Cohn Bendit, successivamente il giudizio sarebbe divenuto ancora più aspro, fino a diventare corrosivo e provocatorio (“Ciò a cui aspirate, come rivoluzionari, è un padrone. L'avrete”), non dissimile da quello espresso da un suo maestro, Kojève, che a sua volta aveva discusso con il leader tedesco Rudi Dutschke negando il carattere rivoluzionario del Maggio (É. Roudinesco, *Jacques Lacan. Profilo di una vita, storia di un sistema di pensiero*, tr. it. Milano, 1995).



“... We're only in it for the money” (1968).

“Voi siete il prodotto dell'Università e dimostrate di essere il plusvalore, non fosse che per questo – cosa a cui non soltanto acconsentite, ma a cui applaudite e non vedo in che cosa potrei farvi obiezione – che voi stessi uscite da lì, resi tali e quali a un tot di unità di valore. Venite qui, timbrati unità di valore [punteggio per la valutazione universitaria, ndr]”. Sarà Baudrillard a dire che “le capital, officialisant le discours de sa contestation, va redoubler son pouvoir derrière cette légalisation de l'économique et du politique”.

È da qui, dalla questione dei modi di trasmissione del sapere e dalla tensione ambivalente dell'evento-Maggio posta dall'intervento di Lacan, che avrebbe preso corpo la riflessione di Michel de Certeau ne *La prise de parole* (dell'ottobre 1968), secondo cui proprio gli eventi del Maggio vanno a investire tematiche ben più ampie, relative all'intera teoria della storiografia ("luogo di produzione intrinsecamente "politico" sin dal suo apparire) e della responsabilità dello storico (su cui si veda, in *Engramma* n. 54, il contributo di Daniele Pisani, *Carlo Ginzburg e Hayden White. Riflessioni su due modi di intendere la storia*): l'etica della storia si configura infatti "dopo il Maggio" come un'"etica dell'alterità" che – in funzione del suo carattere ibrido, sempre correlato alla fiction – la distanzia dal dogmatismo dell'*ethical turn* (cui si può ricondurre lo stesso Aron) che la colloca "dopo Auschwitz" (al riguardo si veda ora: "Discipline Filosofiche" XVIII, I, 2008, *Sulla 'traccia' di Michel de Certeau. Interpretazioni e percorsi*, con un intervento di Hayden White).

Se esso contesta il relativismo postmoderno, "che si presume indebolisca la nostra capacità di rispondere a negazionisti e revisionisti", nella sua lettura del '68 de Certeau contesta il dogmatismo in nome del reale. Come nota Hayden White nel fascicolo citato:

de Certeau non tenta di restituire le voci e i discorsi dei dimenticati e anonimi della storia, perché non pensa che questo sia possibile. Ciò che egli immagina è una 'storia' in cui le lacune, i 'tagli', le 'ferite' e i silenzi delle masse saranno evocati in qualche equivalente storiografico della 'via negativa' seguita dal mistico nella sua ricerca dell'inconoscibile.

Allora, l'essenza di quella rivoluzione (solo) simbolica, ma sostanzialmente una vera rivoluzione culturale, utilizzando al rovescio i segni e l'intera simbologia dell'ordine costituito, ne mutava radicalmente il senso, saggiandone in tal modo (pur nella sua fragilità e precarietà) la possibilità, nell'attesa di nuove grammatiche capaci di dar luogo alla produzione di un effettivo cambiamento.



Rencontre 15 mai 1968

Jacques Lacan

(L'intervento che viene qui di seguito pubblicato è tratto da: J. Lacan, *Le Séminaire 1967-1968*, "L'acte psychanalytique")

Il Seminario e il Maggio

Je suis venu aujourd'hui comme il y a huit jours, prévoyant qu'il y aurait ici un certain nombre de personnes, de façon à garder le contact. Pas plus qu'il y a huit jours le ne ferai ce que j'ai ici l'habitude de faire sous le nom de cours ou de séminaire, ceci dans la mesure où je me tiens au mot d'ordre de grève qui, je pense, à cette heure subsiste du Syndicat National de l'Enseignement Supérieur.

Cela, c'est une simple question de discipline. Ce n'est pas pour autant être, si on peut dire ce qui serait souhaitable, à la hauteur des événements. En vérité, ce n'est pas bien commode pour beaucoup. Comme quant à moi, je n'ai à m'occuper – je le souligne toujours depuis bien longtemps, ça n'est pas pour renier maintenant ce que j'ai toujours pris soin de répéter – que des psychanalystes, que je m'adresse aux psychanalystes, que c'est pour les psychanalystes que je crois soutenir depuis de nombreuses années – travail qui n'est pas mince, je dirai même jusqu'à un certain point que ça m'est une occasion de m'en apercevoir parce que le seul fait de n'avoir pas à préparer un de ces séminaires (puisque'il était déjà préparé pour la dernière fois) je sens combien c'est allégeant pour moi.

Naturellement, ça ouvre la porte à toutes sortes de choses. Du même coup, je peux m'apercevoir de quelque chose que l'effort et le travail masquent toujours, à savoir mes insatisfactions; ça me donne l'occasion aussi peut-être de lire des articles que forcément je laisse passer comme ça, rien qu'à voir leur signature. Il faut lire les articles même des gens dont on sait d'avance ce qu'on peut attendre. Il m'est arrivé comme ça d'être très étonné. (Je parle d'articles de mes collègues, bien sûr!).

Porsi all'altezza degli eventi, l'Internazionale e il sentimento di comunità assoluta

Enfin, pour l'instant, pour être à la hauteur des événements, je dirai que, encore que les psychanalystes apportent leur témoignage de sympathie à ceux qui se sont trouvés pris dans des contacts assez durs, pour lesquels il convenait d'avoir – ce qu'il faut souligner – un très très grand courage, il faut avoir reçu, comme il peut nous arriver, à nous psychanalystes, la confiance de ce qui est

ressenti dans ces moments là pour mesurer mieux, à sa plus juste valeur, ce que représente ce courage parce que du dehors, comme ça, on admire, bien sûr, mais on ne se rend pas toujours compte que le mérite n'est pas moins grand à ce que vraiment des gars à certains moments soient vraiment emportés par quelque chose qui est le sentiment d'être absolument soudé aux camarades, qu'ils expriment ça comme ils veulent, que ce qu'il y a d'exaltant à chanter l'Internationale au moment où on se fait matraquer, c'est cette surface; parce qu'évidemment, l'Internationale, c'est un très beau chant, mais je ne crois pas qu'ils auraient ce sentiment absolument irrépensible qu'ils ne peuvent pas être ailleurs que là où ils sont s'ils ne se sentaient pas portés par un sentiment de communauté absolue, là, dans l'action avec ceux avec qui ils sont coude à coude, c'est quelque chose qui devrait être exploré – comme on dit sans savoir ce qu'on dit – en profondeur.

Je veux dire qu'il ne me semble pas, pour revenir à nos psychanalystes, que le fait de signer, à ce propos, même si on est là aussi, très coude à coude (mais enfin ce n'est pas tout à fait de la même nature) on peut se mettre à 75 puisque c'est, paraît-il, le chiffre, disait-on hier soir, à signer un texte de protestation contre le régime et ses opérateurs (je parle de ses opérateurs policiers) bien sûr, c'est méritoire et on ne saurait détourner personne d'appliquer sa signature en bas d'une pareille protestation, mais c'est légèrement inadéquat, c'est insuffisant justement; si on signe ça tous, des gens venus de toutes les origines et de tous les horizons, très bien, mais signer au titre de psychanalystes – d'ailleurs très rapidement aussi ouvert du côté des psychologues – cela me paraît une façon assez aisée de faire ce que je disais tout à l'heure: de considérer comme s'être acquitté avec les événements.

Responsabilità degli psicanalisti e dell'Università

Il semble que quand il se produit quelque chose de cet ordre, d'une nature aussi sismique, on pourra peut-être s'interroger quand on a eu soi-même une responsabilité; parce qu'enfin les psychanalystes, ça a eu une responsabilité dans, on ne peut pas dire l'enseignement puisqu'ils ne sont pas, aucun d'entre eux moi comme ça, sur les bords, sur la marge, aucun d'entre eux n'est à proprement parler dans l'Université, mais enfin il n'y a pas que l'Université qui est responsable au niveau de l'enseignement; peut-être qu'après tout on pourrait se dire que les psychanalystes ne se sont pas beaucoup occupés de ce qui pouvait pourtant de connoter aisément à un niveau de rapports qui, pour être des rapports collectifs, ne tombaient pas moins directement sous un certain chef, sous un certain champ, sous un certain nœud qui est le leur; essayons d'appeler ça sans trop lourdement insister sur le fait qu'après tout nous-mêmes, nous l'avons pointé, que quelque part, dans nos Écrits, il y a un texte qui s'appelle La science et la Vérité qui n'est pas complètement hors de saison, pour avoir une petite idée,

qu'on ne saurait réduire ce qui se passe à ce que nous appellerions des effets de turbulence, un peu partout.

Desiderio e sapere: disseminazione del '68 come dato strutturale versus il giudizio di Raymond Aron

Il y a quelqu'un que je ne peux pas dire que je n'estime pas, c'est un de mes camarades, nous étions sur les mêmes bancs, avec des liens ensemble, et on a fait bien connaissance; c'est un ami, M. Raymond Aron, qui a fait ce matin un article dans un journal qui reflète la pensée des gens honnêtes, et qui dit: ça se produit partout. Mais en disant ça, pour lui ça veut dire justement, ils sont partout un peu remuants; il faut que chacun les calme selon ce qui ne va pas dans chaque endroit; c'est parce que, paraît dans chaque endroit il y a toujours quelque chose qui va pas, que c'est à cause de ça qu'ils se remuent. Ça commence bien sûr, comme vous le savez, à Columbia, c'est-à-dire en plein New York (j'en ai eu des échos très précis tout récents) et puis ça va jusqu'à Varsovie, je n'ai pas besoin de faire la cartographie; qu'on ne veuille pas au moins se demander, où tout au moins résolument qu'on écarte, comme c'est le sens de cet article, écrit d'un très bon ton, qu'il doit y avoir là un phénomène beaucoup plus structural; et puisque j'ai fait allusion à ce coin, à ce nœud, à ce champ, pour moi il est bien clair que les rapports du désir et du savoir sont mis en question, que la psychanalyse aussi permet de nouer ça à un niveau de carence, d'insuffisance qui est à proprement parler stimulée, évoquée par ces rapports qui sont les rapports de la transmission du savoir. En écho retentissent toutes sortes de courants, d'éléments, de forces comme on dit, toute une dynamique, et là-dessus je ferai allusion de nouveau à cet article que j'ai lu récemment. On insistait sur le fait que, dans un certain ordre d'enseignement – le mien pour le nommer – on négligerait la dimension énergétique.

Dimensione energetica e logica

J'admire beaucoup que ces énergétistes ne se soient pas du tout aperçus des déplacements d'énergies qui peuvent être là sous-jacentes; peut-être que cette énergie a un certain intérêt d'évocation théorique, mais de nouer les choses au niveau d'une référence logique et même logicienne, dans une occasion où on parle beaucoup de dialogue, ça pourrait avoir un certain intérêt.

En tout cas je pense, et je suis, il me semble, confirmé par l'événement dans le fait que trouver que là est le maniable, l'articulable de ce à quoi nous avons affaire, je n'ai pas tort d'y appuyer tant que je peux; là où on s'en passe, ou on croit même devoir s'en passer, où on parlera volontiers d'intellectualisation – c'est le grand mot comme vous savez – on ne fait pas preuve d'un particulier sens de l'orientation quant à ce qui se passe ni non plus d'une juste estime des poids en cause et de l'énergétique authentique et véritable de la chose.

Quel che ci si aspetta dagli psicanalisti

Je note en passant un simple petit épinglage pour information: nous avons eu dans une réunion de cette chose qui s'appelle mon École et qui avait lieu hier soir, une des têtes de cette insurrection, pas du tout une tête mal faite; en tout cas ce n'est pas quelqu'un qui se laisse berner ni non plus qui dit des choses sottes; il sait très bien répondre du tac au tac et quand on lui pose une question, je dois dire, assez touchante comme celle-ci.

«Dite-nous, cher ami, du point où vous êtes, qu'est-ce que vous pourriez attendre des psychanalystes ?» ce qui est vraiment une façon de poser la question absolument folle! Je suis en train de me tuer à dire que les psychanalystes devraient attendre quelque chose de l'insurrection; il y en a qui rétorquent: qu'est-ce que l'insurrection voudrait attendre de nous ? L'insurrection leur répond: ce que nous attendons de vous pour l'instant, c'est à l'occasion de nous aider à lancer des pavés!

Histoire d'alléger un peu l'atmosphère, je fais remarquer à ce moment là – c'est une indication discrète – qu'au niveau du dialogue, le pavé remplit exactement une fonction prévue, celle que j'ai appelée l'objet a. J'ai déjà indiqué qu'il y a une certaine variété dans l'objet a. C'est que le pavé est un objet a qui répond à un autre vraiment alors, lui, capital pour toute idéologie future du dialogue quand elle part d'un certain niveau: c'est ce qu'on appelle la bombe lacrymogène!

Le idee di Wilhelm Reich e la psicanalisi come esperienza di linguaggio

Laissons cela. Mais nous avons su en effet, de la bouche autorisée (qui s'est trouvée prendre évidemment un avantage immédiat sur ce qui aurait pu se dérouler autrement) que, au départ, tout ce qui s'est remué au départ dans un certain champ, et nommément à Nanterre (c'était vraiment une information) nous avons appris que les idées de Reich – vous m'en croirez si vous voulez, beaucoup de gens ici sont disposés à m'en croire puisque je le leur transmets, ça m'étonne mais c'est un fait – ont été pour eux frayantes, et ceci autour de conflits trop précis qui se manifestaient dans le champ d'une certaine cité universitaire. C'est quand même intéressant. C'est intéressant pour des psychanalystes par exemple qui peuvent considérer – moi, c'est ma position – que les idées de Reich ne sont pas simplement incomplètes, qu'elles sont foncièrement démontrables comme fausses.

Toute l'expérience analytique, si nous voulons bien justement l'articuler et non pas la considérer comme une espèce de lieu de tourbillons, de forces confuses, une énergétique des instincts de vie et des instincts de mort qui sont là à se coétreindre, si nous voulons bien mettre un peu d'ordre dans ce que nous objectivons dans une expérience qui est une expérience de langage, nous verrons que la théorie de Reich est formellement contredite par notre expérience de tous les jours.

Seulement, comme les psychanalystes ne témoignent absolument rien de choses qui pourraient vraiment intéresser tout le monde précisément sur ce sujet, des rapports de l'un à l'autre sexe, les choses dans cet ordre sont vraiment ouvertes, à savoir que n'importe qui peut dire n'importe quoi, et que ça se voit à tous les niveaux.

Il rapporto tra i sessi, gli psicanalisti e il Concilio

Je lisais hier – puisqu'on me laisse du temps pour la lecture – un petit organe qui s'appelle Concilium (ça se passe au niveau des Curés). Il y avait deux articles assez brillants sur l'accession de la femme aux fonctions du sacerdoce, dans lesquels étaient remuées un certain nombre de catégories, celle des rapports de l'homme et de la femme. C'est exactement, bien sûr, comme si les psychanalystes, là-dessus, n'avaient jamais rien dit; non pas, bien sûr, que les auteurs ne lisent pas la littérature psychanalytique; ils lisent tout; mais s'ils lisent cette littérature, ils ne trouveront absolument rien qui leur apporte quoi que ce soit de nouveau par rapport à ce qui se remue depuis toujours sur cette notion confuse: qui est-ce qui, de l'homme et de la femme, est, au regard de tout ce que vous voudrez, de l'Être, le plus supérieur, le plus digne et tout ce qui s'en suit. Parce que, enfin de compte, il est tout de même frappant que ce qui, par les psychanalystes, a été dénoté au niveau de l'expérience, a été par eux-mêmes si parfaitement bien noyé qu'en fin de compte c'est exactement comme s'il n'y avait jamais eu de psychanalystes.

Évidemment, tout ça est un point de vue que vous pouvez peut-être considérer comme un peu personnel. Il est évident que sous cette espèce de note par laquelle j'ai cru devoir ouvrir d'un certain ton une certaine publication qui est la mienne et qui est celle que j'accroche d'une dénotation que j'appelle échec, à savoir qu'à peu près tout ce que j'ai essayé, moi, d'articuler, et que, je dois le dire, il suffira qu'on ait un tout petit peu de recul pour s'apercevoir que non seulement c'est articulé mais que c'est articulé avec une certaine force, et que ça restera comme ça, attaché, comme témoignage de quelque chose où on peut se retrouver, où il y a un nord, un sud, un est un ouest, on s'en apercevra peut-être en somme quand les psychanalystes ne seront plus là pour le rendre, du seul fait de ce qu'ils en font, absolument sans portée.

En attendant, on signe des manifestes de solidarité avec les étudiants comme on le ferait aussi pareil, on, n'importe qui, dans une échauffourée, pourrait se faire tabasser.

Effetti insistenti: gli psicanalisti sapranno porsi all'altezza degli eventi?

Bref tout de même il y a ce quelque chose qui se réalise, quelque chose qu'on peut trouver bien écrite d'avance. J'ai dit que de toute façon, même si les psychanaly-

stes ne veulent pas être, à aucun prix, à la hauteur de ce qu'ils ont en charge, ce qu'ils ont en charge n'en existe pas moins, et, de toute façon, ne s'en fera pas moins sentir dans ses effets – première partie de mes propositions, nous y sommes – et qu'il faudra bien tout de même qu'il y ait des gens qui essaient d'être à la hauteur d'un certain type d'effets qui sont ceux qui étaient là, en quelque sorte, offerts et prédestinés à être traités par certains dans un certain cadre; si ce n'est pas ceux-là, c'en sera forcément d'autres, parce qu'il n'y a pas d'exemple que quand des effets deviennent un peu insistants, il faut tout de même bien s'apercevoir qu'ils sont là et essayer d'opérer dans leur champ.

Je vous ai dit ça comme ça, pour que vous ne vous soyez pas dérangés pour ne rien entendre.

Il gioco della verità e della politica: Michel Foucault e le lezioni parigine sulla *parrhesia*

Monica Centanni

Parrhesia – il parlare franco, il parlare ‘vero’ – non è una procedura retorica, né didattica, né persuasiva. L’atto del prendere parola è un’azione efficace che si impone, fin dalle sue prime definizioni nell’Atene del V secolo, come dispositivo principe della democrazia *in statu nascenti*. *Parrhesia* non è, semplicemente, ‘libertà di parola’: incrociando testimonianze di Tucidide, di Euripide, di Plutarco e di Polibio, Foucault ci insegna che isonomia (uguaglianza di tutti i cittadini di fronte alle leggi) e isegoria (diritto di parola assicurato pariteticamente a tutti i cittadini) sono bensì presupposti necessari alla *parrhesia*: isonomia e isegoria garantiscono, infatti, il quadro costituzionale e giuridico entro cui si iscrive l’azione del parresiasta. Ma solo l’atto di *parrhesia* compie ed inverte il dispositivo democratico: *parrhesia* è precisamente l’azione per cui, nell’assemblea in cui le leggi sono uguali per tutti i cittadini e tutti i cittadini hanno garantito il diritto di parola, un cittadino si alza in piedi e prende parola, giocando in questa mossa la sua *aretè*, le sue virtù di sapienza, di tecnica retorica, di coraggio individuale.

Rispetto alla reticenza tutta apollinea dell’oracolo che “non dice e non nega”, rispetto alla apofatica della sapienza ‘aurea’ che gioca di riflesso con la luce, *parrhesia* è atto di coraggio tutto umano, tutto politico. Anche nella tragedia (ad esempio nello *Ione* di Euripide, uno dei testi che Foucault utilizza come fonte e trama del suo ragionamento), l’uomo si pone ritto di fronte alla reticenza del divino e gli chiede ragione delle sue azioni. Nessun dio è titolare di *parrhesia*: contro l’aurea reticenza dell’oracolo soltanto l’uomo può stare ritto e arrischiare la potenza del *logos*. In questo senso Foucault riconosce nell’*alethourghia* – nella drammaturgia del disvelamento della verità – uno dei processi di disvelamento e di soluzione del meccanismo tragico.

L’atto di *parrhesia* è un atto di coraggio individuale: il ‘Pericle’ tucidideo si alza in assemblea e mette a rischio il ruolo acquisito, dicendo la verità alla sua città, arrischiando per il bene della polis il proprio ascendente e il proprio prestigio. La parola vera si fa parola efficace: ma è questo un atto pericoloso – così insegna l’esempio storico di Efialte che, agli albori della rivoluzione democratica, mette nel gioco costitutivo della polis la posta della sua stessa vita. Se infatti il re della città arcaica (di cui una perfetta immagine è l’Eteocle eschileo dei *Sette contro Tebe*) era solo al governo della nave, solo nella responsabilità della vittoria e della sconfitta, il ‘principe’ della città democratica fa un passo avanti in assemblea, chiede la parola, esprime francamente il suo progetto davanti a cittadini che, se ne sono capaci,

hanno tutte le garanzie di legge e le condizioni di diritto per poter contrapporre al suo il loro parere. A questo punto del procedimento assembleare, Pericle, sulla sua opzione, formulata per l'interesse comune e modulata nello stile parresiastico del 'discorso vero', chiede voto e consenso, esponendosi al rischio di una sconfitta ai voti: ma poi, sia che il suo progetto abbia successo, sia che abbia insuccesso, pretende garantita la condivisione della responsabilità attiva dei cittadini che hanno votato in favore della sua mozione. Sottoporre a giudizio, in assemblea, il proprio progetto, pretendere la verifica del voto, assumere collettivamente la responsabilità della decisione condivisa, è pratica squisitamente democratica che emancipa l'etica arcaica traducendo il pregio dell'*aretè* e il senso del prestigio e dell'"onore" individuale nella dimensione pubblica, del bene politico condiviso. Nella polis l'eroe dell'epica è diventato il cittadino che, educatosi alla libera parola contro la sopraffazione e l'ingiustizia, prende la parola e dice il vero, per il bene della città.

L'atto del parresiasta non è la mesta e impotente ribellione del più debole, non è neppure l'atto romantico del martire, che contrappone la propria postura orgogliosa contro l'ingiustizia del più forte. È, invece, atto di coraggiosa e arrischiata libertà che nella struttura dinamica e agonistica della polis democratica, riesce vittorioso, si fa potenza politica: chi sa (chi ha abbastanza virtù) per alzare la voce di fronte al potente conquista sul campo la possibilità di usare questa sua stessa virtù per diventare potente egli stesso, per vincere il gioco agonale della città e quindi (per quanto precariamente) dirigerne le sorti. Salvo rimettere puntualmente in gioco l'efficacia della sua parola, saggiando la sua potenza contro altre, libere, parole.

Scriveva Alessandro Dal Lago presentando questo testo di Foucault: "Il contesto è l'Atene della guerra del Peloponneso, la scena è l'*agorà*, la cornice è una relazione di potere, o se vogliamo di governo, in cui governanti e governati possono ancora vedersi in faccia, parlare ad alta voce e assumere i loro rischi".

Parrhesia si fonda come dispositivo politico, all'interno delle condizioni di isonomia e isegoria ed è quindi un elemento costitutivo dello stile democratico. Solo in un secondo momento, con la crisi della polis del V secolo, *parrhesia* si converte a divenire parte dell'*ethos* del filosofo o del discepolo. *Parrhesia* è quindi un atteggiamento, uno stile dell'azione politica: sia esso il cittadino *vs* l'assemblea, il filosofo *vs* il tiranno, il discepolo *vs* il maestro, la postura coraggiosa di un individuo virtuoso capace di esercitare al meglio l'*areté* dell'umano, e che si alza in piedi e prende la parola di fronte al potere, per mettere in crisi e poi, eventualmente, conquistare proprio il potere. *Parrhesia* è atto efficace, non semplicemente 'performativo': dopo l'arrischiato 'franco parlare' l'assemblea democratica potrà decidere di votare o non votare la mozione del cittadino, il tiranno potrà prestare ascolto o mettere a morte il filosofo, il maestro potrà apprezzare la libertà che ha insegnato al discepolo o allontanarlo da sé. Ma comunque, di fronte all'atto parresiastico,

non si da una reazione di neutralità il mondo non è più lo stesso perché la voce libera ha messo in crisi il suono compatto e unitario del mondo: dissonando ha rivelato la possibilità di un'altra, più complessa, armonia.

Cittadino filosofo, discepolo: figure della *parrhesia* che è pratica difficile, paradossale, che politicamente si compie soltanto nella cornice costituzionale democratica ma che istituendo, nuove relazioni di potere, minaccia il fondamento egalaritario della stessa democrazia. “In fondo – ci dice Foucault – la libertà di parola che irrompe tra gli uomini, nel pericolo di chi la pronuncia, echeggia nella polis, declina con essa e ad essa ritorna, nelle forme ambigue, ma comunque date, del presente” (A. Dal Lago).

Aspro il nucleo etico, il gioco agonistico di coraggio e di valore, che anima lo spirito inquieto e fragile della democrazia: un gioco che – come insegna Foucault in questo prezioso seminario di cui qui di seguito presentiamo la scelta di alcuni passaggi – il nostro tempo ha urgenza di recuperare per rifondare, coordinate, procedure, dispositivi e stile della vita pubblica.



Michel Foucault, Paris 1983 (Archive Foucault).

Il testo da cui sono tratti i brani che seguono è: M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, Cours au Collège de France 1982-1983, Paris 2008.

Il tema della *parrhesia* venne ripreso, in forma molto meno approfondita, in una serie di lezioni presso l'Università di Berkeley nello stesso 1983: le lezioni americane sono pubblicate in Italia in M. Foucault, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Roma 1996.

Per una definizione di *parrhesia*

(dalle lezioni del 12 gennaio 1983)

parrhesia è dire la verità: anzi è “un certo modo di dire la verità”

On peut dire que la *parrhesia*, c'est bien une manière de dire vrai, mais ce qui définit la *parrhesia* ce n'est pas ce contenu même de vérité. La *parrhesia*, c'est une certaine manière de dire la vérité. Mais qu'est-ce que c'est qu'une 'manière de dire la vérité' ? Comment est-ce que l'on peut analyser les différentes manières de dire la vérité ? Où situer cette manière de dire la vérité qui caractérise la *parrhesia* ? [...] Les différentes manières de dire vrai peuvent apparaître comme autant de formes soit d'une stratégie de la démonstration, soit d'une stratégie de la persuasion, soit d'une stratégie de l'enseignement, soit d'une stratégie de la discussion. Est-ce que la *parrhesia* fait partie de l'une de ces stratégies, est-ce que la *parrhesia* est une manière de démontrer, est-ce qu'elle est une manière de persuader, est-ce qu'elle est une manière d'enseigner, est-ce qu'elle est une manière de discuter?

parrhesia non è una strategia della dimostrazione

Il est évident que la *parrhesia* ne relève pas d'une stratégie de démonstration, ce n'est pas une manière de démontrer. [...] Donc la *parrhesia* peut en effet utiliser des éléments de démonstration. Il peut y avoir de la *parrhesia* à faire certaines démonstrations. Et après tout lorsque Galilée écrira ses *Dialogues*, il fera preuve de *parrhesia* dans un texte démonstratif. Mais ce n'est pas la démonstration, ni la structure rationnelle du discours qui vont définir la *parrhesia*.

parrhesia non fa parte della strategia di persuasione retorica

Deuxièmement est-ce que la *parrhesia* est une stratégie de la persuasion ? Relève-t-elle d'un art qui serait celui de la rhétorique ? Là évidemment, les choses sont un peu plus compliquées parce que, d'une part la *parrhesia* comme technique, comme procédé, comme manière de dire les choses, peut et souvent doit effectivement utiliser les ressources de la rhétorique ; d'autre part, dans certains traités de rhétorique la *parrhesia* (le franc-parler, la véridicité) va trouver place, et trouver, comme une figure de style, figure de style d'ailleurs assez paradoxale, assez curieuse. [...] La *parrhesia*, du point de vue de Quintilien [...], c'est une figure de pensée, mais comme le degré zéro de la rhétorique, là où la figure de pensée consiste à n'utiliser aucune figure. Il n'en reste pas moins, vous le voyez, qu'il y a, entre *parrhesia* et rhétorique, tout un foyer de questions, tout un réseau d'interférences, proximités, intrications, etc., qu'il faudra essayer de débrouiller. Mais on peut dire, d'une façon générale, que la *parrhesia* ne peut pas simplement se définir, à l'intérieur du champ de la rhétorique, comme un élément relevant de la

rhétorique. D'une part parce comme vous l'avez vu, la *parrhesia* se définit fondamentalement, essentiellement et premièrement comme le dire-vrai, alors que la rhétorique est une manière, un art ou une technique de disposer les éléments du discours de manière à persuader. Mais que ce discours dise vrai ou non n'est pas essentiel à la rhétorique. [...] Donc la *parrhesia* n'est pas, je crois, à classer ou à comprendre du point de vue de la rhétorique.

parrhesia non è una pedagogia

Elle n'est pas non plus une manière d'enseigner, ce n'est pas une pédagogie. Car s'il est vrai que la *parrhesia* s'adresse toujours à quelqu'un à qui on veut dire le vrai, il ne s'agit pas forcément de lui enseigner. On peut lui enseigner, c'est ce que Platon voulait faire, mais il y a dans les scènes dont je viens de vous parler, toute une brutalité, toute une violence, tout un côté abrupt de la *parrhesia*, qui est tout à fait différent de ce que peut être une procédure pédagogique. Le parrésiasite, celui qui dit vrai dans cette forme-là, eh bien il lance la vérité à la tête de celui avec lequel il dialogue, ou auquel il s'adresse, sans que l'on puisse trouver ce cheminement propre à la pédagogie qui va du connu à l'inconnu, du simple au complexe, de l'élément à l'ensemble. On peut même dire, jusqu'à un certain point, qu'il y a dans la *parrhesia* quelque chose qui est tout à fait contraire à au moins certains des procédés de la pédagogie. En particulier, rien de plus éloigné [...] que la *parrhesia* de ce qu'est la fameuse ironie socratique ou socratico-platonicienne. Dans cette ironie socratique, de quoi s'agit-il? Eh bien, il s'agit d'un jeu dans le quel le maître feint de ne pas savoir et mène l'élève à formuler ce qu'il ne savait pas savoir. Dans la *parrhesia* au contraire, comme si c'était une véritable anti-ironie, celui qui dit vrai jette la vérité à la face de cet interlocuteur, une vérité si violente, si abrupte, dite d'une façon si tranchante et si définitive que l'autre en face ne peut plus que se taire, ou s'étrangler de fureur, ou encore passer à un tout autre registre, qui est, dans le cas de Denys à l'égard de Platon, la tentative de meurtre. Loin que ce soit celui auquel on s'adresse qui découvre en lui-même, par l'ironie, la vérité qu'il ne savait pas savoir, là il est en présence d'une vérité qu'il ne peut pas accepter, qu'il ne peut pas ne pas rejeter et qui le conduit à ce qui est l'injustice, la démesure, la folie, l'aveuglement... On a là un effet qui est très exactement, non seulement anti-ironique, mais même anti-pédagogique.

parrhesia non è un modo di discutere, non è procedimento eristico

[...] Est-ce qu'alors la *parrhesia* n'est pas une certaine manière de discuter? Elle ne relève pas de la démonstration, elle ne relève pas de la rhétorique, elle ne relève pas de la pédagogie. Est-ce qu'on pourrait dire qu'elle relève de l'éristique? Ne serait-elle pas, en effet, une certaine manière d'affronter un adversaire? N'y aurait-il pas dans la *parrhesia* une structure agonistique entre deux personnages qui se font

face et qui entrent en lutte l'un et l'autre autour de la vérité ? En un sens, je crois qu'on approche déjà bien plus de la valeur de la *parrhesia* quand on fait valoir sa structure agonistique, Mais je ne crois pas que la *parrhesia* fasse partie d'un art de la discussion, dans la mesure où l'art de la discussion permet de faire triompher ce que l'on croit vrai. En fait [...] il ne s'agit pas tellement d'une discussion où l'un des discours chercherait à l'emporter sur l'autre. Il y a d'un côté l'un des interlocuteurs qui dit vrai, et qui se préoccupe au fond de dire vrai le plus vite, le plus haut, le plus clairement possible; et puis, en face. L'autre qui ne répond pas, ou qui répond par autre chose que des discours.

parrhesia: lo stile pericoloso di dire il vero

Résumons [...] disons que la *parrhesia* est donc une certaine manière de dire vrai, et il faut savoir ce que c'est que cette manière. Mais cette manière ne relève ni de l'éristique et d'un art de discuter, ni de la pédagogie et d'un art d'enseigner, ni de la rhétorique et d'un art de persuader, ni non plus d'un art de la démonstration. Ou encore, on ne rencontre, je crois, ce qu'est la *parrhesia*, on ne peut l'isoler, on ne peut saisir ce qui la constitue ni dans l'analyse des formes internes du discours ni dans les effets que ce discours se propose d'obtenir. Elle ne se rencontre pas dans ce qu'on pourrait appeler les stratégies discursives. Alors en quoi est-ce qu'elle consiste, puisque ce n'est pas dans le discours même et dans ses structures ? Puisque ce n'est pas dans la finalité du discours qu'on peut situer la *parrhesia*, où peut-on la situer ? [...] quelles que soient les formes dans lesquelles cette vérité est dite, quelles que soient les formes qui sont utilisées par cette *parrhesia* lorsqu'on a recours à elle, toujours il y a *parrhesia* lorsque le dire-vrai se dit dans des conditions telles que le fait de dire la vérité, et le fait de l'avoir dite, va ou peut ou doit entraîner des conséquences coûteuses pour ceux qui ont dit la vérité. [...] Il y a] gens qui pratiquent le *parrhesiazesthai*, qui pratiquent la *parrhesia*, dans la mesure où ils disent en effet actuellement la vérité et où, la disant, ils s'exposent eux-mêmes, eux qui l'ont dite, à payer le prix, ou un certain prix pour l'avoir dite. [...] Les *parrèsiastes* sont ceux qui, à la limite, acceptent de mourir pour avoir dit vrai. Ou plus exactement, les *parrèsiastes* sont ceux qui entreprennent de dire le vrai à un prix non déterminé, qui peut aller jusqu'à leur propre mort.

L'irruzione del vero: *parrhesia* non sortisce un effetto, apre un rischio

[...] dans la *parrhesia*, quel que soit le caractère habituel, familier, quasi institutionnalisé de la situation où elle s'effectue, ce qui fait la *parrhesia*, c'est que l'introduction, l'irruption du discours vrai détermine une situation ouverte, ou plutôt ouvre la situation et rend possible un certain nombre d'effets qui précisément ne sont pas connus. La *parrhesia* ne produit pas un effet codé, elle ouvre un risque indéterminé. [...] ce qui va définir l'énoncé de la *parrhesia*, ce qui va faire précisément de l'énoncé de sa vérité dans la forme de la *parrhesia* quelque chose

d'absolument singulier, parmi les autres formes d'énoncés et parmi les autres formulations de la vérité, c'est que dans la *parrhesia* il y a ouverture d'un risque. Dans le cheminement d'une démonstration qui se fait dans des conditions neutres il n'y a pas *parrhesia*, bien qu'il y ait énoncé de la vérité, parce que celui qui énonce ainsi la vérité ne prend aucun risque. L'énoncé de la vérité n'ouvre aucun risque si vous ne l'envisagez que comme un élément dans une démarche démonstrative. Mais à partir du moment où l'énoncé de la vérité, qu'il soit d'ailleurs à l'intérieur [...] ou à l'extérieur d'une démarche démonstrative, constitue un événement irruptif, ouvrant pour le sujet qui parle un risque non défini ou mal défini, à ce moment-là on peut dire qu'il y a *parrhesia*. C'est donc le contraire en un sens du performatif, où l'énonciation de quelque chose provoque et suscite, en fonction même du code général et du champ institutionnel où l'énoncé performatif est prononcé, un événement tout à fait déterminé. Là au contraire, c'est un dire-vrai, un dire-vrai irruptif, un dire-vrai qui fait fracture et qui ouvre le risque: possibilité, champ de dangers, ou en tout cas éventualité non déterminée.

parrhesia come pratica non neutra, non indifferente

[...] dans la *parrhesia*, et ce qui fait la *parrhesia*, c'est que non seulement [l']indifférence n'est pas possible, [...] je crois qu'il y a, à l'intérieur de l'énoncé parrésiasique, quelque chose que l'on pourrait appeler un pacte: le pacte du sujet parlant avec lui-même. Pacte qui a lui-même deux niveaux: le niveau de l'acte d'énonciation et puis [celui], implicite ou explicite, par lequel le sujet se lie à l'énoncé qu'il vient de dire, mais se lie aussi à l'énonciation. Et c'est en cela que le pacte est double. D'une part le sujet dans la *parrhesia* dit: Voilà la vérité. Il dit qu'il pense effectivement cette vérité, et en cela il se lie lui-même à l'énoncé et au contenu de l'énoncé. Mais il fait pacte aussi en ceci qu'il dit: Je suis celui qui a dit cette vérité; je me lie donc à l'énonciation et je prends le risque de toutes ses conséquences. La *parrhesia* [comprend] donc l'énoncé de la vérité, puis, au-dessus de cet énoncé, un élément implicite qu'on pourrait appeler le pacte parrésiasique du sujet à lui-même, par lequel il se lie et au contenu de l'énoncé et à l'acte même de l'énoncé: Je suis celui qui aura dit cela. Et [à travers] la joute, le défi, la grande scène de l'homme se levant devant le tyran, et, aux yeux de toute la cour, aux oreilles de toute la cour, disant la vérité, eh bien c'est ce pacte-là qui est manifesté.

il coraggio di mettere in atto la libertà dell'individuo che parla

Ce qui caractérise l'énoncé parrésiasique, c'est que justement, en dehors du statut et de tout ce qui pourrait coder et déterminer la situation, le *parrésiasique* c'est celui qui fait valoir sa propre liberté d'individu qui parle. [...] Alors que l'énoncé performatif définit un jeu déterminé où le statut de celui qui parle et la situation dans laquelle il se trouve déterminent exactement ce qu'il peut et ce qu'il doit

dire, il n'y a *parrhesia* que lorsqu'il y a liberté dans l'énonciation de la vérité, liberté de l'acte par laquelle le sujet dit la vérité, et liberté aussi de ce pacte par lequel le sujet qui parle se lie à l'énoncé et à l'énonciation de la vérité. Et dans cette mesure-là, au coeur de la *parrhesia*, on ne trouve pas le statut social, institutionnel du sujet, on y trouve son courage.

parrhesia come etica del dire vero, nel suo atto arrischiato e libero

La *parrhesia* [...] est donc une certaine manière de parler. Plus précisément, c'est une manière de dire vrai. Troisièmement, c'est une manière de dire vrai qui est telle que l'on ouvre pour soi-même un risque par le fait même que l'on dit vrai. Quatrièmement, la *parrhesia* est une manière d'ouvrir ce risque lié au dire-vrai en se constituant soi-même comme partenaire en quelque sorte de soi lorsque l'on parle, en se liant à l'énoncé de la vérité, et en se liant à l'énonciation de la vérité. Enfin la *parrhesia* c'est une manière de se lier à soi-même dans l'énoncé de vérité, de se lier librement à soi-même et dans la forme d'un acte courageux, la *parrhesia*, c'est le libre courage par lequel on se lie soi-même dans l'acte de dire vrai. Ou encore la *parrhesia*, c'est l'éthique du dire-vrai dans son acte risqué et libre.

parrhesia come una forma 'drammaturgica' del dire vero

Il me semble que la *parrhesia* est très exactement ce qu'on pourrait appeler un des aspects et une des formes de la dramatique du discours vrai. [...] L'analyse de la *parrhesia*, c'est l'analyse de cette dramatique du discours vrai qui fait apparaître le contrat du sujet parlant avec lui-même dans l'acte du dire-vrai. Et je crois qu'on pourrait, de cette manière-là, faire toute une analyse de la dramatique et des différentes formes de dramatiques du discours vrai: le prophète, le devin, le philosophe, le savant. [...] En prenant donc comme arrière-plan général la question philosophique du rapport entre l'obligation de la vérité et l'exercice de la vérité, en prenant comme point de vue méthodologique ce qu'on pourrait appeler la dramaturgique générale du discours vrai, je voudrais voir si l'on ne peut pas, de ce double point de vue (philosophique et méthodologique), faire l'histoire, la généalogie, etc., de ce qu'on pourrait appeler le discours politique.

Drammaturgiche politica del discorso vero

Y a-t-il une dramatique politique du discours vrai, et quelles peuvent être les différentes formes, les différentes structures de la dramatique du discours politique ? Autrement dit, lorsque quelqu'un se lève, dans la cité ou en face du tyran, ou lorsque le courtisan s'approche de celui qui exerce le pouvoir, ou lorsque l'homme politique monte à la tribune et dit: "Je vous dis la vérité", quel est le type de dramatique du discours vrai qu'il met en oeuvre ?

parrhesia politica, parrhesia filosofica, parrhesia rivoluzionaria

Comment, d'une *parrhesia*, qui, vous allez le voir tout à l'heure ou la prochaine fois, va caractériser l'orateur public, est-on passé à une conception de la *parrhesia* qui caractérise la dramatique du conseiller qui, à côté du Prince, prend la parole et lui dit ce qu'il faut faire ? [...] Et enfin, bien entendu, on pourrait repérer une [...] grande figure dans la dramatique du discours vrai dans l'ordre de la politique, qui est la figure du révolutionnaire. Qu'est-ce que c'est que celui qui se lève, au milieu d'une société, et qui dit: "Je dis vrai", et je dis vrai au nom de quelque chose qui est la révolution que je vais faire et que nous allons faire ensemble ?

Polibio II, 38, 6: *demokratia, isegoria, parrhesia*

Dans le texte de Polybe (II, 38, 6), le régime des Achéens [est défini] par trois grandes caractéristiques. Il dit que, chez les Achéens, on a des cités dans lesquelles on trouve: *demokratia* (la démocratie); deuxièmement, *isegoria*; troisièmement *parrhesia*. *demokratia*, c'est-à-dire la participation, non pas de tous, mais de tout le *demos*, c'est-à-dire de tous ceux qui peuvent être qualifiés comme citoyens, et par conséquent comme membres du *demos*, à participer au pouvoir. *isegoria* se rapporte à la structure d'égalité qui fait que droit et devoir, liberté et obligation sont les mêmes, sont égaux, là encore pour tous ceux qui font partie du *demos*, et par conséquent qui ont le statut de citoyen. Et enfin, troisième caractéristique de ces États, c'est le fait qu'on y trouve la *parrhesia*. On y trouve la *parrhesia*, c'est-à-dire la liberté pour les citoyens d'y prendre la parole, et d'y prendre la parole bien sûr dans le champ de la politique, champ de la politique étant entendu tant du point de vue abstrait (l'activité politique) que d'une façon très concrète: le droit dans l'Assemblée, et dans l'Assemblée réunie, même si l'on n'exerce pas de charge particulière, même si l'on n'est pas un magistrat, de se lever, de parler, de dire le vrai, ou de prétendre qu'on dit le vrai et d'affirmer qu'on le dit. C'est cela la *parrhesia*: une structure politique.

parrhesia e gioco della polis
(dalle lezioni del 19 gennaio 1983)**Parola persuasiva, nel gioco agonistico con altre parole**

Je crois que la *parrhesia* est en quelque sorte une parole d'au-dessus, d'au-dessus du statut de citoyen, différente de l'exercice pur et simple du pouvoir. C'est une parole qui exercera le pouvoir dans le cadre de la cité, mais bien sûr dans des conditions non tyranniques, c'est-à-dire en laissant la liberté des autres paroles, la liberté de ceux qui eux aussi veulent être au premier rang, et peuvent être au premier rang dans cette sorte de jeu agonistique caractéristique de la vie politique, en Grèce et surtout à Athènes. C'est donc une parole d'au-dessus, mais une

parole qui laisse la liberté à d'autres paroles, et qui laisse la liberté de ceux qui ont à obéir, qui leur laisse la liberté, au moins en ceci qu'ils n'obéiront que s'ils peuvent être persuadés.

L'exercice d'une parole qui persuade ceux auxquels on commande et qui laisse la liberté dans un jeu agonistique aux autres qui veulent aussi commander, c'est, je crois, cela qui constitue la *parrhesia*. Avec, bien entendu, tous les effets qui sont associés à une pareille lutte et une pareille situation. Premièrement: que la parole que l'on prononce ne persuade pas et que la foule se retourne contre vous. Ou encore que la parole des autres, à laquelle on laisse place à côté de la sienne propre, ne l'emporte sur la vôtre.

Il rischio del gioco politico del logos

C'est ce risque politique de la parole laissant la place à d'autres paroles et se donnant pour tâche, non de plier les autres à sa propre volonté mais [de] les persuader, c'est cela qui constitue le champ propre à la *parrhesia*. Faire jouer cette *parrhesia* dans le cadre de la cité, qu'est-ce, sinon précisément, et conformément à ce qui a été dit tout à l'heure, manipuler, traiter à la fois, avoir affaire à la fois au *logos* et polis? Faire jouer le logos dans la polis – *logos* au sens de parole vraie, parole raisonnable, parole qui persuade, parole qui peut se confronter aux autres paroles, et qui ne vaincra que du poids de sa vérité et de l'efficacité de sa persuasion – faire jouer cette parole vraie, raisonnable, agonistique, cette parole de discussion dans le champ de la polis, c'est cela en quoi consiste la *parrhesia*. Et cette *parrhesia*, encore une fois, ce n'est ni l'exercice effectif d'un pouvoir tyrannique ni le simple statut de citoyen qui la peut la donner.

La libera parola umana e l'aurea reticenza del dio (*Ione* di Euripide) (dalle lezioni del 26 gennaio 1983)

La voce dell'uomo che si eleva contro il canto divino

Apollon étant le dieu de la lyre et du chant, dans la mesure où c'est lui qui a appris aux hommes le chant et qui leur a enseigné à se servir de la lyre. Ici [nello *Ione* di Euripide], les choses ne sont pas tout à fait comme cela, et cette distribution entre le dire-vrai du dieu et le chant de reconnaissance des hommes, cette distribution ne joue pas. Au contraire, il est évident que dans toute la pièce le chant et l'oracle sont du même côté. Le dieu est celui de l'oracle, mais d'un oracle passablement réticent. Il est aussi le dieu du chant, et ce chant est également en quelque sorte modulé, sa valeur, sa signification sont modifiées: ce n'est pas le chant de reconnaissance des hommes à l'égard des dieux. Dans ce chant, ce ne sont pas les hommes qui chantent le dieu, c'est le dieu qui chante pour lui-même, dans l'indifférence aux hommes, dans l'indifférence aux

malheurs des hommes qu'il a lui-même provoqués. C'est le chant de la désinvolture du dieu, beaucoup plus que le chant de la reconnaissance des humains. Donc chant et oracle vont être groupés ensemble, et leur lien se comprend puisque l'oracle, conscient de sa propre injustice, n'ose pas dire les choses jusqu'au bout, et il s'enrobe, il s'habille en quelque sorte de ce chant, de ce chant de l'indifférence à l'égard du souci des humains. [Dans] le texte [...], en face de ce chant-oracle, ce chant indifférent et cet oracle réticent, ce qui va venir du côté des hommes n'étant plus le chant, qui, lui, a basculé du côté des dieux et dans l'indifférence, qu'est-ce qui va s'élever du côté des hommes ? Ce n'est pas le chant, ça va être le cri: le cri contre l'oracle qui refuse de dire la vérité, contre le chant du dieu qui est indifférence, désinvolture, une voix s'élève. Encore une voix. Vous voyez, c'est toujours de la voix qu'il s'agit, mais c'est la voix de la femme [Creusa] qui, contre le chant joyeux, va élever le cri de la douleur et de la récrimination, et qui, contre la réticence de l'oracle, va procéder à l'énoncé brutal et public de la vérité.

L'accusa al dio

Contre le chant, des pleurs; contre l'oracle réticent, la formulation de la vérité même, de la vérité brute. Et cet affrontement, ce déplacement qui fait que le chant n'est plus de l'ordre humain mais de l'ordre divin et que, du côté de l'ordre humain, c'est le cri qui va s'élever, et qui va s'élever contre le chant et l'oracle du dieu, eh bien ceci apparaît assez facilement dans le texte même: [...] "Je t'accuse [dieu du chant] à la face de ce jour qui m'éclaire !" [...] Et voilà que le dieu de l'oracle se trouve, par le cri de la femme, juridiquement interpellé. On avait l'oracle et les chants, l'oracle par lequel le dieu parle aux humains, le chant par lequel les hommes parlent aux dieux. Voilà que tout est renversé. En tout cas le chant passe du côté du dieu, devient le chant d'indifférence; et, du côté des hommes, la parole [devient] parole par laquelle on bouscule l'oracle.

L'oro divino contro la parola umana

[Autre] modulation, la modulation du thème de l'or. Apollon est donc le dieu d'or, et cette présence de l'or est obsédante dans le texte. [...] Le dieu apparaît comme le dieu d'or: le dieu étincelant, le dieu à la chevelure dorée qui éclaire le monde et qui, dans cette lumière et dans cet éclat, par cette lumière et cet éclat, va séduire la jeune fille. [...] lui le dieu du soleil, lui le dieu qui trône au-dessus de la terre, lui le dieu qui trône à Delphes, et qui toujours, partout est assis sur le trône d'or -, il a en face de lui une femme, une femme noire, une femme maudite, une femme stérile, une femme qui a perdu son enfant et qui crie contre lui. L'or cette fois, c'est l'or du dieu, et, en face, il n'y a que cette petite silhouette noire.

parrhesia dell'uomo che dice la verità contro la sopraffazione

Quand l'iniquité des puissants nous tue et qu'il faut réclamer justice, que peut-on faire ? On peut faire ce que précisément Créuse fait, fait tout au long de la pièce, [...]: c'est la *parrhesia* [...] – *parrhesia* au sens politique du terme, entendue comme le droit pour le plus fort de parler et de guider raisonnablement par son discours la cité – pour que ce droit soit obtenu par Ion, ce droit qui dans ce texte est appelé *parrhesia*, il faut toute une aléthurgie, toute une série de procédures et de procédés qui vont dégager la vérité. Et parmi ces procédés, celui qui apparaît en premier lieu et qui va constituer le centre même de la pièce, c'est ce discours de la victime impuissante de l'injustice qui se tourne vers le puissant, et qui parle avec ce qu'on appellera la *parrhesia*.

parrhesia che fonda la potenza politica

Le plus-de-pouvoir qui est nécessaire à Ion pour qu'il puisse comme il faut diriger la cité, ce plus-de-pouvoir, ce n'est pas le dieu, ce n'est pas l'autorité du dieu, ce n'est pas la vérité oraculaire qui va le fonder. Mais ce qui va lui permettre, par le choc des passions, d'apparaître, ça va être ce discours de vérité, ce discours de *parrhesia* en un autre sens qui est le discours presque inverse : [celui] du plus faible adressé au plus fort. Pour que le plus fort puisse gouverner raisonnablement, il va falloir [...] que le plus faible parle au plus fort et le défie de ses discours de vérité.

Ambiguità della *parrhesia*: il debole prendendo parola contro il forte fonda la potenza politica

C'était la raison pour laquelle je voulais insister, car nous avons là une ambiguïté fondamentale [...] dans [...] de deux formes de discours qui se font face, [ou plutôt] qui sont liées profondément l'un à l'autre: le discours raisonnable qui permet de gouverner les hommes et le discours du faible reprochant au fort son injustice. Ce couplage-là est très important, parce qu'on va le retrouver, dans la mesure où il constitue toute une matrice du discours politique. [...] Le discours du faible disant l'injustice du fort est une condition indispensable pour que le fort puisse gouverner les hommes selon le discours de la raison humaine.

Reticenza di Apollo, epifania di Atena

La méchané descend sur la scène – et on voit apparaître... qui ? Apollon. Pas de tout, on voit apparaître Athéna, Athéna qui vient, avec son char. Se poser sur le temple d'Apollon, superposant son autorité à celle du dieu qui n'a pas voulu parler. Et c'est elle, c'est elle qui va tenir le discours de la vérité et du droit, le discours et de la vérité de la naissance de Ion et du droit qu'a Ion d'exercer maintenant le

pouvoir à Athènes. [...] Discours de prophétie, mais discours qui, [en tant qu' il est] tenu par Athéna, déesse à la fois de la cité et de la raison, fonde effectivement le droit dans la cité. Le dire-vrai du dieu, que le dieu lui-même n' a pas pu formuler, c' est la déesse fondatrice de la cité, c' est la déesse qui pense, c' est la déesse qui réfléchit, c' est la déesse du *logos* et non plus de l' oracle qui va dire cette vérité. [...] non pas par le dieu oraculaire mais par le dieu raisonnable, d' un dire-vrai qui, d' une part, laisse régner sur la vérité toute une part d' illusion, mais, au prix même de cette illusion, instaure l' ordre où la parole qui commande pourra être une parole de vérité et de justice, une parole libre, une *parrhesia*.

La fondazione del potere politico

(dalle lezioni del 2 febbraio 1983)

Definizione di democrazia: isonomia + isegoria + *parrhesia*

La démocratie se caractérise [...] par l' existence du *nomos*, c' est-à-dire par le fait que la règle du jeu politique et de l' exercice du pouvoir se fait dans le cadre de quelque chose qui est loi, qui est tradition, qui est constitution, principe fondamental, etc. On rapporte aussi la démocratie à l' isonomia, ou plutôt on fait de l' isonomia un caractère de la démocratie. Et en particulier la démocratie athénienne se vante, se fait forte [de pratiquer l']isonomia, c' est-à-dire, en gros, une égalité de tous, devant la loi. Et puis, autre caractère qu' on invoque, c' est cette *isegoria*, c' est-à-dire, au sens étymologique du terme: l' égalité de parole, c' est à dire la possibilité pour tout individu, pourvu bien sûr qu' il fasse partie du *demos*, qu' il fasse partie des citoyens, d' avoir accès à la parole, la parole devant être entendue en plusieurs sens : ce peut être aussi bien la parole judiciaire lorsque, soit pour attaquer soit pour se défendre, on peut parler devant les tribunaux ; c' est aussi le droit de donner son opinion, soit pour une décision, soit encore pour le choix des chefs par le vote ; l' isegoria c' est enfin le droit de prendre la parole, de donner son opinion au cours d' une discussion, d' un débat. Si c' est cela l' *isegoria*, alors qu' est-ce que c' est que la *parrhesia* ?

Qu' est-ce que c' est que cette notion qui se réfère à la prise de parole ? Et comment peut-il se faire que Polybe, voulant caractériser de la façon la plus brève possible ce qu' est la démocratie en général, ce qu' est la véritable démocratie, ne lui donne que deux caractères, qui tous les deux touchent bien sûr à ce problème de la parole (*isegoria* et *parrhesia*), et comment se fait-il qu' il utilise ces deux notions si proches et qui semblent si difficiles à distinguer ? Quelle est la différence entre le droit constitutionnel de chacun à parler et puis cette *parrhesia* qui vient s' ajouter à ce droit constitutionnel et qui est, selon Polybe, le second grand élément par lequel on peut caractériser la démocratie ? [Qu' en est-il] de ces deux notions par rapport à la démocratie, [comment les] distinguer quant à l' usage politique de la parole ?

Nessun dio è titolare di *parrhesia*

D'une part aucun des dieux n'est titulaire de la *parrhesia*. Ni l'oracle si réticent d'Apolon, ni le dire proclamatoire d'Athéna à la fin de la pièce [*Ione* di Euripide] ne sont de l'ordre de la *parrhesia*, et jamais, dans la littérature grecque, les dieux ne seront dotés de *parrhesia*. La *parrhesia* est une pratique humaine, c'est un droit humain, c'est un risque humain.

Circularità essenziale tra *parrhesia* e democrazia

La *parrhesia* est un des traits caractéristiques de la démocratie. C'est une des dimensions internes de la démocratie. C'est-à-dire qu'il faut qu'il y ait démocratie pour qu'il y ait *parrhesia*. Pour qu'il y ait démocratie, il faut qu'il y ait *parrhesia*: pour qu'il y ait *parrhesia*, il faut qu'il y ait démocratie. On a là une circularité essentielle.

Struttura dinamica e struttura agonistica della *parrhesia*

La *parrhesia* caractérise une certaine position de certains individus dans la cité, position dont vous voyez bien qu'elle n'est pas définie simplement par la citoyenneté ni par le statut. Elle est caractérisée, beaucoup plutôt, je dirais par une dynamique, par une *dynamis*, par une certaine supériorité qui est aussi une ambition et un effort pour se trouver dans une position telle que l'on peut diriger les autres. Cette supériorité n'est pas identique du tout à celle d'un tyran, lequel tyran exerce le pouvoir en quelque sorte sans rivaux, même s'il a des ennemis. Cette supériorité liée à la *parrhesia* est une supériorité que l'on partage avec d'autres, mais que l'on partage avec d'autres sous la forme de la concurrence, de la rivalité, du conflit, de la joute. C'est une structure agonistique. Je crois que la *parrhesia* est liée, beaucoup plus qu'à un statut, même si elle implique un statut, à une dynamique et à un combat, à un conflit. Structure dynamique et structure agonistique de la *parrhesia*.

Parlare vero per avere potere nella città: *polei kai logoi chresthai*

Or vous le voyez, dans ce champ agonistique, dans ce processus dynamique par lequel un individu va en quelque sorte se déplacer à l'intérieur de la cité pour y occuper le premier rang, dans cette joute perpétuelle avec ses égaux, dans ce processus où s'affirme la prééminence des premiers, citoyens à l'intérieur d'un champ agonistique, la *parrhesia* est explicitement, toujours dans ce texte, associée à un type d'activité qui est désigné comme étant: *polei kai logoi chrestai*. *Polei chrestai*, c'est s'occuper de la cité, prendre en main ses affaires. *logoi chrestai*, c'est se servir du discours, mais du discours raisonnable, du discours de vérité. Je crois par conséquent qu'on peut résumer tout ceci en disant que la *parrhesia* est quelque

choses qui va caractériser beaucoup moins un statut, une position statique, un caractère classificatoire de certains individus dans la cité, qu'une dynamique, un mouvement qui, au-delà de l'appartenance pure et simple au corps des citoyens, met l'individu dans une position de supériorité, position de supériorité où il va pouvoir s'occuper de la cité dans la forme et par l'exercice du discours vrai. Parler vrai pour diriger la cité dans une position de supériorité où on est en joute perpétuelle avec les autres, c'est cela, je crois, qui est associé au jeu de la *parrhesia*.

parrhesia come stile egemonico nel quadro costituzionale di isegoria

L'isegoria, c'est le droit de parler, le droit statutaire de parler. C'est le fait que, en fonction de ce qui est la constitution de la ville (*sa politeia*), chacun a le droit de donner son avis, encore une fois soit pour se défendre devant les tribunaux, soit par le vote, soit même éventuellement en prenant la parole. Ce droit de parole est constitutif de la citoyenneté, ou encore il est un des éléments de la constitution de la cité. La *parrhesia*, elle, est bien liée et à la *politeia* (à la constitution de la cité) et à l'isegoria. Il est bien évident qu'il ne peut pas y avoir de *parrhesia* s'il n'y a pas ce droit des citoyens à prendre la parole, donner leur opinion par un vote, attester en justice, etc. Il faut donc, pour qu'il y ait *parrhesia*, cette *politeia* qui donne à chacun le droit égal de parler (l'isegoria). Mais la *parrhesia* est quelque chose de différent. Ce n'est pas simplement le droit constitutionnel de prendre la parole. Elle est un élément qui, à l'intérieur de ce cadre nécessaire de la *politeia* démocratique donnant le droit de parler à tout le monde, permet aux individus de prendre un certain ascendant les uns sur les autres. Elle est ce qui permet à certains individus d'être parmi les premiers, et, s'adressant aux autres, de leur dire ce qu'on pense, ce qu'on pense être vrai, ce qu'on pense vraiment être vrai – c'est cela *chresthai logoi* – et par là, en disant le vrai, de persuader le peuple par de bons conseils, et ainsi de diriger la cité et de s'en occuper. L'isegoria définit simplement le cadre constitutionnel et institutionnel où la *parrhesia* va jouer comme libre et, par conséquent, courageuse activité de certains qui s'avancent, prennent la parole, tentent de persuader, dirigent les autres, avec tous les risques que cela comporte.

parrhesia come gioco di potere

Le mot grec *dynasteia* désigne la puissance, l'exercice du pouvoir – plus tardivement il prendra le sens d'oligarchie, vous verrez assez facilement pourquoi. Mais prenons-le, si vous voulez, dans son sens le plus général: c'est, en somme, l'exercice du pouvoir, ou le jeu par lequel le pouvoir s'exerce effectivement dans une démocratie. Les problèmes de la *politeia*, ce sont les problèmes de la constitution. Je dirais que les problèmes de la *dynasteia*, ce sont les problèmes du jeu politique, c'est-à-dire: de la formation, de l'exercice, de la limitation, de la garantie aussi apportée à l'ascendant qui est exercé par certains citoyens sur certains autres. La *dynasteia*, c'est aussi l'ensemble des problèmes des procédures

et techniques par lesquels ce pouvoir s'exerce (essentiellement, dans la démocratie grecque, dans la démocratie athénienne: le discours, le discours vrai, le discours vrai qui persuade). Enfin le problème de la *dynasteia*, c'est le problème de ce qu'est en lui-même, dans son personnage propre, dans ses qualités, dans son rapport à lui-même et aux autres, dans ce qu'il est moralement, dans son *ethos*, l'homme politique. La *dynasteia*, c'est le problème du jeu politique, de ses règles, de ses instruments, de l'individu même qui l'exerce. C'est le problème de la politique – j'allais dire comme expérience, c'est-à-dire de la politique entendue comme une certaine pratique, devant obéir à certaines règles, indexées d'une certaine manière à la vérité, et qui implique, de la part de celui qui joue ce jeu, une certaine forme de rapport à lui-même et aux autres.

***parrhesia* e nascita della dimensione della politica come eccedenza rispetto alla dimensione costituzionale**

Il me semble que ce qu'on voit naître autour de cette notion de *parrhesia*, ou, si vous voulez, ce qui est associé à cette notion de *parrhesia*, c'est tout: un champ de problèmes politiques distincts des problèmes de la constitution, de la loi, disons de l'organisation même de la cité. Ces problèmes de la constitution de la cité, ces problèmes de la *politeia* existent. Ils ont leur propre forme, ils impliquent un certain type d'analyse et ils ont donné lieu, ils sont au point d'origine de toute une forme de réflexion politique sur ce qu'est la loi, sur ce qu'est l'organisation d'une société, sur ce que doit être l'État. Deuxièmement, les problèmes de la *dynasteia*, les problèmes de la puissance sont au sens strict les problèmes de la politique, et rien ne me paraît plus dangereux que ce fameux glissement de la politique au politique employé au masculin ('le' politique), qui me paraît dans beaucoup d'analyses contemporaines servir à masquer le problème et l'ensemble des problèmes spécifiques qui sont ceux de la politique, de la *dynasteia*, de l'exercice du jeu politique et du jeu politique comme champ d'expérience avec ses règles et sa normativité, comme expérience dans la mesure où ce jeu politique est indexé au dire-vrai et dans la mesure où il implique de la part de ceux qui y jouent un certain rapport à [soi]-même et aux autres. C'est cela la politique, et il me semble que le problème de la politique (de sa rationalité, de son rapport à la vérité, du personnage qui la joue), on le voit naître autour de cette question de la *parrhesia*. Ou disons encore que la *parrhesia*, c'est très précisément une notion qui sert de charnière entre ce qui est de la *politeia* et ce qui est de la *dynasteia*, ce qui est du problème de la loi et de la constitution, et ce qui est du problème du jeu politique. La *parrhesia* est quelque chose dont la place est définie et garantie par la *politeia*. Mais la *parrhesia*, le dire-vrai de l'homme politique est ce par quoi va être assuré le jeu convenable de la politique. C'est en ce point charnière que se trouve, me semble-t-il, l'importance de la *parrhesia*. En tout cas, il me semble qu'on trouve là l'enracinement d'une problématique qui est celle des relations de pouvoir immanentes à une société et qui, différente du système juridico-institutionnel de cette

société, fait qu' elle est effectivement gouvernée. Les problèmes de la gouvernemen-
 talité, on les voit apparaître, on les voit formulés – pour la première fois dans
 leur spécificité, dans leur relation complexe, mais aussi dans leur indépendance
 par rapport à la *politeia* – autour de cette notion de *parrhesia* et de l'exercice du
 pouvoir par le discours vrai.

Genealogia della politica come gioco e come esperienza: *parrhesia* come limite al potere dei maestri

La question est] la généalogie de la politique comme jeu et comme expérience
 [...] à partir du moment où on n'a pas la *parrhesia* on est [...] obligé de sup-
 porter la sottise des maîtres. Et rien de plus dur que d'être fou avec les fous, d'
 être sot avec les sots. Cette mention du fait que sans *parrhesia*, on est en quel-
 que sorte soumis à la folie des maîtres, cela veut dire quoi et montre quoi ? Eh
 bien, cela montre que la *parrhesia* a pour fonction justement de pouvoir limiter
 le pouvoir des maîtres. Quand il y a de la *parrhesia*, et que le maître est là – le
 maître qui est fou et qui veut imposer sa folie –, que fait le parrésiasite, que fait
 celui qui pratique la *parrhesia* ? Eh bien justement, il se lève, il se dresse, il prend
 la parole, il dit la vérité. Et contre la sottise, contre la folie, contre l'aveuglement
 du maître il va dire le vrai, et par conséquent limiter par là la folie du maître.
 À partir du moment où il n'y a pas de *parrhesia*, alors les hommes, les citoyens,
 tout le monde est voué à cette folie du maître. Et à ce moment-là, rien n'est plus
 douloureux que d'être obligé d'être fou avec les fous. La *parrhesia* va donc être
 la limitation de la folie du maître par le dire-vrai de celui qui doit obéir mais
 qui, devant la folie du maître, se trouve légitimé à lui opposer le vrai.

parrhesia non è garantita per statuto, ma è atto di virtù individuale

Il est tout à fait clair que la *parrhesia* n'est pas simplement donnée par le statut.
 Même s'il faut bien le statut de citoyen pour avoir la *parrhesia*, il y faut quelque
 chose de plus : la qualité morale des ascendants [...] : c'est une qualification
 personnelle qui est nécessaire pour pouvoir bénéficier de la *parrhesia*.

Legame necessario (e pericoloso) tra *parrhesia* e democrazia

Le lien *parrhesia*/démocratie est un lien problématique, un lien difficile, un lien
 dangereux. Une mauvaise *parrhesia* est en train d'envahir la démocratie. Alors
 c'est ce problème de l'ambiguïté de la *parrhesia*.

Coordinate della *parrhesia*

Ce sera donc dans la forme de la joute, de la rivalité, de l'affrontement, avec par
 conséquent nécessité, de la part de ceux qui veulent tenir un langage de vérité,

de manifester leur courage (ce sera le sommet moral). Condition formelle: la démocratie. Condition de fait: l'ascendant et la supériorité de certains. Condition de vérité : c'est la nécessité d'un *logos* raisonnable, Et enfin condition morale : c'est le courage, le courage dans la lutte, C' est ce rectangle, avec un sommet constitutionnel, le sommet du jeu politique, le sommet de la vérité, le sommet du courage, je crois, qui constitue la *parrhesia*.

parrhesia democratica: il modello eccellente di Pericle

Je crois qu'on en a un modèle très explicite, on en trouve une description très exacte dans les textes de Thucydide consacrés à Périclès et à la démocratie péricléenne, bien que le mot *parrhesia* ne soit pas employé dans cette série de passages. Je crois que la démocratie péricléenne était représentée comme un modèle du bon ajustement entre une *politeia* démocratique et un jeu politique tout entier traversé par une *parrhesia* indexée elle-même au *logos* de vérité. En tout cas, [avec] ce bon ajustement de la constitution démocratique au dire-vrai par le jeu de la *parrhesia*, il s'agit du problème : comment la démocratie peut-elle supporter la vérité ? ce qui n'est pas, vous le savez, un mince problème. Eh bien, ces trois grands discours (le discours de la guerre, le discours des morts et le discours de la peste) que Thucydide met dans la bouche de Périclès aux livres I et II de la *Guerre du Péloponnèse* – laissons le problème évidemment de savoir jusqu'à quel point c'est le discours de Périclès ou celui de Thucydide, pour ce que je veux vous dire ça n'a pas d'importance très grande, mon problème c'est représentation de ce jeu entre démocratie et *parrhesia* à la fin du Ve siècle – ces trois discours, me semble-t-il, nous donnent un exemple de ce que Thucydide se représentait comme ce bon ajustement. [...] Nous avons là, si vous voulez, la représentation, enfin l'indication de ce que j'appelais le sommet de la *politeia* dans le jeu de la *parrhesia* : Athènes fonctionne comme une démocratie, avec une assemblée où les gens sont réunis et où chacun des assistants est libre de prendre la parole. C'est la *politeia*, c'est l'*isegoria* qui est très exactement indiquée par ce passage [Thucydide I, 139]. Et puis, chacun ayant donné son avis et les avis se trouvant partagés, “ enfin Périclès, fils de Xanthippos, s'avança à la tribune. C'était l'homme le plus influent d'Athènes, le plus habile dans la parole et l'action. Voici les conseils qu'il donna aux Athéniens ”. Alors là, vous avez le second sommet du rectangle dont je vous parlais tout à l'heure, celui de l'ascendant. Dans le jeu de la démocratie, aménagé par la *politeia*, qui donne à chacun le droit de parler, voilà que quelqu'un arrive pour exercer son ascendant, qui est l'ascendant qu'il exerce dans la parole et dans l'action. Et il est bien dit que c'est l'homme le plus influent d'Athènes. Sans doute vous me direz que là, nous ne sommes pas tout à fait dans le jeu que je vous avais indiqué tout à l'heure, puisque j'avais insisté sur le fait que ça ne doit jamais être le pouvoir d'un seui qui est exercé dans la *parrhesia*. Pour qu'il y ait *parrhesia*, il faut bien qu'il y ait joute entre différentes personnes, il faut que ça ne soit pas le pou-

voir monarchique ou tyrannique mais que, au premier rang, il y ait un certain nombre de gens qui sont les plus influents. En fait, c'est précisément – nous y reviendrons tout à l'heure et Thucydide le dit – à la fois le paradoxe et le génie de Périclès d'avoir fait en sorte qu'à la fois il était l'homme le plus influent, le seul et pourtant la manière dont il exerçait par la *parrhesia* son pouvoir n'était pas une manière tyrannique ou monarchique, mais bel et bien une manière démocratique. De sorte que Périclès, tout seul qu'il soit, tout en étant le plus influent, et non pas parmi les plus influents, est le modèle de ce bon fonctionnement, de ce bon ajustement *politieial parrhesia*. Donc, arrivée de Périclès : c'est le sommet de l'ascendant, l'angle de l'ascendant dans le jeu de la *parrhesia*.

Pericle: il rischio di prendere la parola in assemblea

De quoi s'agit-il, dans cette fin de l'exorde du discours de Périclès ? Eh bien, il s'agit précisément du risque. À partir du moment où un homme se lève, parle, dit la vérité, dit : Voilà mon opinion, et entraîne avec lui la décision de l'Assemblée et de la cité, eh bien les événements vont se dérouler, et il se peut que les événements ne tournent pas comme on s'y attend. Et à ce moment-là qu'est-ce qui doit se passer ? Faut-il que les citoyens se retournent contre celui qui a provoqué cet insuccès ? Je veux bien, dit Périclès, que vous vous retourniez contre moi en cas d'insuccès, à condition que vous ne vous attribuiez pas le mérite de la victoire, si nous remportons le succès. Autrement dit : Si vous voulez que nous soyons solidaires dans le cas où nous obtenons la victoire, il faut que nous soyons solidaires aussi dans le cas où nous rencontrons l'insuccès, et que, par conséquent, vous ne me punissiez pas individuellement d'une décision que nous aurons prise ensemble, après que je vous aurai persuadés, grâce à mon discours de vérité. Vous voyez là apparaître ce problème du risque, ce problème du courage, ce problème de ce qui va se passer entre celui qui a obtenu la décision et le peuple qui l'a suivie. C'est ce jeu-là du risque, du péril, du courage qui est indiqué, avec, si vous voulez, ce pacte parrésiasique : [...] je vous dis la vérité ; vous la suivrez si vous voulez : mais si vous la suivez, considérez que nous serez solidaires des conséquences quelles qu'elles soient, et que je n'en serai pas le seul et l'unique responsable.

Tucidide II, 35- ss.: il discorso di Pericle e la definizione di democrazia

Chacun va pouvoir parler, mais il n'en reste pas moins que pour la participation aux affaires publiques et dans ce jeu de la participation aux affaires publiques, c'est le mérite personnel qui va assurer à certains un ascendant, ascendant qu'il est bon précisément qu'ils exercent, puisque c'est cela qui sera la garantie de la survie de la démocratie. Et il est remarquable que Périclès, juste avant ce passage d'ailleurs, ait dit qu'Athènes mérite bien le nom de démocratie. Athènes mérite bien de recevoir le nom de démocratie, pourquoi ? Parce que, dit-il, la cité est administrée dans l'intérêt général, et non dans celui d'une minorité.

Vous voyez qu'il est remarquable que Périclès ne définisse pas la démocratie par le fait que le pouvoir est exactement réparti de façon égale entre tout le monde : ne définit pas la démocratie par le fait que chacun peut parler et donner son avis, mais par le fait que la cité est administrée dans l'intérêt général. C'es-à-dire que Périclès se réfère, si vous voulez, à ce grand circuit, à ce grand parcours de la *parrhesia* dont je vous parlais où, à partir d'une structure démocratique, un ascendant légitime, exercé par un discours vrai, exercé aussi par quelqu'un qui a le courage de faire valoir ce discours vrai, assure effectivement que la cité prendra les meilleures décisions pour tous. Et par conséquent c'est cela que l'on pourra appeler la démocratie. La démocratie, au total, c'est bien ce jeu, à partir d'une constitution démocratique au sens étroit du terme qui définit un statut égal pour tout le monde. Circuit de la *parrhesia* : ascendant, discours vrai, courage, et par conséquent, formulation et acceptation d'un intérêt général. Tel est le grand circuit de la démocratie, telle est l'articulation *politeia/parrhesia*.

Tucidide II, 60: il discorso della peste e la rottura del patto parresiastico

Enfin, troisième discours de Périclès dans Thucydide, c'est le discours dramatique de la peste. La peste donc est en train de ravager Athènes, et les succès, les revers militaires se multiplient. Les Athéniens se retournent contre Périclès. Nous voilà du côté de ce quatrième sommet du risque. Le pacte parresiastique, que Périclès avait proposé aux Athéniens dans l'exorde du premier discours, le discours de la guerre, ce pacte parresiastique est en train de se rompre. Les Athéniens en veulent à Périclès, veulent le poursuivre. [...] L'homme politique, celui qui a proposé le pacte parresiastique dans le premier discours, au moment où on se retourne contre lui, au lieu de flatter les citoyens ou au lieu de faire dériver sur quelque chose d'autre ou sur un autre la responsabilité de ce qui s'est passé se retourne contre ses citoyens et leur fait des reproches. Vous me faites des reproches, mais je vous fais des reproches. Vous me reprochez les décisions qui ont été prises et les malheurs de la guerre, eh bien je me tourne maintenant vers vous, et sans vous flatter aucunement, je vais vous adresser, moi, les reproches que j'ai à vous faire. Ce retournement courageux de l'homme qui dit vrai lorsque le pacte parresiastique qu'il a passé est rompu par les autres, ceci est caractéristique de celui qui a véritablement le sens de la *parrhesia* dans la démocratie.

Paradosso e fragilità della relazione tra discorso vero e democrazia

Je crois que le problème nouveau de la mauvaise *parrhesia* au tournant du Ve et du IVe siècle à Athènes, [et plus généralement] le problème de la *parrhesia*, bonne ou mauvaise, c'est au fond le problème de la différence indispensable, mais toujours fragile, introduite par l'exercice du discours vrai dans la structure de la démocratie. D'un côté en effet, il ne peut y avoir de discours vrai, il ne peut y avoir de libre jeu du discours vrai, il ne peut y avoir accès de tout

le monde au discours vrai, que dans la mesure où il y a démocratie. Mais, et c'est là où le rapport entre discours vrai et démocratie devient difficile et problématique, il faut bien comprendre que ce discours vrai ne se répartit pas et ne peut pas se répartir également dans la démocratie, selon la forme de l'*isegoria*. Ce n'est pas parce que tout le monde peut parler que tout le monde peut dire vrai. Le discours vrai introduit une différence, ou plutôt il est lié, à la fois dans ses conditions et dans ses effets, à une différence: seuls quelques-uns peuvent dire vrai. Et à partir du moment où seuls quelques-uns peuvent dire vrai, où ce dire vrai a émergé dans le champ de la démocratie, à ce moment-là se produit une différence qui est celle de l'ascendant exercé par les uns sur les autres. Le discours vrai, et l'émergence du discours vrai, est à la racine même du processus de gouvernementalité. Si la démocratie peut être gouvernée, c'est parce qu'il y a un discours vrai.

Et alors vous voyez apparaître maintenant un nouveau paradoxe. Le premier était : il ne peut y avoir de discours vrai que par la démocratie, mais le discours vrai introduit dans la démocratie quelque chose qui est tout à fait différent et irréductible à sa structure égalitaire. Mais, dans la mesure où il est vraiment le discours vrai. Où il est de la bonne *parrhesia*, c'est ce discours vrai qui va permettre à la démocratie d'exister, de subsister. Pour que la démocratie puisse, en effet, suivre son cours, pour qu'elle puisse être maintenue à travers les avatars, les événements, les joutes, les guerres, il faut que le discours vrai ait sa place. Donc la démocratie ne subsiste que par le discours vrai. Mais d'un autre côté, dans la mesure où le discours vrai dans la démocratie ne se fait jour que dans la joute, dans le conflit, dans l'affrontement, dans la rivalité, eh bien le discours vrai est toujours menacé par la démocratie. Et c'est là le second paradoxe : pas de démocratie sans discours vrai, car sans discours vrai elle périrait ; mais la mort du discours vrai, la possibilité de la mort du discours vrai, la possibilité de la réduction au silence du discours vrai est inscrite dans la démocratie. Pas de discours vrai sans démocratie, mais le discours vrai introduit des différences dans la démocratie. Pas de démocratie sans discours vrai : mais la démocratie menace l'existence même du discours vrai. Ce sont là je crois, les deux grands paradoxes qui sont au centre des rapports de la démocratie et du discours vrai, au centre des rapports entre la *parrhesia* et la *politeia* : une *dynasteia* indexée au discours vrai et une *politeia* indexée à l'exacte et égale répartition du pouvoir. Eh bien, à une époque, la nôtre, où on aime tant poser les problèmes de la démocratie en termes de distribution du pouvoir, d'autonomie de chacun dans l'exercice du pouvoir, en termes de transparence et d'opacité, de rapport entre société civile et État, je crois qu'il est peut-être bon de rappeler cette vieille question, qui a été contemporaine du fonctionnement même de la démocratie athénienne et de ses crises, à savoir la question du discours vrai et de la césure nécessaire, indispensable et fragile que le discours vrai ne peut pas ne pas introduire dans une démocratie, une démocratie qui à la fois rend possible ce discours vrai et le menace sans cesse.

Contro i capelli lunghi

dal "Corriere della Sera", 7 gennaio 1973

(poi ripubblicato in *Scritti corsari* con il titolo *Il 'discorso' dei capelli*)

Pier Paolo Pasolini



Pasolini a Venezia nel 1968 (foto Biennale Asac).

La prima volta che ho visto i capelloni, è stato a Praga. Nella hall dell'albergo dove alloggiavo sono entrati due giovani stranieri, con i capelli lunghi fino alle spalle. Sono passati attraverso la hall, hanno raggiunto un angolo un po' appartato e si sono seduti a un tavolo. Sono rimasti lì seduti per una mezzoretta, osservati dai clienti, tra cui io; poi se ne sono andati. Sia passando attraverso la gente ammassata nella hall, sia stando seduti nel loro angolo appartato, i due non hanno detto parola (forse – benché non lo ricordi – si sono bisbigliati qualcosa tra loro: ma, suppongo, qualcosa di strettamente pratico, inespessivo).

Essi, infatti, in quella particolare situazione – che era del tutto pubblica, o sociale, e, starei per dire, ufficiale – non avevano affatto bisogno di parlare. Il loro silenzio era rigorosamente funzionale. E lo era semplicemente, perché la parola era superflua. I due, infatti, usavano per comunicare con gli astanti, con gli osservatori – coi loro fratelli di quel momento – un altro linguaggio che quello formato da parole.

Ciò che sostituiva il tradizionale linguaggio verbale, rendendolo superfluo – e trovando del resto immediata collocazione nell'ampio 'dominio dei segni', l'ambito cioè della semiologia – era *il linguaggio dei loro capelli*.

Si trattava di un unico segno – appunto la lunghezza dei loro capelli cadenti sulle spalle – in cui erano concentrati tutti i possibili segni di un linguaggio articolato. Qual era il senso del loro messaggio silenzioso ed esclusivamente fisico?

Era questo: "Noi siamo due Capelloni. Apparteniamo a una nuova categoria umana che sta facendo la comparsa nel mondo in questi giorni, che ha il suo centro in America e che, in provincia (come per esempio anzi, soprattutto – qui a Praga) è ignorata. Noi siamo dunque per voi una Apparizione. Esercitiemo il nostro apostolato, già pieni di un sapere che ci colma e ci esaurisce totalmente.

Non abbiamo nulla da aggiungere oralmente e razionalmente a ciò che fisicamente e ontologicamente dicono i nostri capelli. Il sapere che ci riempie, anche per tramite del nostro apostolato, apparterrà un giorno anche a voi. Per ora è una Novità, una grande Novità, che crea nel mondo, con lo scandalo, un'attesa: la quale non verrà tradita. I borghesi fanno bene a guardarci con odio e terrore, perché ciò in cui consiste la lunghezza dei nostri capelli li contesta in assoluto. Ma non ci prendano per della gente maleducata e selvaggia: noi siamo ben consapevoli della nostra responsabilità. Noi non vi guardiamo, stiamo sulle nostre. Fate così anche voi, e attendete gli Eventi”.

Io fui destinatario di questa comunicazione, e fui anche subito in grado di decifrarla: quel linguaggio privo di lessico, di grammatica e di sintassi, poteva essere appreso immediatamente, anche perché, semiologicamente parlando, altro non era che una forma di quel “linguaggio della presenza fisica” che da sempre gli uomini sono in grado di usare.

Capii, e provai una immediata antipatia per quei due. Poi dovetti rimangiarmi l'antipatia, e difendere i capelloni dagli attacchi della polizia e dei fascisti: fui naturalmente, per principio, dalla parte del Living Theatre, dei Beats ecc.: e il principio che mi faceva stare dalla loro parte era un principio rigorosamente democratico.

I capelloni divennero abbastanza numerosi – come i primi cristiani: ma continuavano a essere misteriosamente silenziosi; i loro capelli lunghi erano il loro solo e vero linguaggio, e poco importava aggiungerci altro. Il loro parlare coincideva col loro essere. L'ineffabilità era l'*ars retorica* della loro protesta.

Cosa dicevano, col linguaggio inarticolato consistente nel segno monolitico dei capelli, i capelloni nel '66-67? Dicevano questo: “La civiltà consumistica ci ha nauseati. Noi protestiamo in modo radicale. Creiamo un anticorpo a tale civiltà, attraverso il rifiuto. Tutto pareva andare per il meglio, eh? La nostra generazione doveva essere una generazione di integrati? Ed ecco invece come si mettono in realtà le cose. Noi opponiamo la follia a un destino di *executives*. Creiamo nuovi valori religiosi nell'entropia borghese, proprio nel momento in cui stava diventando perfettamente laica ed edonistica. Lo facciamo con un clamore e una violenza rivoluzionaria (violenza di non-violenti!) perché la nostra critica verso la nostra società è totale e intransigente”.

Non credo che, se interrogati secondo il sistema tradizionale del linguaggio verbale, essi sarebbero stati in grado di esprimere in modo così articolato l'assunto dei loro capelli: fatto sta che era questo che essi in sostanza esprimevano. Quanto a me, benché sospettassi fin da allora che il loro “sistema di segni” fosse prodotto di una sottocultura di protesta che si opponeva a una sottocultura di

potere, e che la loro rivoluzione non marxista fosse sospetta, continuai per un pezzo a essere dalla loro parte, assumendoli almeno nell'elemento anarchico della mia ideologia.

Il linguaggio di quei capelli, anche se ineffabilmente, esprimeva «cose» di Sinistra. Magari della Nuova Sinistra, nata *dentro* l'universo borghese (in una dialettica creata forse artificialmente da quella Mente che regola, al di fuori della coscienza dei Poteri particolari e storici, il destino della Borghesia).

Venne il 1968. I capelli furono assorbiti dal Movimento Studentesco; sventolarono con le bandiere rosse sulle barricate. Il loro linguaggio esprimeva sempre più 'cose' di Sinistra (Che Guevara era capellone ecc.).

Nel 1969 – con la strage di Milano, la Mafia, gli emissari dei colonnelli greci, la complicità dei Ministri, la trama nera, i provocatori – i capelli si erano enormemente diffusi: benché non fossero ancora numericamente la maggioranza, lo erano però per il peso ideologico che essi avevano assunto. Ora i capelli non erano più silenziosi: non delegavano al sistema segnico dei loro capelli la loro intera capacità comunicativa ed espressiva. Al contrario, la presenza fisica dei capelli era, in certo modo, declassata a funzione distintiva. Era tornato in funzione l'uso tradizionale del linguaggio verbale. E non dico verbale per puro caso. Anzi, lo sottolineo. Si è parlato tanto dal '68 al '70, tanto, che per un pezzo se ne potrà fare a meno: si è dato fondo alla verbalità, e il verbalismo è stata la nuova *ars retorica* della rivoluzione (gauchismo, malattia verbale del marxismo!).

Benché i capelli – riassorbiti nella furia verbale – non parlassero più autonomamente ai destinatari frastornati, io trovai tuttavia la forza di acuire le mie capacità decodificatrici, e, nel fracasso, cercai di prestare ascolto al discorso silenzioso, evidentemente non interrotto, di quei capelli sempre più lunghi.

Cosa dicevano, essi, ora? Dicevano: “Sì, è vero, diciamo cose di Sinistra; il nostro senso – benché puramente fiancheggiatore del senso dei messaggi verbali – è un senso di Sinistra... Ma... Ma...”.

Il discorso dei capelli lunghi si fermava qui: lo dovevo integrare da solo. Con quel “ma” essi volevano evidentemente dire due cose: 1) “La nostra ineffabilità si rivela sempre più di tipo irrazionalistico e pragmatico: la preminenza che noi silenziosamente attribuiamo all'azione è di carattere sottoculturale, e quindi sostanzialmente di destra”; 2) “Noi siamo stati adottati anche dai provocatori fascisti, che si mescolano ai rivoluzionari verbali (Il verbalismo può portare però anche all'azione, soprattutto quando la mitizza): e costituiamo una maschera perfetta, non solo dal punto di vista fisico – il nostro disordinato fluire e ondeggiare tende a omologare tutte le facce – ma anche dal punto di vista

culturale: infatti una sottocultura di Destra può benissimo essere confusa con una sottocultura di Sinistra”.

Insomma capii che il linguaggio dei capelli lunghi non esprimeva più “cose” di Sinistra, ma esprimeva qualcosa di equivoco, Destra-Sinistra, che rendeva possibile la presenza dei provocatori.

Una diecina d’anni fa, pensavo, tra noi della generazione precedente, un provocatore era quasi inconcepibile (se non a patto che fosse un grandissimo attore): infatti la sua sottocultura si sarebbe distinta, *anche fisicamente*, dalla nostra cultura. L’avremmo conosciuto dagli occhi, dal naso, *dai capelli!* L’avremmo subito smascherato, e gli avremmo dato subito la lezione che meritava. Ora questo non è più possibile. Nessuno mai al mondo potrebbe distinguere dalla presenza fisica un rivoluzionario da un provocatore. Destra e Sinistra si sono fisicamente fuse.

Siamo arrivati al 1972. Ero, questo settembre, nella cittadina di Isfahan, nel cuore della Persia. Paese sottosviluppato, come orrendamente si dice, ma, come altrettanto orrendamente si dice, in pieno decollo.

Sull’Isfahan di una diecina di anni fa – una delle più belle città del mondo, se non chissà, la più bella – è nata una Isfahan nuova, moderna e bruttissima. Ma per le sue strade, al lavoro, o a passeggio, verso sera, si vedono i ragazzi che si vedevano in Italia una diecina di anni fa: figli dignitosi e umili, con le loro belle nuche, le loro belle facce limpide sotto i fieri ciuffi innocenti. Ed ecco che una sera, camminando per la strada principale, vidi, tra tutti quei ragazzi antichi, bellissimi e pieni dell’antica dignità umana, due esseri mostruosi: non erano proprio dei capelloni, ma i loro capelli erano tagliati all’europea, lunghi di dietro, corti sulla fronte, resi stopposi dal tiraggio, appiccicati artificialmente intorno al viso con due laidi ciuffetti sopra le orecchie.

Che cosa dicevano questi loro capelli? Dicevano: “Noi non apparteniamo al numero di questi morti di fame, di questi poveracci sottosviluppati, rimasti indietro alle età barbariche. Noi siamo impiegati di banca, studenti, figli di gente arricchita che lavora nelle società petrolifere; conosciamo l’Europa, abbiamo letto. Noi siamo dei borghesi: ed ecco qui i nostri capelli lunghi che testimoniano la nostra modernità internazionale di privilegiati”.

Quei capelli lunghi alludevano dunque a ‘cose’ di Destra. Il ciclo si è compiuto. La sottocultura al potere ha assorbito la sottocultura all’opposizione e l’ha fatta propria: con diabolica abilità ne ha fatto pazientemente una moda, che, se non si può proprio dire fascista nel senso classico della parola, è però di una ‘estrema destra’ reale.

Concludo amaramente. Le maschere ripugnanti che i giovani si mettono sulla faccia, rendendosi laidi come le vecchie puttane di una ingiusta iconografia, ricreano oggettivamente sulle loro fisionomie ciò che essi solo verbalmente hanno condannato per sempre. Sono saltate fuori le vecchie facce da preti, da giudici, da ufficiali, da anarchici fasulli, da impiegati buffoni, da Azzecagarbugli, da Don Ferrante, da mercenari, da imbroglioni, da benpensanti teppisti. Cioè la condanna radicale e indiscriminata che essi hanno pronunciato contro i loro padri – che sono la storia in evoluzione e la cultura precedente – alzando contro di essi una barriera insormontabile, ha finito con l'isolarli, impedendo loro, coi loro padri, un rapporto dialettico. Ora, solo attraverso tale rapporto dialettico – sia pur drammatico ed estremizzato – essi avrebbero potuto avere reale coscienza storica di sé, e andare avanti, 'superare' i padri. Invece l'isolamento in cui si sono chiusi – come in un mondo a parte, in un ghetto riservato alla gioventù – li ha tenuti fermi alla loro insopprimibile realtà storica: e ciò ha implicato – fatalmente – un regresso. Essi sono in realtà andati più indietro dei loro padri, risuscitando nella loro anima terrori e conformismi, e, nel loro aspetto fisico, convenzionalità e miserie che parevano superate per sempre.

Ora così i capelli lunghi dicono, nel loro inarticolato e ossesso linguaggio di segni non verbali, nella loro teppistica iconicità, le 'cose' della televisione o delle *réclames* dei prodotti, dove è ormai assolutamente inconcepibile prevedere un giovane che non abbia i capelli lunghi: fatto che, oggi, sarebbe scandaloso per il potere.

Provo un immenso e sincero dispiacere nel dirlo (anzi, una vera e propria disperazione): ma ormai migliaia e centinaia di migliaia di facce di giovani italiani, assomigliano sempre più alla faccia di Merlino. La loro libertà di portare i capelli come vogliono, non è più difendibile, perché non è più libertà. È giunto il momento, piuttosto, di dire ai giovani che il loro modo di acconciarsi è orribile, perché servile e volgare. Anzi, è giunto il momento che essi stessi se ne accorgano, e si liberino da questa loro ansia colpevole di attenersi all'ordine degradante dell'orda.

“Autunnale barocco”/“Springtime Prague” 1968. La parola sottratta

Giuseppe Cengiarotti

Era la verità: l'euforia generale era durata soltanto i primi sette giorni
dell'occupazione.
I rappresentanti della nazione ceca erano stati portati via dall'esercito russo
come criminali,
nessuno sapeva dove fossero, tutti tremavano per la loro vita,
e l'odio verso i russi stordiva la gente come alcol. Era l'ebbra festa dell'odio.
Le città ceche erano coperte da migliaia di manifesti dipinti a mano
con scritte di scherno,
epigrammi, poesie, caricature di Brežnev e del suo esercito
del quale tutti ridevano come di un circo di analfabeti.
Nessuna festa, però, può durare in eterno.

(Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, 1984)



Edizione straordinaria della rivista “mladý svět” (mondo giovane) con l’aggiunta “non ancora occupato”.

“Springtime Prague”...

Se l'icona del Maggio francese fu la Marianna, mito fondativo della Rivoluzione, emblema del '68 cecoslovacco fu il rogo di Jan Palach, avvenuto il 19 gennaio 1969 in quell'immenso teatro che è piazza Venceslao.



Anche il gesto sacrificale di Palach si richiama esplicitamente ad un nucleo fondatore dell'identità nazionale ceca, il rogo di Jan Hus. Un'identità schiacciata e cancellata prima dalle crociate anti-hussite, poi dalla Controriforma con la snazionalizzazione seguita alla tragedia nazionale del 1620, infine con i carri armati sovietici. Momento alto della “presa di parola” è offerto da quei cittadini praguesi che di fronte ai carriarmati si rivolgono inermi ai compagni invasori per chiedere la ragione della loro presenza e cercano di spiegare il senso del “nuovo corso” chiedendo loro di passare dalla parte della Primavera in nome del “manifesto delle duemila parole” di Ludvík Vaculík.

Viene da chiedersi come mai gli emblemi che coagulano quella “rivoluzione simbolica” (de Certeau [1968] 2007) abbiano di fatto guardato – a Praga come a Parigi – in modo tanto esplicito alle rispettive realtà nazionali, e se non pongano la questione della ridefinizione di un'identità innanzitutto a livello di



'patria'. Perché emergono proprio quelle icone, al di qua e al di là della cortina, che parlano delle radici più profonde della nazione? Non è casuale il fatto che tra i maggiori esponenti della "primavera" che dovettero subire un'emarginazione vi furono in primo luogo degli storici e degli studiosi dell'hussitismo. È il caso di Robert Kalivoda, autore di una *Husitská ideologie* e soprattutto di Josef Macek, che scrisse opere fondamentali sul movimento rivoluzionario hussita, oltre a un importante volume dedicato al Rinascimento italiano.

In un intervento amaro sugli effetti della *normalizace* Milan Kundera concludeva con queste parole:

L'invasione russa del 1968 ha spazzato via la generazione degli anni sessanta, e con essa tutta la cultura moderna che l'ha preceduta. I nostri libri sono chiusi negli stessi sotterranei insieme a quelli di Kafka e dei surrealisti cechi. I vivi trasformati in morti stanno a fianco dei morti fatti morire due volte. Si cerchi di capirlo, una buona volta: non sono soltanto i diritti dell'uomo, la democrazia, la giustizia, ecc., che non esistono più a Praga. E' un'intera grande cultura che a Praga oggi si trova "come un foglio di carta in fiamme/dove scompare la poesia" (Kundera 1981).



Non solo la parola scritta, ma anche il teatro, la parola detta e rappresentata, ha avuto sempre nella vita nazionale ceca del Novecento una grande diffusione a livello popolare, con un'intensità del tutto particolare negli anni Sessanta quando, come ricorda Alena Wildová, ispirandosi piuttosto all'avanguardia teatrale tra le due guerre "da allusioni a sfondo letterario si passa ad allusioni più aperte, alla satira, alla presa in giro diretta del potere ottuso, di quello che nella società si sentiva come superato o vessatorio".



Come stigmatizzò il filosofo Karel Kosík: “il fondamento della democrazia socialista non sono le masse anonime e manipolate da un incontrollabile gruppo dominante”. Il “Viola” era ad esempio un locale in cui già dal 1963 i migliori attori praguesi venivano a recitare come ospiti la poesia, dove si sentiva musica jazz, dove gruppi di giovani riproponevano autori o generi letterari ostacolati o lasciati in disparte negli anni precedenti, si sviluppavano esperimenti estremamente interessanti seduti ai tavoli come in un caffè e, analogamente a quanto avveniva negli Stati Uniti, avvenivano letture di versi.

Pensando proprio ai giovani cechi del '68, Pavel Kohout vedeva

quale fonte delle loro illusioni e del loro scetticismo il fatto che ad essi, ed essenzialmente a tutti i cittadini pensanti di questo Stato, le opinioni ancora oggi vengono imposte di autorità, senza che venga concessa la possibilità di formarsene liberamente, attraverso la discussione e il paragone degli opposti punti di vista.

Benché non sia possibile che

arte e potere possano andare d'amore e d'accordo – avvertiva Vaculík – ciò che invece è possibile e che ci fa sperare per perseverare nei nostri sforzi, è questo: che queste due entità diverse comprendano reciprocamente la situazione in cui l'altro si trova ed elaborino delle norme che regolino convenientemente i loro rapporti.

Una volta divenuto presidente della Repubblica Ceca nel 2003, un uomo di teatro quale Václav Havel definì Frank Zappa come “one of the gods of the Czech underground, I thought of him as a friend. Whenever I feel like escaping from the world of the Presidency, I think of him”. Un singolare filo annoda i destini cecoslovacchi all'America, spaziando da quella di Kafka fino a *Hair* di Miloš Forman, o a Andy Warhola-Warhol, figlio di emigrati slovacchi di religione cattolica, come narra Lou Reed in *Songs for Drella – A Fiction*:

Andy was a Catholic, the ethic ran through his bones
he lived alone with his mother, collecting gossip and toys
Every Sunday when he went to Church
he'd kneel in his pew and say, "It's just work".



Frank Zappa con il presidente Havel

Il 1 maggio 1965 una folla di circa 100.000 praghensi elesse Allen Ginsberg *král majáles*, re di maggio, dopo che il poeta aveva attraversato la città su una carrozza fiorita scortata dagli studenti del Politecnico. Era una festa tradizionale durante la quale gli studenti e gli intellettuali nominano una Regina e un "re di maggio", scegliendoli tra i poeti o gli scrittori o i personaggi popolari. Come ricorda Fernanda Pivano, l'elezione di Ginsberg suscitò i sospetti xenofobi delle autorità che, servendosi dei testi, pare compromettenti, di un pezzo del diario perduto dal poeta a un concerto di rock and roll e trovato (o così si dice) da un poliziotto che lo pedinava, lo espulsero da Praga accompagnandolo in stato di arresto a un aereo in partenza per Londra: "... followed me thru Springtime Prague, detained me in secret and deported me from our kingdom by airplane".

Il primo maggio 1968

fu possibile vedere a Praga giovani che manifestavano scandendo gli stessi slogan che risuonavano nelle città dell'Ovest, come "fate l'amore non la guerra", "democrazia a ogni costo". Con la libertà ci fu anche un'esplosione di cultura [...] a Praga furono aperti ventuno teatri e i giovani poterono ascoltare musica rock e jazz, come nelle città dell'Europa occidentale.



Allen Ginsberg incoronato 're di maggio'.

Come ebbe a notare Hannah Arendt,

i dissidenti e gli oppositori nei paesi dell'Est chiedono libertà di parola e di pensiero come condizioni preliminari dell'azione politica; i ribelli dell'Occidente vivono in condizioni in cui queste premesse non aprono più i canali dell'azione, di un significativo esercizio della libertà (Arendt 1985, 222).

Giunto a Londra da Praga, Allen Ginsberg si trovò casualmente a partecipare ad uno dei concerti che sancirono la rottura di Dylan con la tradizione folk. Nel film *No direction home* Martin Scorsese racconta di aver partecipato in quell'occasione a una serata con Bob Dylan (con cui sarebbe iniziata di lì a poco una duratura collaborazione) e i quattro Beatles, ricordandone l'impaccio e la timidezza, la difficoltà a sostenere il ruolo di icone generazionali. Se – al di qua del muro – quella distruzione simbolica dell'icona folk prefigurava il rapido passaggio dalla “presa di parola”

al suicidio seriale delle icone del '68, in Cecoslovacchia la parola e la lingua ceca stessa venivano sottratte nell'impatto con la realtà della russificazione del paese.



I Moody blues a Praga durante la Primavera

Come ebbe a notare Jacques Lacan: “ce qu'on a cru épingler ici de la vertu d'une prise de parole, n'est qu'anticipation suspecte du rendez-vous qu'il y a bien, mais où la parole n'advient que de ce que l'acte était là” (Lacan 1981, 381).



... e “Autunnale barocco”

“Autunnale barocco” è un’invenzione linguistica di Angelo Maria Ripellino, che intitola così un canzoniere dedicato ai fatti di Praga in cui “autunnale” può venir inteso anche come sostantivo e “barocco” come aggettivo. La censura iconoclasta che tre secoli dopo l’età del temno (le tenebre della Controriforma) pose fine alla primavera identifica nell’eccedenza debordante del barocco un suo nemico. Una caratteristica del ’68 cecoslovacco – “Springtime” e “Autunnale barocco” – sarebbe consistita nel ripresentarsi di tensioni polari che connotano quella storia e che si condensano in figure mitiche.

All’indomani della “rivoluzione di velluto” del 1989 le vetrine delle librerie di Praga vennero ben presto tappezzate di *Magická Praha*, tempestiva traduzione di *Praga magica* di Angelo Maria Ribellino (che tuttavia ebbe ad esortare “si prega di non saccheggiare Praga magica”). Pubblicato in Italia nel 1973, dunque a ridosso della normalizace che aveva posto fine alla primavera solo allora poté fare ingresso nella sua città. Tornava così a vivere un mondo negato dal potere, da ogni potere, sin dal 1620, con la sola eccezione della Repubblica cecoslovacca 1918-1938, un mondo in cui magia, ermetismo, cabala alla corte di Rodolfo II e dell’Arcimboldo, tanto amati dai surrealisti, da Dalì, Apollinaire etc., vanno a costituire il collage identitario della ‘nazione ceca’ come ha testimoniato la grande mostra dedicata all’imperatore allestita a Praga nel 1997 – *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy* (Rodolfo II e Praga. Una corte imperiale e una città residenziale centri culturali e spirituali dell’Europa centrale) (Mostra Praga 1997). Sino ad anni ancora vicini a noi, l’età rodolfina non ha goduto in Cecoslovacchia

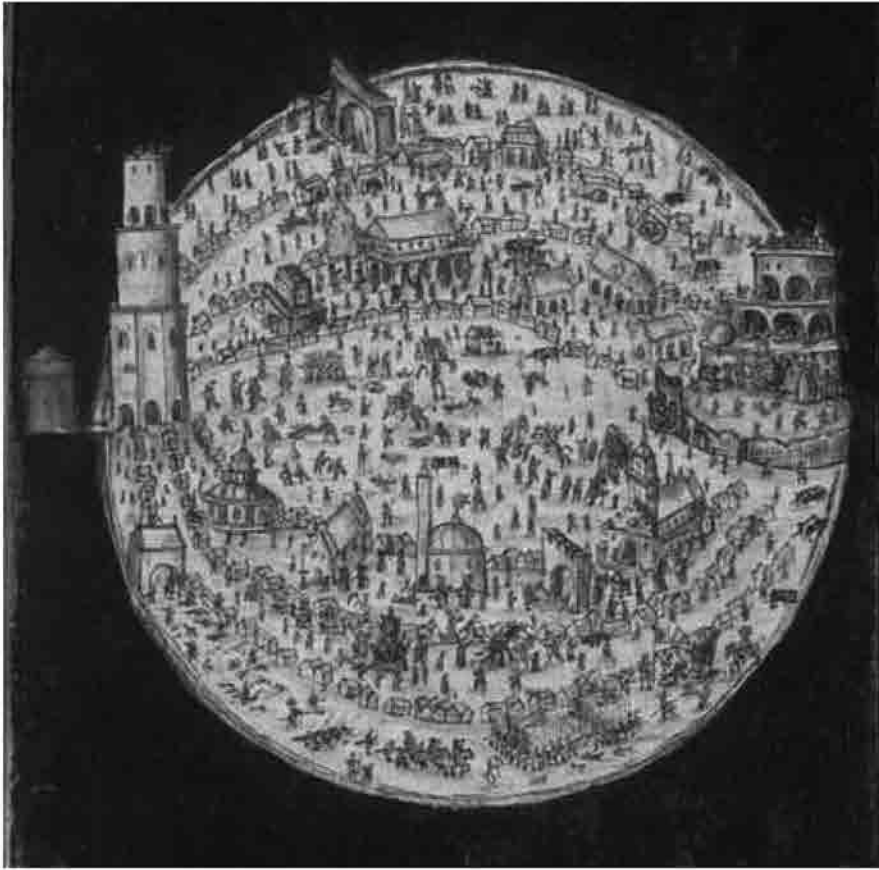
di particolare fortuna, e poteva anzi risultare assai pericoloso occuparsi dell'età rodolfina, e Manierismo e Barocco erano concetti bollati dalla dominante storiografia marxista-leninista quale esempio estremo di decadenza. "Gli ebrei e i cechi [ha detto Milan Kundera non hanno avuto la tendenza a identificarsi con la Storia, a vedere serietà e senso nei suoi spettacoli. Un'esperienza immemorabile li ha disabituati a venerare questa Dea, a tessere elogi della sua saggezza]" (Kundera 1981, 17).

In effetti, analogamente a quanto era accaduto in Inghilterra con i *Canti di Ossian*, anche in Boemia la riscoperta del popolo trasse impulso da una grandiosa falsificazione, i manoscritti di Králové Dvur che esaltavano le gesta degli antichi Cechi, e che Václav Hanka e Josef Linda pubblicarono nel 1817. E ne *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore di Comenio* (1623), opera fondante non solo della letteratura, ma dell'identità nazionale ceca, in un capitolo che si intitola *Tra gli storici* leggiamo:

Allora uscimmo in un'altra piazza, dove vidi una cosa nuova. Qui si trovava una moltitudine di filosofi con certi tubi storti, ricurvi, dei quali un'estremità la spingevano davanti agli occhi e l'altra la posavano sulla schiena, dirigendola all'indietro sulle spalle. Quando chiesi di che cosa si trattasse, l'interprete mi rispose che era un cannocchiale con il quale si guardava oltre le spalle. Giacché che avesse voluto essere un uomo, doveva guardare non solo quello che gli stava davanti ai piedi ma osservare anche quello che era già passato e gli stava alle spalle, per imparare dal passato a capire le cose presenti e future. Cosicché io, considerandolo una cosa nuova (certamente non sapevo prima che potessero esistere tali cannocchiali ricurvi), pregai di prestarmene uno per potervi dare un'occhiata. Me ne porsero alcuni; e ah, quale cosa mostruosa, attraverso ognuno di essi si vedeva in modo diverso! Attraverso il primo una certa cosa sembrava lontana; attraverso il secondo la stessa cosa sembrava più vicina; attraverso uno di un colore, attraverso l'altro di un altro; attraverso il terzo la cosa poteva anche non apparire affatto; in tal modo sperimentai che non si poteva confidare che le cose fossero così come venivano mostrate, ma mutavano alla vista a seconda della costruzione del cannocchiale. E vidi che ognuno credeva alla propria prospettiva e per questo tutti si mettevano a litigare molto aspramente su alcune cose. Il che non mi piaceva.

Eppure, la storia nazionale, l'angoscia della sua cancellazione, ritornano ossessivamente dopo la tragedia del 1968. Secondo Kundera:

Praga, come diceva Max Brod, è la città del male. Quando i Gesuiti, dopo la sconfitta della Riforma boema nel 1621, tentarono di rieducare il popolo inculcandogli la vera fede cattolica, sommersero Praga sotto lo splendore delle cattedrali barocche. Quei mille e mille santi pietrificati che vi guardano da tutte le parti,



Disegno autografo di Comenio per *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore*, 1623.

vi minacciano, vi spiano, vi ipnotizzano, sono il frenetico esercito di occupanti che ha invaso la Boemia trecentocinquant'anni fa per strappare dall'anima del popolo la sua fede e la sua lingua [...] Nelle strade che non sanno quale sia il loro nome si aggirano gli spettri dei monumenti abbattuti. Abbattuti dalla Riforma boema, dalla Controriforma austriaca, dalla repubblica cecoslovacca, dai comunisti; persino le statue di Stalin sono state abbattute. Al posto di tutti questi monumenti fatti a pezzi spuntano oggi in tutta la Boemia le statue di Lenin, spuntano a migliaia, come l'erba sulle rovine, come malinconici fiori dell'oblio (Kundera [1978] 1980).

La Cecoslovacchia iconoclasta della *normalizace* degli anni immediatamente seguenti il 1968 oltre che anti magica fu anche antibarocca e la sottrazione della parola colpì chiunque vi si richiamasse. In un'intervista recente lo storico della filosofia Stanislav Sousedík ha ricostruito il proprio impegno in *Charta 77* soffermandosi anche sui contatti stabiliti in quegli anni difficili con il filosofo fenomenologo Jan Patočka [Sousedík 2005, 7-12]:

During the 40 years of communist rule – ricorda Sousedík – the Prague libraries were only scantily supplied with philosophical books, whereas the 16th and 17th century, and especially late scholasticism, were and are well represented.

Anche la sua voce esprime l'esigenza di riportare in vita le tracce di un'identità perduta o cancellata, i tasselli di un collage identitario in frammenti iscritto in una tensione polare sempre irrisolta e incomponibile. Come aveva notato con grande anticipo (tra il 1927 e il 1930) e con toni quasi warburghiani Josef Ludvík Fischer in una sorta di strutturalismo qualitativo, ogni "rapporto strutturale" consiste in un "relativo equilibrio" labile, esito di tensioni, da intendersi come "contraddizioni polari" (*polárni*): "di esse tutte vale che da un lato ammettono una serie più o meno ampia di passaggi intermedi e anche che, in casi critici, si rovesciano in nuove qualità" (Fisher [1933, 1953] 1977, xxiii).

Un'altra vittima della normalizace, l'economista Ota Šik, dall'esilio svizzero cui fu costretto, stigmatizzava nel 1976 che:

i lunghi elenchi dei libri ed autori proibiti, sempre esistiti nel sistema comunista e vincolanti non soltanto per gli istituti scientifici, trovano un parallelo solo in quegli indici dei libri proibiti dei sistemi fascisti e dell'inquisizione me-

dievale. I libri proibiti vengono semplicemente asportati in tutta segretezza dalle biblioteche e mandati al macero (Šik [1976] 1977, 169).

Non è la storia che è tragica – dirà Kosík nella *Dialettica del concreto* – ma il tragico è nella storia; non è assurda, ma è l'assurdo che nasce dalla storia, non è crudele, ma la crudeltà si commettono nella storia; non è ridicola, ma le commedie si recitano nella storia.

Dai sotterranei pop delle birrerie della città vecchia elette a domicilio, sale un'altra voce sottratta, quella di un *pábitel*, uno spaccone, quasi *miles gloriosus*, Bohumil Hrabal, i cui unici due libri pubblicati vennero mandati al macero nel 1970:



Il Golem compare nel ghetto nelle ore di depressione, il Golem praghese è una manifestazione schizofrenica della fantasia collettiva [...] Švejk non è un carattere ma il tipo della psicologia di massa. Hašek non ci ha descritto i processi psichici di un singolo, ma uno schema di coscienza collettiva. Senza un'analisi delle condizioni centroeuropee Švejk è un vano clown, una comparsa infilata in un grande ruolo [...]. Da questo punto di vista, col quale mi identifico, si può in più vedere Švejk come il Golem praghese del ventesimo secolo, quel Golem che tanto tempo fa impastò, servendosi di paure e sciagure e argilla, il Rabbi Löw praghese" (Hrabal 1982).

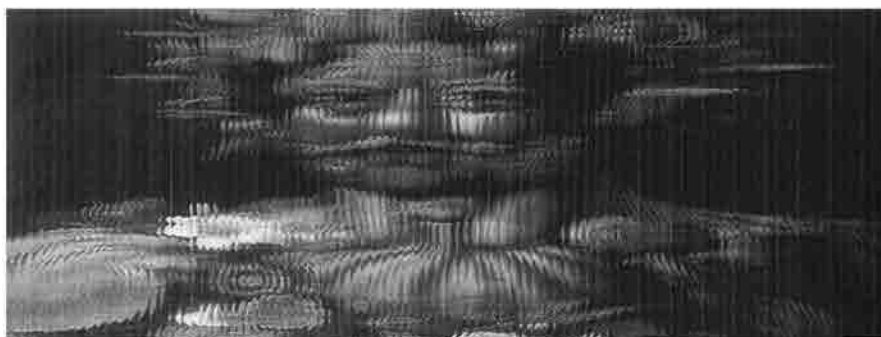
Eccedenti e debordanti sono la loquela logorroica di Bohumil Hrabal e prima di lui di Jaroslav Hašek, parole plebee ("dada-plebeo", come Hašek è stato definito). Questo forse spiega il fatto che, come scrive Kundera,

lo spettro di Sc'veik non è meno presente nella strade di Praga. Qualche tempo dopo l'invasione russa, nel 1968, ho assistito ad una grande assemblea di studenti. Aspettavano Husak, il nuovo capo del Partito, imposto dai russi, che doveva parlare loro. Husak non è neppure riuscito ad aprire bocca, perché tutti si sono messi a scandire: "Viva Husak! Viva il Partito!". E' durato cinque minuti, dieci, un quarto d'ora e Husak, il volto sempre più paonazzo, è stato costretto ad andarsene. È sicuramente lo spirito di Sc'veik che ha suggerito agli studenti quell'applauso indimenticabile.



Il buon soldato švejk inneggia a "arrosto di porco, knödel, cavolo".

Il collage si addice a Praga, se non altro per uno dei più rappresentativi esponenti, Jiří Kolář, il cui nome rientra nell'ambito di quelle stramberie per cui – come immediatamente vide Ripellino – una figura di primordine del cubismo ceco si chiamava Bohumil Kubišta e un giardiniere alla corte di Rodolfo II Tulipán.



Arcimboldo come riaffiora in un collage di Kolář

Meglio di altre, le prospettive surrealistiche sono un modo per accostarsi a questo luogo possibile, alla configurazione di qualcosa che non ha nome, posto 'entre-deux', *metaxy*, tra due luoghi e due mondi: *Čechy, Bohemia, Böhmen*, per arrivare all'attuale strana doppia denominazione attuale (Repubblica 'ceca'),



Heinrich Bünting, Europa in forma Virginis (1592)

per cui a livello di ufficialità manca il nome mentre al suo posto è comparso un aggettivo, ma nell'uso comune c'è un nome – *Čechie* – che ufficialmente è impronunciabile e comunque inconsistente.

Questa terra senza il nome e senza il mare (nonostante Shakespeare nel *Winter's Tale* alludesse alla Boemia come una "sea-coast" avvistata da una nave), un tempo il cuore posto proprio nel mezzo dell'Impero centrale ("Orbis terrarum nucleus Europa est, Europae cor Germania, Germaniae Bohemia, Bohemiae Praga" dichiara Comenius), poi "Cecoslovacchia", repubblica borghese, finì per venire successivamente risucchiata dentro quell'espressione insensata che è "Europa dell'est". Questo suo stare in un *inter-vallum*, i due fuochi dell'ellisse che configura l'anamorfose praghese, sembra segnare anche il suo '68.

Riferimenti bibliografici

Arendt 1985

H. Arendt, *Politica e menzogna*, Milano 1985.

de Certeau (1968) 2007

M. de Certeau, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris 1968; tr. it. *La presa di parola e altri scritti politici*, Roma 2007.

Fischer (1933, 1953) 1977

J. L. Fischer, *La crisi della democrazia. Rischi mortali e alternative possibili*, Torino 1977.

Hrabal 1982

B. Hrabal, *L'ironia praghese. Intervista con Bohumil Hrabal*, in B. Hrabal, *Treni strettamente sorvegliati*, [Prahá 1965] Roma 1982.

Kundera 1981

M. Kundera, *Praga: la carta in fiamme*, "L'illustrazione italiana", 1 (ottobre/novembre 1981), 16-22.

Kundera (1978) 1980

M. Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, [Paris 1979] Milano 1980.

Kundera 1984

M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano 1984.

Lacan 1981

J. Lacan, *Autres écrits*, Paris, 2001.

Mostra Praga 1997

Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy [Rodolfo II e Praga. Una corte imperiale e una città residenziale centri culturali e spirituali dell'Europa centrale], catalogo della mostra di Praga, 30 maggio-7 settembre 1997, Praga-Londra-Milano 1997.

Šik (1976) 1977

O. Šik, *Das kommunistische Mastystem*, Hamburg 1976; tr. it. *Quale comunismo*, Roma-Bari, 1977.

Sousedík 2005

S. Sousedík, *An Interview with Stanislav Sousedík on the Czech Republic Before and After Charta 77*, "Intellectual news", XV (Winter 2005) isih, 7-12.

Valka 1997

J. Valka, *Rudolfinské magické universum* [L'universo magico rodolfino], in R. J. W. Evans, *Rudolf II. a jeho svět. Mýslení a kultura ve střední Evropě 1576-1612* [Rodolfo II e il suo mondo. Pensiero e cultura nell'Europa centrale 1576-1612], Praha 1997.

Wildová Tosi 1979

A. Wildová Tosi, *Le radici dell'impegno degli scrittori*, in *Il '68 cecoslovacco e il socialismo. Atti del convegno di studio Frattocchie (Roma), 7-8 luglio 1978*, Istituto Gramsci, Roma 1979, 94-99.

“Un’immagine mi fissa per sempre”. La Marianna del ’68¹

Antonio Benci



La Storia è scandita dal tempo e dagli uomini, da date determinanti e periodizzazioni più o meno assodate, da personaggi e comparse che con le loro gesta od omissioni hanno condizionato gli eventi, ma anche, e forse soprattutto, dalle rappresentazioni visive di tempi, uomini, spazi².

Proprio un’immagine ci introduce nel cuore di uno dei più straordinari e complicati avvenimenti del XX secolo, di un anno che ha dato nome e senso a un movimento interclassista, antiautoritario, portatore di nuove logiche esistenziali e per molti versi generazionale: il Sessantotto. Un movimento che si è nutrito ed ha alimentato immagini. Non è possibile fare una

storia del Sessantotto senza le immagini. Sono queste a “fissare un momento per sempre”, a recare testimonianza dell’avvenimento e al contempo a offrire la chiave d’ingresso per lo stesso.

Non è semplice fare una classifica delle immagini rappresentative del Sessantotto. Vi sono innanzi tutto i manifesti – pubblicazioni autoprodotte del movimento che non di rado vivranno una stagione successiva di critica e interpretazione³. Troviamo quindi le istantanee di personaggi simbolo, quali Ho Chi Minh, Mao, Che Guevara e così via. Infine le foto tratte da assemblee, dibattiti, scioperi, cortei, scontri con la polizia.

Tuttavia, se vogliamo indicare una foto simbolo del Sessantotto, si tratta di quella scattata a Parigi il 13 maggio 1968 durante il primo grande sciopero generale

¹ Questo contributo amplia il mio saggio Il «film della rivoluzione». Il Maggio francese tra immagini e storia, di prossima pubblicazione.

² Debord [1967] 2002, 45.

³ Mostre si sono tenute nel 2008 in varie parti d’Italia. Segnalo tra le altre quella dei manifesti del Maggio francese tenutasi a marzo a Torino e quella sui manifesti ed immagini – da me progettata insieme a Giorgio Lima – dal titolo Manifestando il Sessantotto presso la Biblioteca San Giorgio di Pistoia nei mesi di ottobre e novembre 2008.

e che mostra una bella ragazza, a cavalcioni di un amico, intenta a innalzare la bandiera del F.N.L. vietnamita. È la famosa “Marianna del ’68”. Ma perché una foto scattata a Parigi diviene emblema di una rivolta generazionale? Lo studioso italiano Marcello Flores ha ben sintetizzato il ruolo del Maggio francese quale chiave di volta del Sessantotto tutto: “È a Parigi in maggio che il 1968 diventa il ‘sessantotto’”⁴. Un’analisi convincente, che pone il Maggio francese come simbolo del Sessantotto mondiale: il più ampio, il più moderno, quello che è andato più vicino a ‘vincere’. Questo mese che rimanda più che mai a un luogo della memoria generazionale sessantottina – da Praga a Roma, da Washington a Tokio, passando per Buenos Aires e Belgrado – trova la sua rappresentazione visiva più forte in questa istantanea, che perciò per estensione acquisisce anche il ruolo di sintesi visiva del Sessantotto *tout court*. È un’immagine che è entrata a vario titolo negli album di una generazione, come ricorda uno di loro, Adriano Sofri: “Nel mio album nostalgico c’è, naturalmente, la foto della ragazza portabandiera del maggio francese”⁵. Una foto, come ricorda un militante meno noto ma non per questo meno rappresentativo del vecchio leader di Lotta Continua, che “trovavi in parecchie case, poi magari è scomparsa però è rimasta per parecchio tempo nella nostra mente”⁶.



La bandiera rossa sul Reichstag e la bandiera a stelle e strisce a Ivo Jima e sulla Luna

Ancora oggi è utilizzata, come ricorda il compilatore di un blog, come emblema di una stagione irripetibile, contemplata con una nostalgia che ha disegnato sulle spalle di Marianna un’identità fatta di rimpianto e disillusione: “Dietro la porta di ingresso della nostra casa (quella che stiamo lasciando, ma sarà così anche nella nuova) teniamo attaccate due foto. Sono un po’ quello che siamo e non solo. Una foto rappresenta quel modo aperto e curioso oltreché generoso che era di Alex Langer: viaggiatore irrequieto e attratto dalla vita [...]”

⁴ Flores 2002, 461.

⁵ Sofri 1997.

⁶ Testimonianza di Fulvio D’Eri (nel 1968 appartenente al Movimento Studentesco romano, quindi militante a Milano di Avanguardia Operaia, attualmente collaboratore dell’Archivio Storico Il Sessantotto di Firenze) rilasciata all’autore a Firenze il 21 aprile 2006.

l'altra è la 'Marianna francese' come venne definita: su uno sfondo di alberi e palazzi, spiccava bella e fiera⁷.

Ma cosa è che rende questa immagine così speciale da incastorarla nell'immaginario e nelle autorappresentazioni mentali di una generazione? Che cosa ne determina nella memoria collettiva un così vasto e trasversale complesso di ricordi e appartenenze?

A proposito di portabandiere

La foto di Marianna non è la prima foto di un 'portabandiera', e tuttavia è forse l'unica in cui la bandiera non ne costituisce la protagonista principale. Il XX secolo ne ha viste parecchie (e non tutte 'vere'): il soldato russo che issa la bandiera sovietica sul tetto del Reichstag a Berlino nel 1945; i soldati americani che innalzano a fatica la bandiera a stelle e strisce a Iwo Jima; Neil Armstrong che pianta lo stesso vessillo sul suolo lunare; il ragazzo berlinese che sventola i drappi di Germania Est e Ovest assieme sulle rovine del muro di Berlino a poche ore dal suo crollo. Tutte simboleggiano un evento storico spartiacque e allo stesso tempo emblematico all'interno di una vicenda di occupazione di uno spazio fisico. Infine, tutte hanno la bandiera come protagonista. Passi per Neil Armstrong, ma chi si ricorda l'identità del soldato russo o del ragazzo di Berlino? È il vessillo innalzato a costituire la chiave d'identificazione per chi legge nella foto un'emozione, un ricordo, un'appartenenza.



La Marianna in campo e controcampo.

Da questo punto di vista la foto di Marianna è diversa. Il suo spazio non è fisico. È, come più volte sottolineato, uno spazio di comunicazione, di presenza, di protagonismo esistenziale⁸. Nella foto non è il drappo a fare da protagonista. Tant'è che non risulta neppure immediatamente visibile. È certamente importante per un popolo come quello del movimento del Sessantotto che si tratti della

⁷ Post di Ubik, dal blog *lineadombra*, pubblicato il 29 febbraio 2008.

⁸ Cfr. Revelli 1995.

bandiera di un movimento di liberazione nazionale avverso agli Stati Uniti; non è però determinante come altri elementi. Del resto, esistono numerosi scatti di 'Marianna' in cui la bandiera che ella impugna risalta in bella vista; ma non sono quelli 'passati alla storia'.

Significativi in questa istantanea sono altri aspetti, *in primis* il luogo e il momento: Parigi, 13 maggio 1968, chiave di volta della costruzione simbolica denominata Maggio francese, con l'avvio dello sciopero generale che bloccherà l'intero paese⁹. Quindi la cifra stilistica della fotografia: la ragazza che con la sua postura, il suo volto intenso e teso e con la bandiera innalzata esprime con forza e solennità quell'afflato generazionale che si può tradurre nello slogan sessantottesco dell' "assalto al cielo". Infine, la ripresa – nella postura di Marianna come nel titolo della fotografia – di una pregnante icona rivoluzionaria francese al femminile: la Marianna simboleggia in questo caso l'altra Francia, allacciando un inequivocabile legame iconografico con il celebre quadro di Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, che un secolo prima aveva espresso l'anelito di libertà e riscatto di un popolo per il tramite di un'eroina che, oltre le barricate, innalzava – ancora una volta – una bandiera.



Il quadro di Delacroix *à côté* di Marianne.

I legami evidenti con la nostra Marianna sono anch'essi indicati dalle riflessioni di Sofri: "Un corteo, facce di giovani, qualche pugno chiuso, e alta sulle spalle dei compagni, seria, altera quasi, la ragazza levava una bandiera vietnamita, su uno sfondo di alberi e palazzi di mansarde. Anche il seno di quella ragazza era fiero, come quello della Marianna francese. Fu ribattezzata così, la Marianna del '68"¹⁰.

⁹ Per una cronologia del Maggio francese, cfr. Volta 1969, 72-230.

¹⁰ Sofri 1997.

L'impressione è tuttavia che questa fotografia sia rappresentativa al di là del fatto di essere stata scattata in un *boulevard* parigino nel corso di un momento di crisi sociale e politica della sola Francia.

Marianna è di tutti

Se il Sessantotto è stato un fenomeno mondiale, bisogna allargare gli orizzonti. Chi nella tarda primavera del 1968 si trovò impigliato – come militante, protagonista, osservatore – nel movimento del Sessantotto guardava il film del Maggio francese con un sentimento di immedesimazione e partecipazione, non percependo affatto una 'distanza' con quello che stava accadendo altrove.

Un'impressione rafforzata tanto dalle dichiarazioni degli ex-militanti e dalla memorialistica quanto dalla letteratura specialistica¹¹, che inseriscono il Maggio nella storia rivoluzionaria francese.

In questo senso il legame tra immaginario militante e idea di Francia nel 1968 era ed è molto forte. Questo uno dei motivi per cui la foto di Marianna è diventata nel corso degli anni l'immagine maggiormente utilizzata per svariate pubblicazioni sul Sessantotto. La si ritrova tra le altre in copertina a uno dei volumi della raccolta *L'Espresso 50 anni (1965-1974)*¹².

La riflessione che balza agli occhi è che nei dieci anni presi in considerazione dalla raccolta si sono verificati avvenimenti di portata e rilevanza internazionale se non epocale (nel mondo il Vietnam, lo sbarco sulla luna, la primavera di Praga, la morte di Che Guevara; in Italia la contestazione, l'autunno caldo, Piazza Fontana, eccetera). Alla mia domanda sulle ragioni dell'utilizzo di una tale immagine, il curatore della raccolta, Francesco Erban, in una comunicazione epistolare con il sottoscritto ha risposto: "Temo di deluderla, ma la scelta della foto del Maggio francese è dipesa molto dalla sua qualità oltre che, forse, dalla sua popolarità, dal suo essere molto incardinata nella memoria e quindi molto riconoscibile. Soltanto successivamente ho saputo che quella foto, secondo alcuni, è stata ritoccata. Ma ciò non toglie che ha efficacia". Quindi la bellezza della foto, senza dubbio, ma anche il fatto di essere popolare, riconoscibile, in una parola di appartenere e per certi versi di essere la sintesi di un immaginario collettivo. Ciò è testimoniato dal numero di libri, riguardanti il Sessantotto nel senso più ampio del termine, che hanno Marianna in copertina. La si ritrova nella prima pubblicazione di *Formidabili quegli anni* di Mario Capanna (Rizzoli) così come nella riedizione, quest'anno, de *Il Sessantotto* di

¹¹ Cfr. Benci 2008b.

¹² L'Espresso 2005.

Guido Viale (NDA Press). Naturale che un testimone d'allora, Angelo Quattrocchi (nella sua opera prima e forse più nota *E quel maggio fu: Rivoluzione* ripubblicata dall'editore Malatempora), la riprenda, seppure con l'interessante fotomontaggio che la fa apparire come se si vedesse da un apparecchio televisivo – sottolineando così il ruolo svolto dai media nella rappresentazione per immagini del Sessantotto.



L'Espresso 50 anni (1965-1974); saggi e libri di autori italiani con Marianna in copertina.

Il mistero di Marianna

Ma chi era (o è) la Marianna della fotografia? Per decenni si è ignorata l'identità di quella bella ragazza che ha impersonato lo slancio di una generazione. Osserva acutamente sempre Sofri come “il simbolo avesse fatto scomparire la persona [e come] il Sessantotto chiuse in quell'immagine un suo mistero, un suo cuore segreto [...]. Nessuno ha mai saputo chi fosse, e lei non s'è mai fatta viva. Conducemmo perfino, negli anni, le nostre piccole indagini, senza frutto”¹³.

Nel 1997 la scoperta. “Le Monde” svela l'anomalo mistero. La bella, altera ragazza del 1968 diventa una matura signora di 57 anni, protagonista di una storia che smentisce per l'ennesima volta i numerosi cacciatori di luoghi comuni. Marianna non era una studentessa, un'operaia o un' 'arrabbiata'. Tutt'altro. Si chiamava difatti Caroline De Bendorf ed era a Parigi in quei giorni per altri motivi. Lei stessa si racconta: “Io non studiavo alla Sorbona. Ero una modella e inglese. Non mi importava niente della politica francese, ero più interessata all'avvenire dell'intera umanità. [In quei giorni] vivevo alla giornata, correvo un po' dappertutto ad ascoltare discorsi, costruire barricate. Ero molto eccitata. Ho ascoltato Godard, mi piaceva Cohn Bendit così come alcuni slogan maoisti e l'immagine di Che Guevara”¹⁴.

¹³ Sofri 1997.

¹⁴ Cojean 1997.

Quel giorno la foto non fu però costruita come in un set. Fu effettivamente un'istantanea nata dall'incrocio tra il momento storico e l'arte della protagonista. In un'altra intervista rilasciata a un cronista italiano si spiega per sommi capi la genesi di una foto che diventa mito: "Fu tutto un po' casuale, come il mal di piedi di Caroline dopo la lunga marcia e il gesto gentile dell'amico pittore [Jean Jacques Lebel, noto artista anticonformista, anima dell'occupazione del teatro Odeon a Parigi iniziata il 16 maggio 1968, nda] che si offrì di portarla sulle spalle. Le passano la bandiera del Vietnam: 'Alzala più che puoi', le dicono. Lei si ricorda di essere un'indossatrice e si mette in posa. Jean-Pierre Rey, grande reporter che 'copre' la rivoluzione studentesca per l'agenzia Gamma, scatta la foto-simbolo. Caroline diventa l'eroina del Maggio"¹⁵.

Una foto che le valse la celebrità e le fece perdere un'eredità. Caroline de Biedern era difatti la nipote di un nobile inglese che dopo aver visto la foto decise di diseredarla. Questo la spinse verso la musica jazz e un'esistenza vissuta per lunghi anni tra l'Africa e la Francia. Una vita incerta, per cui Caroline s'è vista compiangere dal TG1 in un servizio apparso quest'anno in cui la redazione, o almeno chi scrive il gobbo per lo speaker, ha pensato bene di derubricare Caroline da 'Marianna' – con tutto il suo corredo di connessioni iconografiche con la Storia di Francia che abbiamo fin qui visto – a 'ragazza immagine del Sessantotto'. Un omaggio ai tempi, forse. Una lettura più facile in tono con il pubblico, più probabilmente. Ad ogni modo, un contributo di giornalismo televisivo contemporaneo.

Certo è che la fortuna di questa foto molto dipende dal fatto che, malgrado abbia a soggetto la presunta protagonista di un movimento anticapitalista, essa è stata veicolata dalla stampa di massa già nel giugno del '68, come ricorda con una punta di candore la stessa Caroline: "È in giugno, in Italia, dove avevo trovato un lavoro, che ho scoperto in un'edicola la foto. Non è stato uno choc, ero abituata alle fotografie e l'ho trovata niente male, tant'è vero che l'ho messa nel mio book fotografico di modella per poterla mostrare alle agenzie. L'effetto fu disastroso"¹⁶. Del resto, la stessa Caroline, a sentire un suo intervistatore, è la prima a essere orgogliosa di quel lontano scatto in cui attitudine professionale, fotogenia e caso hanno contribuito a proiettarla nella galleria di immagini del XX secolo. A casa sua (oggi vive in un paesino della Normandia) si trovano difatti "un book con le copertine di "Vogue" e "Amica", piano elettrico e tamburi del suo attuale compagno, il jazzista Jacques Thollot, libri e dischi sparsi un po' dovunque, ritagli, tanti ritagli del Maggio glorioso: "Life", "Paris Match", "L'Espresso"¹⁷.

¹⁵ Nava 2008.

¹⁶ Cojean 1997.

¹⁷ Nava 2008.



Caroline *mannequin*, jazzista e oggi fuori della sua casa in Normandia.

Il falso quale momento del vero

Sono ritagli di giornale che la resero indubbiamente famosa, ma anche discussa tra chi ha condiviso quei momenti: “Caroline ha dato il colpo estremo al segreto romantico del ’68, raccontando: “Fiutai il momento, facevo la modella. Ebbi come un riflesso professionale. Istintivamente mi raddrizzai il più possibile, il mio viso si fece più grave, il gesto più solenne. Volevo essere bella a tutti i costi, per dare al movimento una rappresentazione che fosse all’altezza. Sì, posso dire che mi misi in posa”¹⁸.

Premesso che la Bendern, quando dice di voler dare “una rappresentazione che fosse all’altezza”, probabilmente compie (inconsciamente o meno) una valutazione ex-post, è proprio così scandaloso il fatto che lei ammetta di essersi messa in posa? Secondo un testimone già incontrato, Fulvio D’Eri, la risposta parrebbe positiva: “Questa famosa foto che poi abbiamo avuto la delusione di sapere che era in realtà una modella...”¹⁹. La logica presupposta da un tale ragionamento è, probabilmente, che, essendo l’eroina una persona abituata per mestiere a “indossare abiti altrui”, a sfilare a pagamento per questo o quello stilista, la sua debba per forza essere stata una recita. Nessuna purezza rivoluzionaria, nessuna spontaneità, nessuna sovrapposizione con le idee del movimento. Per D’Eri la foto è, in breve, un falso. Il tradimento di una figura che lui *immaginava* simbolo di un movimento idealista e di cui ha condiviso sogni e speranze. Il fatto che si sia trattato di una modella ne azzera l’importanza. Questo a maggior ragione perché si tratta di una foto che ‘si trovava in tante case’ in forma di poster, come immagine rappresentativa di qualcosa di condiviso.

Erbani allude al fatto che l’immagine non sarebbe ‘vera’. E questo è effettivamente un problema di cui occorre occuparsi. Le immagini sono rappresentative di un immaginario anche a prescindere dalla loro autenticità? La storia di Marianna offre una risposta parziale e ambivalente. Ciò che è indubbio è che la foto rimane e

¹⁸ Sofri 1997.

¹⁹ Testimonianza di Fulvio D’Eri.

rimanda a uno di quei *passpartout* della memoria di una fetta di generazione, che di norma si sintetizza con il termine 'icona'. Forse la risposta ce la dà ancora una volta Caroline/Marianna: "È strano essere continuamente ricordata per questo episodio della mia vita, dove un'immagine mi fissa per sempre. Questo falsifica la gerarchia e l'ordine della mia memoria, come se la mia giovinezza, i miei sogni, i miei slanci ideali fossero contenuti del tutto in quello scatto [...]. Sono io e non sono io, è solo un'immagine di me, non il mio specchio"²⁰. E, tuttavia, in quel volto si è 'specchiata' una parte della sua generazione, facendone la rappresentazione tangibile di un'altra Marianna. Come dice lei stessa: "Un'immagine che ti fissa per sempre".

Riferimenti bibliografici

Benci 2008a

A. Benci, *Il film della rivoluzione». Il Maggio francese tra immagini e storia*, di prossima pubblicazione in "Memoria e Ricerca", 29 (2008).

Benci 2008b

A. Benci, *La dimensione immaginaria del Maggio francese*, "Notiziario CDP", 203 (2008).

Cojean 1997

A. Cojean, *Qui était la Marianne de 1968?*, "Le Monde" (21 agosto 1997).

Debord [1967] 2002

G. Debord, *La società dello spettacolo* [1967], Bolsena (VT) 2002.

L'Espresso 2005

L'Espresso 50 anni (1965-1974), a cura di F. Ermani, Gruppo Editoriale L'Espresso, Milano 2005.

Flores 2002

M. Flores, *Il secolo-mondo. Storia del novecento*, Bologna 2002.

Nava 2008

M. Nava, *Divenni la Marianna del '68. Oggi le modelle vanno a destra*, "Il Corriere della Sera" (25 gennaio 2008).

Revelli 1995

M. Revelli, *Movimenti sociali e spazio politico*, in *Storia dell'Italia Repubblicana*, a cura di F. Barbagnolo, vol. II, *La trasformazione dell'Italia: sviluppi e squilibri*, parte II, *Istituzioni, movimenti, culture*, Torino 1995, vol. II, 385-476.

²⁰ Cojean 1997.

Antonio Benci

Sofri 1997

A. Sofri, *La Marianna di Wojtyła. A Parigi la Woodstock dei giovani cattolici: unico evento paragonabile al '68*, "La Repubblica" (26 agosto 1997).

Volta 1969

O. Volta, *Diario di Parigi*, Milano 1969.

Lungo vs corto

Fausto Colombo²¹



Hippies al Central Park nel film *Hair* (1979).

Sequenza di *Hair* (Milos Forman, 1979, tratto dal musical del 1967 di Rado, Ragni e McDermott): il giovane campagnolo dell'Oklahoma arriva a Central Park, e si imbatte negli Hippies. Lui ha i capelli corti, loro (i maschi) lunghi e fluenti. In Central Park si coglie subito la differenza fra la cultura dei capelli lunghi e quella dei capelli corti: fra il pacifismo, il libero amore, la sincerità espressiva, e la spinta guerrafondaia, la repressione dei ruoli sessuali, il fariseismo borghese.

Sembra facile, detto così. D'altronde i capelli lunghi entrano nell'iconografia dei Sessanta-Settanta di prepotenza. Basta confrontare le foto più agiografiche del Che (contrappugnabili ad altre in cui i capelli sono più corti o raccolti) con quelle – per dire – di Jim Morrison o del Ted Neeley che interpreta il Cristo in *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973, tratto dal musical del 1970 di Rice e Lloyd Webber), per cogliere l'orizzonte di significati che quella foggia di capelli lascia intendere, suggerisce, impone: valori nuovi contro valori della tra-

21 Sulla velocità delle trasformazioni sociali e di costume intervenute a cavallo del '68, Fausto Colombo ha pubblicato di recente il volume *Boom. Storia di quelli che non hanno fatto il '68*, Rizzoli 2008.

dizione, spezzati con la risata del maggio 1968, che avrebbe seppellito la storia e i suoi ormai esausti protagonisti.

Tuttavia non di questo vorrei parlare, ma della più banale, eppure estremamente complicata forma della contrapposizione: lungo *vs* corto. I semiotici sanno bene che ogni significazione funziona per opposizioni, spesso binarie. E allora è su questa contrapposizione che vorrei brevemente lavorare in questo intervento.

Perché non c'è dubbio che sull'asse lungo/corto (nel senso spaziale, ma anche quello della durata temporale), i Sessanta e i primi Settanta abbiano giocato la loro partita di frantumazione della norma, di rivoluzione estetica.

Tre esempi, su tutti: la mitica minigonna di Mary Quant, che suggerisce sì significati sociali (esibizione del corpo, autodeterminazione della donna, libertà sessuale...), ma in primo luogo è semplicemente la ricostruzione di una opposizione geometrica: venti centimetri in meno: corto *vs* lungo.

E altri due casi meno ovvi (forse).

Il cinema degli anni Sessanta che riprende dal neorealismo il piano sequenza, e ne fa una poetica che frantuma il tradizionale piano del montaggio fino a dire, più e meglio che con quello, frammenti di storie anche complesse, articolate, definitive. Valga su tutte la sequenza finale di *Professione Reporter* di Antonioni (1975), in cui un lungo zoom, che fa persino uscire dalla finestra la macchina da presa, ci racconta l'omicidio del protagonista, la tragedia di uno scambio di identità che porta alla morte attraverso la libertà. Piano sequenza *vs* piano. Lungo *vs* corto.

Le copertine degli LP degli anni Settanta, quelle dei *concept albums* che sviluppano canzoni lunghissime sulla superficie enorme del *long playing*, contrapposto allo standard della canzone da 45 giri. Su tutte, fra gli esempi, l'album, la copertina e la musica di ELP (Emerson, Lake and Palmer) che nel 1971 raccontano *Tarkus*. Qui durata, estensione, superficie grafica ampia *vs* le stesse in formato minore:

Ci sono tanti modi di interpretare una rivoluzione culturale. Ma occorre sempre ricordarsi che tutto comincia con dei segni, delle fratture estetiche. I valori nuovi si costruiscono nel crogiolo espressivo. I capelli lunghi, le minigonne, si portano ancora. Ma fuori dal *melting pot* di quella rivoluzione culturale in cui nessuna forma restava la stessa, sono solo citazioni di un passato lontano, l'utilizzo di una possibile variante dentro una lingua accettata e per nulla trasgressiva (sul tema della normalizzazione dei segni, v. *Il 'discorso' dei capelli* di Pier Paolo Pasolini in questo numero di Engramma).



I capelli delle ninfe fiorentine

Alessandra Pedersoli

Nella Firenze dell'ultimo trentennio del Quattrocento era in voga, presso le fanciulle in età da marito, acconciarsi 'all'antica': in abiti succinti e trasparenti, con i capelli sciolti o legati in code svolazzanti, così le giovani fiorentine amavano presentarsi in società, col benessere delle madri. Soprattutto le acconciature erano particolarmente curate, messe in risalto dalle *veliere*, veli sottili e leggeri annodati alle spalle o ai capelli, così da amplificare l'effetto seduttivo della chioma mossa dal vento. Già Giovanni Boccaccio nella *Comedia delle Ninfe fiorentine*, un componimento di carattere didattico-moraleggiante composto tra il 1341 e il 1342, anticipa il piacere e l'interesse che la chioma femminile scarmigliata, piuttosto che compostamente acconciata, suscita nei giovani uomini e soprattutto in Ameto, protagonista del poemetto:

Adunque tanta estima la degnità de' capelli alle femine quanta se, qualunque si sia, di preziose veste, di ricche pietre, di rilucenti gemme e di caro oro circondata, proceda, senza quelli in dovuto ordine posti, non possa ornata parere; ma in costei essi, disordinati, più graziosa la rendono negli occhi d'Ameto (G. Boccaccio, *Comedia delle Ninfe fiorentine*, cap. XII).

L'apparente lascivia dei costumi femminili nella Firenze medicea trova larga eco nelle coeve produzioni artistiche, sia letterarie che iconografiche. Nelle *Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano di Pietro de' Medici*, Angelo Poliziano esalta le virtù della giovane Simonetta Vespucci che seduce castamente il giovane e rustico Iulo (Giuliano) con le sole armi della leggiadria e del grazioso incedere, sottolineato dalle vesti mosse dal vento:

[...] sta come un marmo fisso, e pur considera
lei che sen va né pensa di sue pene,
fra sé lodando il dolce andar celeste
e 'l ventilar della sua veste.
(A. Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, I, v. 56)

Vestire 'all'antica' serviva a esaltare la grazia della figura e del portamento: la Ninfa è l'essere seduttivo per eccellenza. Aby Warburg rintraccia le origini classiche di questa figura, che nel felice momento culturale della Firenze laurenziana vede la sua massima espressione (sul tema, v. in Engramma la tavola 46 dell'*Atlante Mnemosyne*).

Si tratta della figura 'ninfa' che nel corso del XV secolo (e nell'immaginario del Rinascimento italiano) incarnò un tipo particolare di bellezza femminile ispirato, più o meno legittimamente, ai modelli antichi:

La ninfa fu una di quelle attraenti creazioni, in cui il Quattrocento italiano seppe fondere in modo felice e tutto suo proprio, il genio dell'arte col sentimento dell'antichità (Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 158, 94*).

Le fonti iconografiche antiche per la figura della Ninfa, e dei suoi 'accessori in movimento', si possono rintracciare nelle figure minori del repertorio figurativo classico: menadi, ancelle, *horae*, tutte caratterizzate da un particolare moto ingrediente o estatico, sottolineato sia dal panneggio, come nel caso della figura di baccante raffigurata nel bassorilievo conservato a Roma presso i Musei Capitolini (inv. 1094), ma soprattutto dal capello sciolto e scarmigliato, come risalta in un'altra figura di baccante da un rilievo ora conservato a Napoli nel Museo Nazionale in cui i capelli sciolti e ondeggianti ribadiscono il moto del panneggio.



(sin.) *Menade danzante*, bassorilievo neoattico in marmo pentelico copia di un originale greco di età classica, 406/5 a.C., Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, 1094; (des.) *Menade danzante*, bassorilievo neoattico, II sec. a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

È sempre Warburg a individuare le riemersioni della ninfa classica nelle espressioni artistiche della Firenze medicea:

La troviamo sottoforma di svelta fanciulla, che cammina leggiadramente coi capelli sciolti, con abito succinto all'antica e svolazzante, nelle opere delle arti rappresentative ed anche, come figura vivente, nei festeggiamenti (A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, 94).

Già qualche decennio prima, però, la Ninfa aveva iniziato a manifestarsi – dopo una latenza millenaria – in contesti sacri, come elemento estraneo e straniante: nell'affresco con la *Nascita della Vergine* che Paolo Uccello dipinge nel ciclo dedicato alle storie della vita della Madonna nel Duomo di Prato tra il 1433 e il 1436, una giovane levatrice è ritratta 'di corsa' mentre scende una scala con le vesti e i capelli al vento, ma anche attorno alla metà del secolo, sempre in un contesto sacro, ossia in un episodio delle storie della vita di San Francesco, una giovane ninfa è ritratta danzante da Benozzo Gozzoli coi capelli sciolti e ondulati.

Sempre Filippo Lippi, negli stessi anni colloca alle spalle della *Madonna con bambino* (ora conservata a Palazzo Pitti a Firenze) l'episodio del parto di Sant'Anna in cui si muove a passo di corsa una giovane dal ricco panneggio ondulato.

Qualche anno dopo, siamo nel 1460-1462, sempre Benozzo Gozzoli ritrae Salomè danzante al cospetto di Erode, con una chioma ricciuta e ondulata, e così ancora Filippo Lippi nelle *Storie del Battista* del Duomo di Prato raffigura la giovane



P. Uccello, *Storie della vita della Vergine. Nascita della Vergine*, affresco, 1433-1436, Prato, Duomo.

principessa in un turbine di nastri e svolazzi, con la chioma riccamente acconciata, già in parte scomposta.



B. Gozzoli, *Storie della vita di San Francesco. Prova del fuoco*, affresco, 1452, Montefalco, San Francesco, cappella absidale.



F. Lippi, *Madonna col bambino e scene della vita di Sant'Anna*, olio su tavola, 1452, Firenze, Palazzo Pitti.



B. Gozzoli, *La danza di Salomè*, tempera su tavola, 1461-1462, Washington, National Gallery of Art (Collezione Samuel H. Kress); F. Lippi, *Storie della vita del Battista: Banchetto di Erode*, affresco, 1452-1464, Prato, Duomo.

In scultura, Donatello aveva già espresso nella Salomè del *Banchetto di Erode*, ora conservato al Musée des Beaux-Arts di Lille e datato 1439, la volontà di dare particolare risalto al moto suadente che solo una veste sottile e panneggiata 'all'antica' poteva rendere appieno. La Ninfa riemerge lentamente, ma a passo deciso muove verso la definitiva consacrazione negli anni '70 e '80 del Quattrocento. Il tipo iconografico della fanciulla scarmigliata e vestita all'antica (o poco vestita) compare un po' ovunque, dai cassoni, ai deschi da parto, alle pitture di contesto sacro e mitologico-allegorico. Antonio del Pollaiuolo realizza nel 1470 i cartoni per un paliotto d'altare a ricamo raffigurante una Salomè giovinetta che corre col desco in mano verso la madre, dove lo slancio della figura è esaltato sia dalla veste che dai nastri nei capelli.



Donatello, *Banchetto di Erode*, marmo, 1439, Lille, Musée des Beaux-Arts.



(da sin. a des.) A. Pollaiuolo, *Storie di San Giovanni*. Salomè presenta a Erodiade la testa del Battista, paliotto d'altare (ricamo), 1470 ca., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo; S. Botticelli, *Storie di Mosè*, affresco, 1481-82, Vaticano, Cappella Sistina (partic.); S. Botticelli, *Le tentazioni di Cristo*, affresco, 1481-82, Vaticano, Cappella Sistina (partic.).

Su tutti è però Sandro Botticelli a insistere maggiormente sul tema: nelle *Storie di Mosè* che realizza per le pareti della Cappella Sistina raffigura due giovani fanciulle dalle chiome fluenti e indomabili e, poco lontano, nell'episodio delle *Tentazioni di Cristo* una giovane che incede con passo deciso portando delle fascine di legna con i capelli sciolti e mossi dal vento.



S. Botticelli, *Il ritorno di Giuditta a Betulia*, olio su tavola, 1472 ca., Firenze, Uffizi.

Ancora Botticelli nel *Ritorno di Giuditta a Betulia*, mostra l'eroina biblica mentre incede riccamente drappeggiata nelle vesti, ma con la bella e artificiosa acconciatura scomposta e libera in soffici riccioli.

Nella celebre *Primavera* le acconciature delle Grazie si scompongono a causa della danza, mentre i capelli della Ninfa Chloris si muovono liberi e scomposti nella fuga da Zefiro; così nella *Nascita di Venere* tutti i personaggi sono caratterizzati da una chioma libera e fluente, soprattutto Venere nascente che ne fa uso per coprire/scoprire la propria nudità.

Anche Domenico Ghirlandaio insiste sul particolare del capello in movi-



S. Botticelli, *Primavera*, tempera su tavola, 1477-78, Firenze, Uffizi.



S. Botticelli, *La nascita di Venere*, tempera su tela, 1485 ca., Firenze Uffizi.

mento: in quasi tutti gli affreschi delle *Storie della Vita del Battista* in Santa Maria Novella a Firenze, realizzati negli anni '80 del Quattrocento, l'artista colloca una o più ninfe in veste di ancella o levatrice: è il caso ad esempio dell'episodio della *Visitazione* in cui colloca nello sfondo una giovane che corre con un desco in testa:

la figura è delineata nei suoi tratti salienti 'all'antica', i capelli e la veste svolazzante. La figura più nota di Ninfa dipinta da Ghirlandaio è però quella che compare nel riquadro con la *Nascita del Battista*: la giovane entra in fretta nella stanza con una veste leggera e svolazzante; dall'acconciatura, ferma ed elaborata, sfugge però un ricciolo che si confonde nella ruota della veliera gonfiata dal vento nella corsa.



D. Ghirlandaio, *Storie della vita del Battista: La Visitazione*, affresco, 1486-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

Anche nella scena con la danza di Salomè il capello della principessa vuole essere composto, ma cede al moto della giovane e si scompone in piccoli riccioli.



D. Ghirlandaio, *Storie della vita del Battista: Nascita del Battista*, affresco, 1486-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.



D. Ghirlandaio, *Storie della vita del Battista: Il banchetto di Erode*, affresco, 1486-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, particolare; D. Ghirlandaio, *Giuditta e la fantesca con il capo di Oloferne*, tempera su tavola, 1489, Berlino, Gemäldegalerie.

Ancora nella *Giuditta* della Gemäldegalerie di Berlino, datata 1489, l'acconciatura è elaboratamente scomposta in riccioli ribelli sulle spalle.

Tutte queste giovani scarmigliate collocate all'interno delle storie sacre non piacciono affatto a Savonarola, che nelle sue prediche si scaglia contro i Fiorentini e i loro costumi corrotti e lascivi. In un sermone il predicatore domenicano se la prende anche con le madri che consentono alle figlie di mostrarsi in pubblico vestite all'antica, con veli a sottolinearne la licenziosità, o peggio ancora con i capelli legati in code svolazzanti:

La vacca è uno animale insulso, e grosso, e proprio come un pezzo di carne colli occhi. Donne, fate che le vostre fanciulle non siano vacche; fate che le vadino coperte il petto, non portino la coda, come le vacche; fatele posar queste veliere. Io non dico già che voi andiate col velo torto e mal acconcio, ma assestate come donne da bene, e oneste (Fra' Girolamo Savonarola, *Predica XII "sopra Amos"* [28 febbraio 1496]).

Gli strali savonaroliani e la fine dell'età aurenziana segnano il definitivo, inesorabile declino della Ninfa: all'inizio del Cinquecento romano, nel contesto degli stessi soggetti biblici trattati pochi anni prima dagli artisti della Firenze medicea, gli abiti si impaludano e 'solidificano', i capelli si legano e si contengono,

peggio ancora si coprono in cuffie: così Michelangelo ritrae l'eroica Giuditta nella volta della Cappella Sistina e anche Raffaello contiene, quasi a raggelarne lo slancio, la ninfa canefora nell'*Incendio di Borgo*.



M. Buonarroti, *Volta della Cappella Sistina. Giuditta con il capo di Oloferne*, affresco, 1508-12, Vaticano, Cappella Sistina.



Raffaello, *L'incendio di Borgo*, affresco, 1514, Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanza dell'Incendio di Borgo.



A. del Sarto, *La nascita della Vergine*, affresco, 1513, Firenze, SS. Annunziata.

Savonarola ha vinto, dunque, pur in maniera postuma, e Andrea del Sarto nella *Nascita della Vergine* in SS. Annunziata a Firenze, del 1513, ritrae tutte le fanciulle in abiti composti e castigati, col capo opportunamente coperto e i capelli celati da una cuffia monacale.

Le aggraziate movenze della Ninfa torneranno in voga nella Firenze di fine XIX secolo, da dove Rainer Maria Rilke apocalitticamente si troverà ad ammonire:

Savonarola ritorna sempre. State in guardia dinanzi al suo ritorno. Se scegliete la rinuncia vi rinnegate. Egli vi vuole poveri, ma la vostra arte vuole invece rendervi più lieti, ricchi e grandi (R. Maria Rilke, *Diario fiorentino*, a cura di G. Zampa, Milano [1898] 1990, 107).

Fonti citate

Prediche di F. Girolamo Savonarola, a cura di G. Baccini, Firenze, 1889.

G. Boccaccio, *Comedia delle Ninfe fiorentine*, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, vol. III, a cura di V. Branca, Milano 1964.

A. Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, in A. Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Milano 1992.

Riferimenti bibliografici

G. Lazzi, P. Ventrone, *Simonetta Vespucci. La nascita della Venere fiorentina*, Firenze 2007.

R. Maria Rilke, *Diario fiorentino*, a cura di G. Zampa, Milano [1898] 1990.

A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri*, in G. Bing (a cura di), *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze [1895] 1966.

A. Warburg, Tavola 46 del *Bilderatlas Mnemosyne*, pubblicata con commento in "La Rivista di Engramma", 3 (novembre 2000).



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • dicembre 2008

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2008**
numeri **65-68**

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.