

la rivista di **en**gramma
2009

73-76

La Rivista di Engramma
73-76

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 73-76
anno 2009

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **73-76** anno **2009**

73 luglio/agosto 2009 ISBN 978-88-98260-18-8

74 settembre 2009 ISBN 978-88-98260-19-5

75 ottobre/novembre 2009 ISBN 978-88-98260-20-1

76 dicembre 2009 ISBN 978-88-98260-21-8

finito di stampare dicembre 2019

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

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

©2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-22-3
ISBN digitale 978-88-98260-85-0

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 | *73 luglio/agosto 2009*

80 | *74 settembre 2009*

166 | *75 ottobre/novembre 2009*

266 | *76 dicembre 2009*

73

luglio/agosto 2009

ENGRAMMA • 73 • LUGLIO-AGOSTO 2009
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-18-8

Publicità e Tradizione Classica

a cura di Lorenzo Bonoldi, Federica Pellati

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98269-18-8

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	Editoriale Lorenzo Bonoldi, Federica Pellati
6	Immagini tanto belle, da far cader le braccia. Un rapido excursus sull'uso della Venere di Milo in pubblicità Lorenzo Bonoldi
11	Comics are art. Just funnier. L'arte del fumetto secondo JWT Federica Pellati
14	Meccanismi di citazione. The way things go, from Fischli & Weiss to Honda Alex Brunori
21	I Classici aromi d'un Souvenir d'Italie nel Calendario Lavazza 2009 Lorenzo Bonoldi
27	Di Flora in Flora. Da Ovidio a Chris Cunnigham passando per Botticelli Federica Pellati
32	Dalla polvere al marmo. Un classico ritorno all'ordine Lorenzo Bonoldi
45	Ninfe moderne o della sublimazione (per negazione) dell'icona Monica Centanni
47	Classico Manifesto: cinque tavole per la definizione dei meccanismi del riuso della Tradizione classica in Pubblicità a cura del Centro studi ClassicA
56	Classico Manifesto: una indagine di Storia della Tradizione classica Katia Mazzucco
63	Cortine di ferro, forme di gesso, immagini in dissolvenza: sull'allestimento di Classico Manifesto Alberto Ferlenga, Silvia Cassetta
67	Simbolo e desiderio: tecniche di attrazione Riflessioni sulla dialettica tra simbolo e desiderio nell'immaginario postmoderno Matteo G. Brega

Publicità e Tradizione classica

Presentazione di Engramma 73

Lorenzo Bonoldi, Federica Pellati

Il numero 73 di Engramma si colloca nel filone degli studi sui reciproci rapporti fra Pubblicità e Tradizione Classica promossi dal Centro studi ClassicA – IUAV. I materiali presenti in questo numero della rivista vanno a implementare quelli pubblicati, a partire dall'anno 2000, nella rubrica Peithò & Mnemosyne e quelli esposti nella mostra "Classico Manifesto", Triennale di Milano, 2008 (ved il numero monografico di Engramma dedicato all'esposizione).

Partendo da un rapido excursus sull'uso della Venere di Milo in pubblicità con esempi che vanno dagli anni dieci del Novecento fino al 2009 – si prendono in analisi campagne pubblicitarie pubblicate nel corso dell'ultimo anno, che, in diversi modi, si pongono in rapporto con la Tradizione Classica e la Storia dell'Arte.

Dall'uso nobilitante dei classici come co-testimonial (Campagna Sisley) all'analisi di un'operazione divertente che mette in moto i capolavori dell'arte (Campagna MUF), e ancora alla ripresa neo romantica del mito di Zefiro e Cloris/Flora (Campagna Gucci). Altri esempi riguardano i temi del Classico nella loro accezione di souvenirs d'Italie (Campagna Lavazza). Si analizzano anche variazioni sul tema e citazioni legate alla storia della fotografia (Campagna Yves Saint Laurent) e alla Arti Visive contemporanee (Campagna Honda)

Si presentano anche alcuni materiali dalla mostra Classico Manifesto – Milano Triennale 2008: 5 Tavole per la definizione dei meccanismi di riuso della Tradizione classica in Pubblicità; l'analisi dello studio in corso come un capitolo di storia della Tradizione classica; la presentazione del progetto dell'allestimento dell'esposizione milanese.

Il numero si chiude con un contributo di Matteo Brega sulle tecniche di attrazione tra simbolo e desiderio.

Immagini tanto belle, da far cader le braccia

Un rapido excursus sull'uso della Venere di Milo in pubblicità

Lorenzo Bonoldi

La scultura nota come *Venere di Milo* venne ritrovata spezzata in due parti nel 1820, sull'isola greca di Mylos. Un ufficiale della marina francese, Jules Dumont d'Urville, riconobbe il pregio dell'opera e riuscì a concluderne l'acquisto dal governo ottomano dell'isola. Dopo alcuni interventi di restauro, la *Venere di Milo* fu quindi presentata al re Luigi XVIII nel 1821 e collocata al museo del Louvre, dove è tuttora conservata. Sulla base di un'iscrizione riportata su un basamento ritrovato insieme alla statua (andato poi perduto) si ritiene che si tratti di un'opera di Alessandro di Antiochia. La datazione viene concordemente fatta risalire al II sec. a.C.

La grande fama raggiunta dalla scultura nel corso del XIX secolo non è dovuta solo alla sua bellezza e perfezione, ma anche a una vera e propria azione di propaganda messa in atto dalle autorità francesi. Nel 1815, infatti, la Francia dovette restituire a Firenze la *Venere Medici*, dopo che questa era stata portata in Francia da Napoleone Bonaparte. L'immagine della *Venere di Milo* venne dunque 'sponsorizzata' per rimpiazzare la perdita della Venere medicea, anche e soprattutto tramite la sua diffusione all'interno delle Accademie per mezzo di calchi.

Celebrata, ammirata, evocata in variazioni e citazioni da intere generazioni di artisti, la *Venere di Milo* è ancora oggi considerata una delle più significative rappresentazioni della bellezza femminile e dell'arte classica.

In pubblicità le citazioni e rivisitazioni della *Venere di Milo* sono assai frequenti e molto precoci. Si possono tuttavia distinguere due diverse valenze attribuite alla statua. Se infatti da una parte la si celebra come *exemplum* di bellezza e raffinatezza, dall'altro canto l'attenzione viene puntata sullo stato di non integrità del reperto archeologico, sul suo 'difetto': il suo essere priva delle braccia.

Negli anni Venti del Novecento l'immagine della Venere veniva abbinata al marchio Bayer, per garantire la genuinità del prodotto Aspirina. Il testo dell'annuncio recita infatti:



campagna pubblicitaria per Bayer (1920s)

The genuine Venus of Milo, the world's most treasured sculptural possession, stands in the Louvre of Paris. The many famous art galleries elsewhere must be content with copies, which can only suggest the glories of the genuine. That which is genuine possesses qualities of excellence never found in imitations. Bayer-Tablets of Aspirin contain genuine Aspirin, which as been made on the banks of the Hudson for the past fourteen years. An unmarked white tablet is an unknown quantity. Therefore, for your additional protection, every package and every tablet of genuine Bayer-Tablets of Aspirin is invariably marked with the Bayer Cross – Your Guarantee of Purity.

Altri precoci esempi dell'utilizzo dell'immagine delle Venere come testimonial in virtù del suo stato di *exemplum* sono le *affiches* per le penne stilografiche Venus e per il marchio di corsetti Venus, entrambe del 1929.

Venendo a tempi più recenti, nel 1983 l'equilibrata misura e bellezza della dea di Milo offriva la sua perfetta proporzione come pietra di paragone per il perfetto equilibrio di liscio e gassato dell'Acqua Ferrarelle. E ancora, nel 2006 il capolavoro del Louvre veniva utilizzato come testimonial per il marchio di occhiali da sole ExaltCycle.

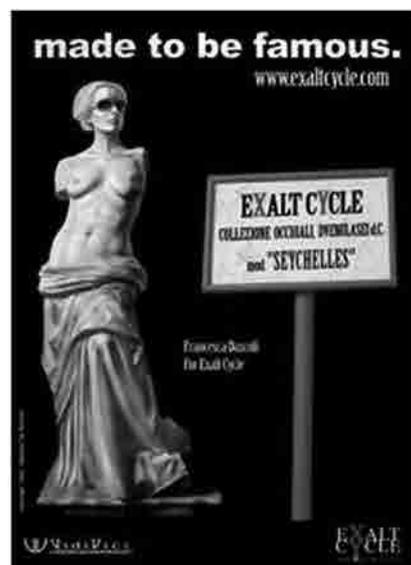
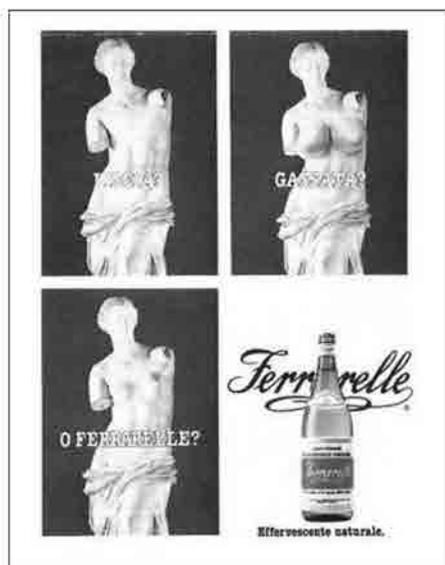
Alla tendenza a vedere nella *Venere di Milo* un'immagine di perfezione si affianca, già dal primo Novecento, un altro tipo di sguardo, che esalta nella scultura antica proprio il carattere di capolavoro 'difettoso', mutilo.

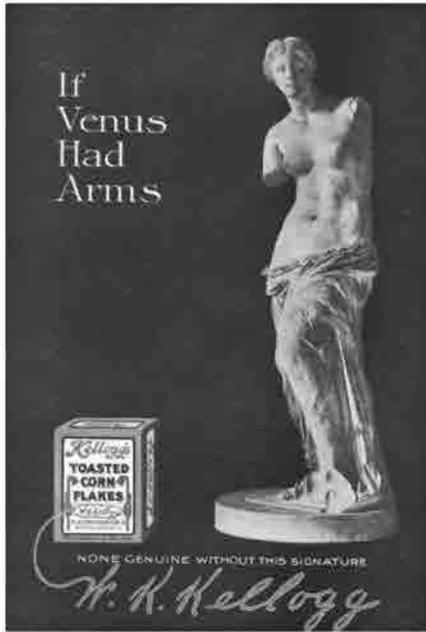
Negli anni Dieci del Novecento, ad esempio, la dea appariva in una reclame per i fiocchi di cereali Kellogg's, accompagnata dal claim "If Venus had arms". Nel 1955, invece, la scultura veniva utilizza-



a destra: campagna pubblicitaria per Venus Pen (1929); a sinistra: campagna pubblicitaria per Corset Venus (1929)

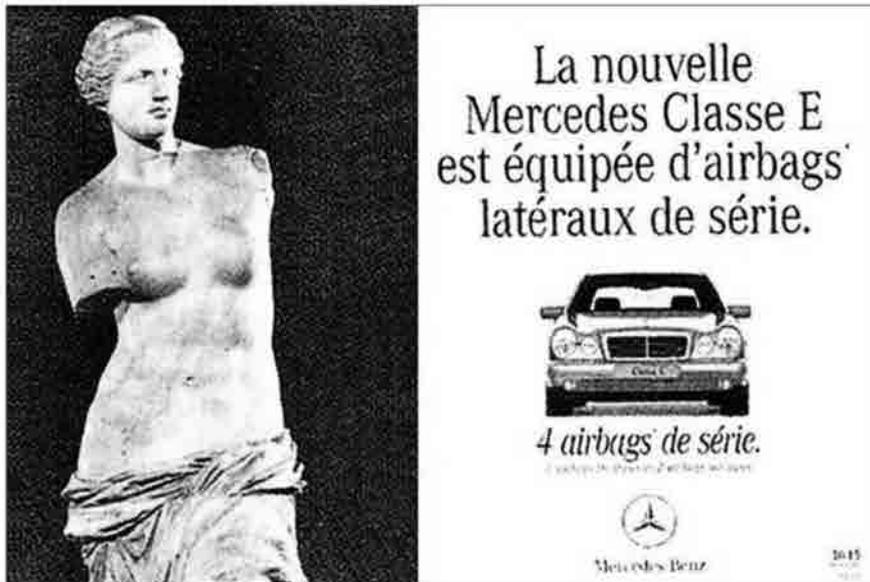
a destra: campagna pubblicitaria per Ferrarelle (1983); a sinistra: campagna pubblicitaria per Exalt-Cycle (2006)





a destra: campagna pubblicitaria per Kellogg (1910s); a sinistra: campagna pubblicitaria per General Telephone & Electronics (1955)

campagna pubblicitaria per Mercedes (1996)



ta come testimonial di uno dei primi telefoni dotati di viva-voce prodotti dalla General Telephone “The phone you can use hands free”. Nel 1996 la Mercedes-Benz sceglieva la *Venere di Milo* per ricordare a tutti come l’ultimo modello della scuderia – la Classe E – fosse munita di airbags laterali di serie.

Curioso il caso di una cartolina promozionale per un marchio di riso divulgata nei primi anni del secolo corrente: il discorso per immagini si incentra sulle varie accezioni del termine “integrale”. Accanto al riso integrale – oggetto della pubblicità – e ad un casco da motociclista a protezione integrale, viene posta anche la figura della *Venere di Milo*, che, secondo le parafrasi eufemistiche in voga nel linguaggio del nostro tempo, potrebbe al massimo dirsi ‘diversamente integrale’, dato che di integrale non ha proprio nulla: né il nudo (è infatti visibile il pannello che copre la parte basse della statua) né l’anatomia.

Il tema della frammentarietà (in questo caso risanata) è al centro del visual della pubblicità realizzata per la colla istantanea Loctite: grazie al miracoloso prodotto pubblicizzato, Venere ha finalmente recuperato le braccia da immemore tempo perdute.

cartolina pubblicitaria per un marchio di riso integrale (2000s); campagna pubblicitaria per Loctite (2009)



Comics are art. Just funnier

L'arte del fumetto secondo JWT

Federica Pellati

Nel 2007 l'agenzia JWT realizza una campagna per il MUF – Museo del Fumetto di Lucca – con l'obiettivo di far acquisire credibilità e autorevolezza al museo, in modo particolare agli occhi di un pubblico riluttante a considerare il fumetto una forma d'arte. Protagonisti dei soggetti *Scream* e *Nativity* sono due classici della pittura: *L'urlo* di Edvard Munch e la *Sacra Famiglia* di Andrea del Sarto (Palazzo Barberini). I creativi, infrangendo l'aura di sacralità che circonda le due opere, intervengono inserendo in ciascun dipinto un balloon – la 'nuvoletta' destinata a contenere i dialoghi nei fumetti – trasformandolo così in vignetta.

Il nuovo connubio tra testi e immagini stravolge il significato originario, tragico e serio, delle scene rappresentate, e ne propone una nuova lettura in chiave ironica. *L'urlo* di Munch smette di essere un urlo di angoscia esistenziale per diventare l'urlo di spavento provocato da uno scherzo. L'e-



spressione pensosa di San Giuseppe associata alle parole “he doesn't look like me...” esplicitano invece una riflessione dissacrante sull'incarnazione di Cristo.

Nel 2008 JWT sviluppa il *sequel* della campagna MUF. I soggetti sono tre: *The shot*, *The waking up* e *The bill*. Al centro della campagna si trovano nuovamente opere d'arte celebri: il *San Sebastiano* e il *Cristo morto* di Andrea Mantegna, *La morte di Marat* di Jacques-Louis David

I creativi in questo caso intervengono direttamente sulle immagini. I personaggi ritratti da Mantegna e David smettono i panni tragici per indossare quelli di protagonisti di episodi tragicomici: San Sebastiano è vittima di un Guglielmo Tell particolarmente maldestro, Marat muore dopo aver letto il conto esorbitante del *room service*, e Cristo torna a dormire dopo aver spento la sveglia.

Ogni episodio è narrato in una sequenza di immagini. Il linguaggio fumettistico fa incursione anche in questo caso, trasformando ciascun dipinto in una striscia: “Comics are art. Just funnier”.





CREDITS

Agenzia JWT, Milano

Copy Bruno Bertelli, Paolo Cesano

Art Cristiana Bocassini, Flavio Mainoli

Illustrator Manlio Truscia

Meccanismi di citazione

The way things go, from Fischli & Weiss to Honda

Alex Brunori

Dopo il contributo sullo spot Lancia Ypsilon *Crashmaster Y: in retromarcia verso Efesto* (pubblicato in “Engramma” 62, febbraio 2008), continua con questo breve saggio il viaggio alla scoperta delle fonti di ispirazione della creatività pubblicitaria: ancora una volta viaggeremo in macchina, e ancora una volta a ritroso (dall’ultimo atto al prologo), analizzando uno dei più celebri spot della Honda, il bellissimo “Cog”, creato nel 2003 dall’agenzia Wieden + Kennedy di Londra.

Atto III - Lo spot: Honda Accord (2003)

Lo spot in esame può essere visto nella pagina pubblicata in rete. Quello che non può essere visto è il disappunto che deve aver segnato i volti del team della Wieden + Kennedy di Londra al termine del Festival di Cannes del 2004, nel quale “Cog” non riuscì ad aggiudicarsi un – probabilmente più che meritato – Grand Prix a causa di una polemica piuttosto vivace scoppiata nel maggio del 2003.

Prima di scoprire cos’era successo di così grave da penalizzare “Cog” nella sua rincorsa al premio più ambito dai pubblicitari di tutto il mondo, però, vediamo un po’ più da vicino. Lo spot, in onda per la prima volta il 6 aprile 2003, lungo due minuti (il doppio dello spazio pubblicitario più lungo usato fino ad allora dalla televisione inglese) e ideato per il lancio della Honda Accord vede una lunga e affascinante reazione a catena di eventi che hanno come protagonisti decine di pezzi smontati di una Accord. Le leggi della fisica (e quelle dell’ingegno) ci accompagnano in questa affascinante, incredibile, inesorabile catena di azioni e reazioni, cause ed effetti.

Lo spot inizia con una rondella dentata che rotola lungo un piano inclinato di legno, andando a colpire una rondella più grande che, rotolando a sua volta, cade dalla tavola su un piccolo piedistallo che tiene in equilibrio un altro pezzo, che a sua volta cade sul pavimento e, ruotando in cerchio su se stesso, avvia una perfettamente coreografata sequenza di spinte, urti, bilanciamenti, rotazioni, spostamenti, movimenti elettrici e meccanici, vi-

brazioni sonore e altro che, in un lungo e lento movimento laterale della macchina da presa, portano inesorabilmente verso la conclusione.

L'ultima azione ha luogo quando un pistoncino spinge su una chiave il pulsante del telecomando che fa chiudere il portello posteriore di una Accord, che scende da una pedana sulla quale era in equilibrio, per poi fermarsi morbidamente proprio sotto un'insegna Honda mentre una voce (quella dello speaker e autore USA Garrison Keillor) dice: "Isn't it nice when things just... work?" ("Non è bello quando le cose funzionano davvero?").

Lo spot è un unicum, a suo modo eccezionale non solo per la durata assolutamente inconsueta, ma soprattutto per i cosiddetti 'fact & figures' che lo riguardano, alcuni dei quali hanno subito assunto lo status di leggenda metropolitana presso gli abitanti di 'Advertown': si è mormorato e si mormora tuttora con grande rispetto di un unico take buono, ottenuto dopo 605 tentativi andati a vuoto; dell'assenza totale di post-produzione e di computer-grafica; di tre mesi di tempo necessari per girare il film; di un costo di produzione, spropositato, di 6 milioni di dollari e così via. Come in tutte le leggende metropolitane, nella storia di "Cog" la realtà e la finzione si mischiano. A differenza delle altre leggende, però, in questo caso la realtà è sorprendente quasi quanto l'immaginazione e persino di più. Questi i fatti: lo spot fu ottenuto non con un singolo take, ma con due take di uguale durata, uniti da un editing brillante. Si decise di girarlo in due parti separate non tanto per la complessità dell'azione, ma perché non esisteva uno studio di posa grande abbastanza per ospitare l'intera sequenza.

La post-produzione c'è, ma è ininfluenza, essendo limitata alle luci dello sportello alla fine dello spot. I mesi necessari alla preparazione ed escuzione dello spot furono cinque, dei quali solo gli ultimi quattro giorni (e, molto probabilmente, notti) furono dedicati allo shooting vero e proprio. Per le riprese furono letteralmente fatti a pezzi due degli unici sei prototipi di Honda Accord all'epoca esistenti al mondo, con somma disperazione degli ingegneri Honda. Il costo di produzione effettivo non è mai stato reso noto, ma sembra che i 6 milioni (non di dollari, ma di sterline) siano stati il costo dell'intera campagna, comprensivo degli esorbitanti costi di acquisto degli spazi televisivi. "Cog", fin dal primo on air, pareva gridare senza dubbio alcuno: "Guardatemi, sono il prossimo Grand Prix del Festival di Cannes". Perché dunque "Cog" non è riuscito ad aggiudicarsi il premio? Quale polemica aveva scatenato?

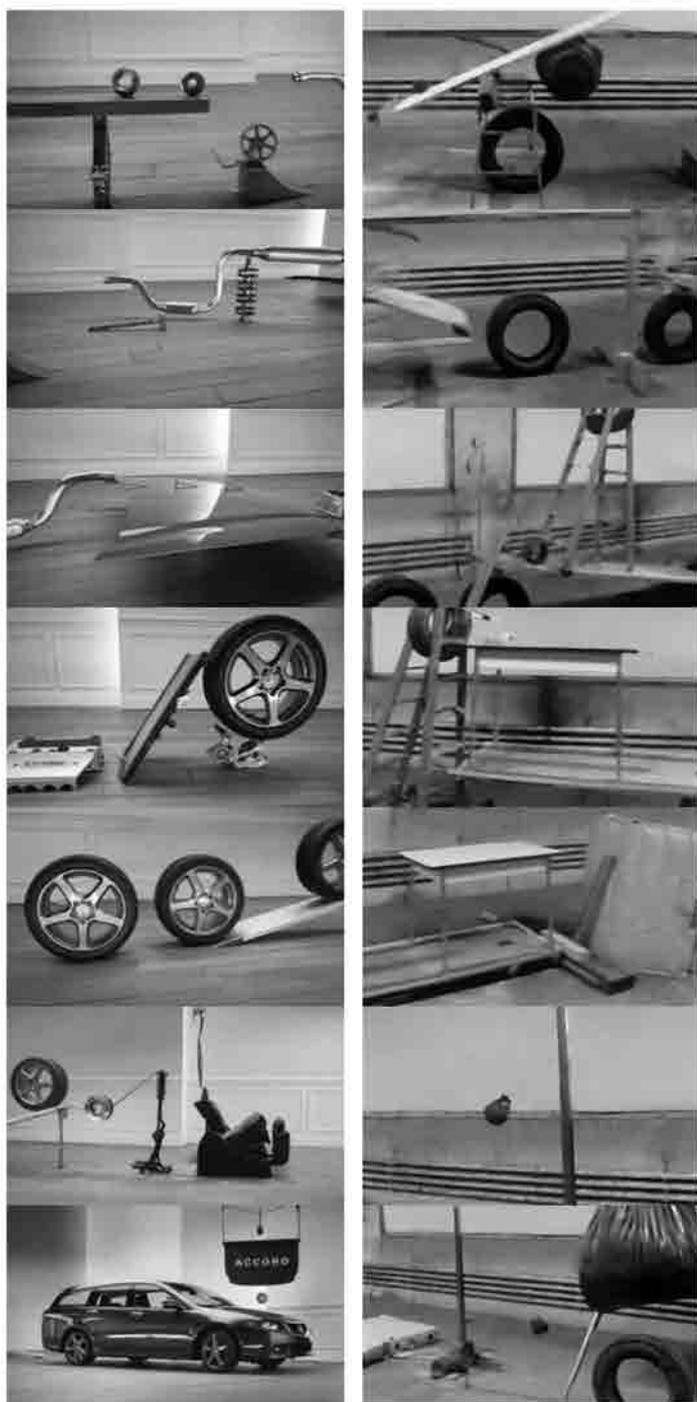
Atto II - L'opera d'arte: *Der Lauf der Dinge*, di Fischli e Weiss (2003)

La polemica era insorta perché nel maggio del 2003 gli artisti e filmmaker svizzeri Peter Fischli e David Weiss avevano minacciato di portare in tribunale Honda per l'evidente – a loro dire – caso di plagio tra il commercial della Wieden + Kennedy per la Accord e la loro opera di video-arte (un film di 30 minuti) intitolata “*Der Lauf der Dinge*” (“è così che vanno le cose”) del 1987, che aveva come sottotitolo “100 piedi di interazione fisica, reazioni chimiche e caos orchestrato con precisione degna di Rube Goldberg o di Alfred Hitchcock” (una parte dell'opera è pubblicata in rete). Il film presenta una lunghissima serie di reazioni a catena filmate all'interno di un capannone, reazioni che impiegano oggetti d'uso quotidiano come corde, sapone, palloni, scarpe, bottiglie, barattoli, materassi e molto altro, spinti avanti dalla gravità, dalla meccanica, dal fuoco e dal gas, in un gioco del domino tanto sporco e materico quanto spettacolare e avvincente.

La somiglianza di “*Cog*” con l'opera di video-arte è palese, in particolar modo in una sequenza presente in entrambe le opere nella quale una serie di ruote risalgono lungo un'asse inclinata grazie a dei pesi posti all'interno per determinarne l'eccentricità: e sarà proprio questa sequenza, molto riconoscibile, che alla fine costringerà ai creativi della Wieden + Kennedy una confessione più o meno esplicita dell'influenza dell'opera di Fischli e Weiss sulla loro idea.

Il film dei due artisti svizzeri, che si era subito messo in luce a Kassel come l'opera più interessante all'ottava edizione di “*Documenta*”, aveva vinto poi anche premi al Festival del cinema di Berlino e al Festival di Sydney, ed era stato definito dal *New York Times* come “un capolavoro”. Lo scambio dinamico tra stati di ordine e caos di “*Der Lauf der Dinge*”, che continua ad affascinare pubblico e critica, è stato certamente un propulsore importante nella carriera di Fischli e Weiss stessi, che si sono poi aggiudicati anche il Roswitha Haftmann Prize (novembre 2006) e che hanno visto una retrospettiva a loro dedicata, “*Flowers and Questions*” viaggiare dalla Tate di Londra – per la quale era stata prodotta – a Zurigo nel 2007, e ad Amburgo e Milano nel 2008.

Ora, se a livello formale le due opere hanno senza dubbio alcuni punti di contatto, altri punti di differenza sono altrettanto evidenti. Uno è ‘deontologico’: i creativi della Wieden + Kennedy hanno alla fine dovuto ammettere con estrema riluttanza il loro peccato originale (cioè l'aver fatto una citazione non dichiarata di un'opera protetta dal diritto d'autore); al contra-



rio, molto più correttamente, Fischli e Weiss hanno citato subito, a partire dal sottotitolo, due delle loro fonti di ispirazione: Hitchcock e (lo vedremo più sotto) Rube Goldberg. L'altro punto di differenza, però, è molto più importante: in "Cog" la sequenza mira a esplicitare la perfezione tecnica e meccanica che solo una Honda può avere, nonché l'estrema competenza dei suoi ingegneri. Ci riesce benissimo, ma perde inesorabilmente in alchimia e in senso dell'ironia, che sono invece due componenti fondamentali e sempre presenti nell'opera di Fischli e Weiss, dove il caos rincorre l'ordine e viceversa.

La conseguenza è chiara: per "Cog" non ci sono dubbi, "Things just work"; per "Der Lauf der Dinge" ce ne sono sempre, anzi sono un metodo ermeneutico. L'opera pubblicitaria ha la finalità di asserire una verità dogmatica, la video-opera è un sistema aperto che pone domande e invita alla partecipazione. Il primo è traditional advertising, il secondo è arte.

Atto I - Le origini: le macchine (non particolarmente intelligenti) di Rube Goldberg

Abbiamo scoperto quindi che uno degli spot più belli della storia dell'advertising ha un debito molto forte con l'opera di due artisti svizzeri e che questi, a loro volta, dichiarano di avere lo stesso debito di riconoscenza con un certo 'Rube Goldberg'. Ma chi è quest'uomo, e perché Fischli e Weiss praticamente gli dedicano la loro opera? Reuben Garret Lucius Goldberg, nato il 4 di luglio 1883 e morto il 7 dicembre del 1970, è stato uno scultore, autore, cartoonist, regista, inventore (e altro) americano. Ha ricevuto un premio Pulitzer nel 1948 ma è diventato famoso più che altro per la sua serie di cartoon che raffigurano le Rube Goldberg machines, apparati meccanici (dei quali spesso fa parte un animale vivo) molto complessi che, alla fine di lunghe reazioni a catena, portano a conclusione compiti estremamente semplici. La fama delle sue macchine era tale che nel 1930, in USA, l'espressione "Rube Goldberg machine" era entrata nel linguaggio comune per raffigurare qualsiasi processo involuto, complesso e poco intuitivo.

Prologo - Le contraptions di Heath-Robinson

Prima ancora di Rube Goldberg, però, c'è un primo antenato illustre da mettere in cima all'albero genealogico di "Cog": si tratta di William Heath Robinson (1872 - 1944), un cartoonist inglese illustre e di grandissimo talento, che divenne famoso per le sue vignette, pubblicate regolarmente su «The Sketch» e su «The Tatler», raffiguranti invenzioni assurde, che

non mancavano mai di affascinare i lettori. Nelle sue vignette (che evidentemente anche Rube Goldberg conosceva bene), Heath-Robinson faceva satira sull'epoca della macchina, raffigurando complesse invenzioni e macchinari che ottenevano in modo assurdamente complicato risultati paradossalmente semplici, sempre circondati da persone in solenne e attenta contemplazione. Il successo di queste vignette fu tale che, nel 1912, entrò ufficialmente nei dizionari dell'epoca il termine "Heath-Robinson contraption".

Tornando ad oggi, anche questo viaggio in retromarcia è finito: quando si parte molto leggeri, portando con se stessi solo una buona dose di curiosità, un minimo di cultura e il giusto metodo di reverse engineering (no pun intended) si finisce in posti e tempi sempre nuovi e sempre interessanti, dove si scopre che non sempre quello che sembra nuovo e interessante lo è. "Cog" – nonostante la genealogia davvero illustre e i riconoscimenti della critica – non è riuscito a trovare una sua collocazione nei dizionari o, almeno, nell'elenco dei vincitori del Grand Prix a Cannes, mentre ha rischiato di trovare spazio negli archivi di un tribunale di Londra.

Peccato. Ma, dopo tutto, forse è proprio così che debbono andare le cose.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI (IN ORDINE CRONOLOGICO)

Quentin Letts, Lights! Camera! Retake!, in «The Daily Telegraph», 13 aprile 2003

Peter York, Click-Start: Honda's chain reaction is poetry in motion, in «The Independent», 13 aprile 2003

Michael Christie, Take 606, in «The Daily Record», 14 aprile 2003

Rob Walker, Honda's incredible driving contraption, in «Slate», 21 aprile 2003

Jeff Manning, Mechanical Marvel, in «The Portland Oregonian», 29 aprile 2003

Claire Cozens, Acclaimed Honda ad in copycat row, in «The Guardian», 27 maggio 2003

Bob Garfield, Honda's two-minute 'Cog' spot is an instant classic, in «Advertising Age», 28 aprile 2003

Emma Hall, Honda ad generates global buzz, in «Automotive News», 5 maggio 2003

Alok Jha, Did they really make the Honda advert in one take?, in «The Guardian», 1 maggio 2003

Randall Rothenberg, Cog and the auteur fantasies of creative directors, in «Advertising Age», 12 maggio 2003

Jeremy Millar, Fischli and Weiss: the way things go, in «One Work», Afterall Books, 2007

I Classici aromi d'un Souvenir d'Italie nel Calendario Lavazza 2009

Lorenzo Bonoldi

Come recita il noto adagio “nero come la notte, dolce come l'amore e caldo come l'inferno”, il caffè è uno dei simboli che meglio condensano l'idea di italianità – e che al contempo raccontano l'identità italiana all'estero. Basta varcare il confine italiano – e confrontarsi sensorialmente con le declinazioni internazionali del caffè – per comprendere quanto davvero l'espresso sia parte dell'italico DNA.

Questa particolare connessione è al centro della campagna pubblicitaria 2009 per Lavazza, e del calendario promozionale ad essa collegato. Il progetto *The Italian Espresso Experience* – questo il titolo di campagna e calendario – è firmato dall'agenzia Armando Testa, sotto la direzione creativa di Michele Mariani; *art director* Andrea Lantelme, *copywriter* Cristiano Nardò; gli scatti portano la firma della celebre fotografa americana Annie Leibovitz. Protagoniste degli scatti sono cinque top model italiane: Eva Riccobono, Elettra Rossellini Wiedemann, Alessia Piovan, Kate Ballo e Gilda Sansone (già vincitrice della prima edizione del programma *Italia's next top model*).



Il progetto si articola in sette soggetti che declinano il tema del caffè, spolandolo di volta in volta ad altre forme di eccellenza del *made in Italy*, quali il cinema, l'alta moda e la cucina.

Il calendario – racchiuso in una confezione che imita quella delle pizze da asporto – si apre con l'immagine della modella Eva Riccobono campeggiante sulla cornice di Piazza San Marco a Venezia. Sul viso della fanciulla



è una particolare bauta veneziana in forma di tazzina del caffè, che per memoria della goldoniana *Bottega del caffè*, evoca lo spazio di piazza San Marco come luogo privilegiato della nota bevanda.

Lo scatto abbinato ai mesi di gennaio e febbraio porta invece in scena il tema dell'allattamento di Romolo e Remo; Gilda Sansone è posta al centro del Colosseo, coperta da una pelle di lupa e accostata a una coppia di gemelli: l'avvenente lupa tiene in mano una tazzina di espresso.



Nei mesi di marzo e aprile è invece l'alta moda a farla da padrona, con una *maniquenne en deshabillé* che, sorseggiando l'immancabile caffè, attende di prestare il proprio corpo agli abiti che la circondano all'interno dell'atelier.

Per i mesi di luglio e agosto viene proposta una visione romantica di Roma, con il bacio di una coppia di innamorati, che ammiccano ad Hayez e a Luchino Visconti (ma anche, forse inconsapevolmente, alla celebre icona dei Baci Perugina).

Lo scatto per i mesi di settembre e ottobre inneggia invece alla buona tavola italiana: la modella Elettra Rossellini Wiedemann, figlia di Isabella Rossellini – con l'immancabile tazzina di caffè in mano – è ritratta distesa in un enorme piatto di spaghetti. Sullo sfondo è l'inconfondibile panorama del *Chiantishire*.

Dal punto di vista dello studio della storia della Tradizione Classica, gli scatti più interessanti sono quelli dei mesi di maggio-giugno e novembre-dicembre, che sono, per altro, quelli utilizzati per la realizzazione della campagna internazionale distribuita da metà ottobre 2008 in quindici diversi paesi.

Uno degli scatti ripropone l'immagine dell'*Uomo Vitruviano* di Leonardo da Vinci: il nudo maschile dell'uomo che, nel disegno leonardesco irradia sul cosmo il canone delle sue misure (sul tema vedi, in "Engramma", lettura di Tavola B del Bilderatlas di Aby Warburg) è ora sostituito dal corpo, in castigato



costume olimpionico, della modella Kate Ballo che impugna in ognuna delle quattro mani la solita tazzina, mentre il cerchio nel quale la figura è iscritta altro non è, a sua volta, che un'enorme tazzina da caffè. La gigantesca chicchiera galleggia sull'acqua del Ninfeo del Canopo di Villa Adriana a Tivoli. Le citazioni all'interno dello scatto si sovrappongono: l'uso "materiale" di un contesto archeologico usato come set (anche se in realtà tutti gli scatti della campagna sono stati realizzati in un teatro di posa a New York, e lo *spolium virtuale* è quindi *in re* e non *in se*), il ricorso ad un modello rinascimentale e, infine, anche un ammiccamento alla moneta da un euro, coniata con l'effigie vitruviana e classica protagonista del rito del lancio della moneta



nella fontana (rituale turistico evocato, come si vedrà oltre, anche nello *spot* tv abbinato alla campagna pubblicitaria).

Lo scatto dei mesi novembre-dicembre ha invece come sfondo la Fontana di Trevi. Il riferimento immediato è alla *Dolce Vita* di Fellini, con il bagno di Anita Ekberg. Ma la posa della modella-attrice Alessia Piovan – che non tanto fa il bagno nella fontana, quanto piuttosto ne emerge esibendo la grazia delle sue forme che traspaiono seducenti dalle vesti bagnate – sembra richiamare l'iconografia della Venere Anadiomene.

La Fontana di Trevi (o meglio la sua immagine ricostruita sempre nel teatro di posa di New York) è anche protagonista dello *spot* associato alla campagna, realizzato dai registi Paolo Borgato e Tommaso Bertè, sempre sotto la direzione dell'agenzia Armando Testa. Nel bello *spot*, destinato ad essere distribuito nel Regno Unito e in Irlanda, Romania, Polonia, Bulgaria e Australia (ma non in Italia, dove i messaggi promozionali del marchio continuano ad essere affidati alla comicità nazional-popolare di Paolo Bonolis e Luca Laurenti), Alessia Piovan getta nella fontana non una moneta, ma un cucchiaino da caffè, che, una volta entrato in acqua, magicamente ravviva il monumento romano, per poi trasformarlo in un enorme tazzina da caffè sospesa nel cielo stellato. Il filmato si chiude con il *claim* che accompagna l'intera campagna: *The Italian Espresso Experience*.

Tanto lo *spot* quanto gli scatti di Annie Leibovitz ben raccontano le affinità che legano il marchio committente alla fotografia d'autore, ed evidenziano il forte senso di appartenenza di Lavazza alle proprie radici italiane, che però evita di scivolare nel repertorio stereotipato "pizza e mandolino". In questa celebrazione visiva delle eccellenze *made in Italy*, accanto al cinema, all'alta moda, alla buona tavola – e ovviamente al caffè – anche le immagini della tradizione classica assumono il valore di forme simboliche dell'identità italiana.

Di Flora in Flora.

Da Ovidio a Chris Cunnigham passando per Botticelli

Federica Pellati

Chloris eram, quae Flora vocor: corrupta Latino/ nominis est nostri littera
Graeca sono./Chloris eram, nymphe campi felicis, ubi audis/rem fortunatis
ante fuisse viris./Quae fuerit mihi forma, grave est narrare modestae;/sed
generum matri repperit illa Deum./Ver erat, errabam; Zephyros conspexit,
abibam;/insequitur, fugio: fortior ille fuit./Et dederant fratri Boreas ius
omne rapinae,/ausus Erecthea praemia ferre domo/Vim tamen emendat

dando mihi nomina nuptae/
inque meo non est ulla querella
toro/Vere fruor semper: sem-
per nitidissimus annus,/arbor
habet frondes, pabula semper
humus./Est mihi fecundus
dotalibus hortus in agris;/aura
fovet, liquidae fonte rigatur
aquae:/hunc meus implevit ge-
neroso flore maritus,/atque ait
“arbitrium tu, dea, floris habe”.

Ovidio, *Fasti* V, 195-212

In questi versi dei *Fasti* di Ovidio la dea Flora racconta l'episodio della sua metamorfosi da ninfa terrestre a divinità della Primavera: il vento Zefiro, invaghitosi della bella ninfa, la rincorre, la raggiunge e la possiede contro la sua volontà, decidendo infine di renderla sua sposa. In dono le concede il potere di far fiorire ogni cosa che tocca, trasformandola in “Madre dei fiori” (*Fasti* V, 183).



Il passo di Ovidio – secondo l'interpretazione di Aby Warburg¹ – è la fonte letteraria della scena rappresentata all'estrema destra della celebre *Primavera* di Botticelli. Zefiro irrompe da dietro un albero con le gote gonfie afferrando la ninfa, che a contatto con il dio inizia a mutare: dalla sua bocca sgorgano fiori, mentre le mani protese in avanti, nel vano tentativo di fuggire, si sovrappongono ai fiordalisi che ornano la veste della figura intenta a spargere rose in un prato fiorito. È la nuova Flora: l'impalpabile tunica trasparente della ninfa, "gettata dal vento dolce"², lascia il posto a un'elegante veste trapunta di fiori, mentre "la goffaggine della timida creatura primitiva presa contro la sua volontà dal 'soffio della passione', si trasforma nel rapido e sicuro incedere della Bellezza vittoriosa"³.

Nella primavera 2009 Gucci lancia una nuova fragranza a base di rosa e osmanto, battezzandola 'Flora' in omaggio al celebre e omonimo *pattern* fiorito ideato dalla *maison* negli anni Sessanta. Lo spot della campagna pubblicitaria, firmato da Chris Cunningham, si apre con una giovane modella in abito lungo di chiffon, stampato appunto con il motivo 'Flora', in mezzo a una distesa di fiori.

Improvvisamente, mentre annusa una corolla, la protagonista del video è investita da un soffio di vento che si fa sempre più forte e intenso fino a travolgerla: la modella socchiude gli occhi dischiudendo le labbra, in pieno rapimento estatico.

1 A. M. Warburg, Sandro Botticelli "Geburt der Venus" und "Frühling". *Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance*, Hamburg-Leipzig 1893 (trad. it. *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano*, già in A. M. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze [1966] 1996, pp. 1-58; ora in A. M. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1889-1914), a c. di M. Ghelardi, redazione S. Müller, Nino Aragno Editore, Torino 200, pp. 77-151, 152-161). Sul tema della figura della ninfa nel Rinascimento vedi anche A. M. Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (1929), tavola 39, pubblicata e commentata in "Engramma".

2 cfr. L. B. Alberti, *Della Pittura*, II 45: "Nascano le pieghe come al troncho degli alberi i suoi rami. In queste dunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento [...] Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti sendo i panni di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo sarà bene in la pictura porvi la faccia del vento Zeffiro o Austro che soffi tra le nuvole onde i panni ventoleggino. Et quinci verrà ad quella gratia, che i corpi da questa parte percossi dal vento sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni gettati dal vento dolce voleranno per aria".

3 Edgar Wind, *Misteri Pagani nel Rinascimento*, Milano [1958] 1971, p. 143.



Una luce abbagliante le illumina e nasconde il volto, mentre il vento dal basso solleva i lembi dell'abito che iniziano a volteggiare, fino ad assumere la forma evocativa di una farfalla tra una nuvola di petali.

Le immagini si susseguono al ritmo crescente di *I feel Love* di Donna Summer, in una nuova versione prodotta e arrangiata dallo stesso Cunningham.

Tutto lascerebbe supporre che un preciso riferimento al mito ovidiano e un'allusione all'iconografia dei dipinti di Botticelli abbiano influenzato la scelta del regista. Nel comunicato stampa diffuso dalla casa di produzione dello spot, tuttavia, non si fa cenno a questi possibili modelli:

La richiesta del cliente era quella di rappresentare una sofisticata e seducente giovane donna carica di sensualità e potere seduttivo che controlla la sua vita e tutto ciò che la circonda. Ecco quindi nascere la storia di una donna, la modella Abbey Lee, inizialmente delicata e femminile che grazie al profumo si trasforma in una donna sensuale e potente. Immersa in un'infinita distesa di fiori colorati dalla rosea luce del tramonto, ispira dolcemente la fragranza da un singolo fiore. Viene così accarezzata dal profumo che a sua volta conduce e manipola sensualmente per tutta la distesa di fiori. I suoi movimenti diventano più ipnotici all'aumentare dell'intensità del profumo, finché non viene completamente sopraffatta ed il suo vestito esplose in un'evocativa forma di farfalla, luce e petali di fiore.

Tra le righe, nella metamorfosi da giovane "delicata e femminile" a donna "sensuale e potente" – inebriata dalla brezza profumata che la rapisce e ne anima i movimenti – possiamo leggere, ancora una volta, la riemersione della figura della ninfa classica e rinascimentale, la bella Flora appena trasformata dal soffio di Zefiro da acerba fanciulla a dea "Madre dei fiori" e Signora della Primavera.



CREDITS

Soggetto Flora by Gucci
Agenzia REM - Ruini e Mariotti
Casa di produzione FilmMaster
Executive Producer Monica Riccioni
Producer Alessandro Bonino
Regia Chris Cunningham

Dalla polvere al marmo. Un classico ritorno all'ordine

Lorenzo Bonoldi

Nel 2007 il marchio Sisley venne a trovarsi al centro di una bufera mediatica legata alla divulgazione su internet di un'immagine pubblicitaria – successivamente dichiarata falsa – raffigurante due ragazze ritratte nell'atto di sniffare un capo d'abbigliamento. Il messaggio legato al visual della pseudo *reclame* è chiaro: la cultura fashion crea dipendenza esattamente come la droga. Immediata giunse la smentita da parte di Sisley.

“*Statement sulla falsa campagna*” – 20 luglio 2007 – “Ultimamente sono state pubblicate su internet delle fotografie spacciate come immagini della nuova campagna pubblicitaria Sisley. Una delle immagini mostra delle ragazze mentre ‘sniffano una canotta’. L'allusione a droghe e alcool è più che evidente. Ci teniamo a precisare che il marchio Sisley e il Gruppo Benetton non hanno alcun coinvolgimento con queste immagini e perciò

falsa campagna Sisley apparsa in internet nel 2007



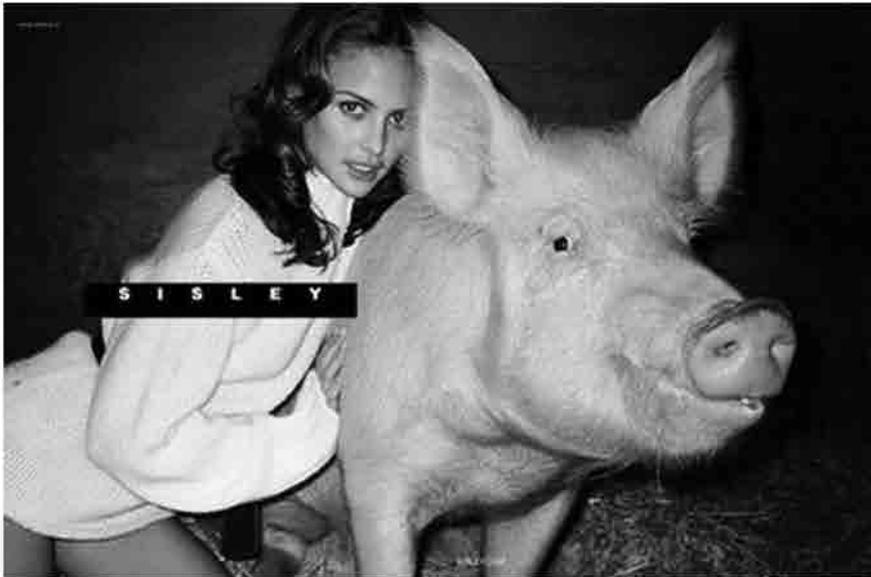
ci rifiutiamo di essere ricollegati ad esse. Inoltre queste immagini violano le leggi sui diritti del marchio Sisley, pertanto il nostro ufficio legale sta prendendo tutte le opportune misure per tutelare i diritti e gli interessi dell'azienda”.

Per quanto falsa, la campagna ottenne al marchio grande visibilità, soprattutto fra gli utenti del *web* e i frequentatori di *blog*. E nonostante la smentita ufficiale, va sottolineato quanto il visual della *reclame* in oggetto parrebbe rientrare perfettamente in quella politica dell'immagine che, fino al 2007, ha caratterizzato le campagne di Sisley: una linea forte, trasgressiva e provocatoria, guidata dal ribelle fotografo Terry Richardson.

La falsa campagna presenta forti affinità compositive e concettuali con le immagini di Richardson utilizzate nelle altre campagne per il marchio, al punto che il 'falso' venne da molti riconosciuto per 'vero'.

È possibile che l'immagine sia frutto del lavoro di un anonimo ed emulo ammiratore di Richardson, e che quindi la falsa campagna sia una sorta di *divertissement a la manière de*. O ancora, fra le ipotesi legate alla diffusione dell'immagine delle sniffatici di canotta, va annoverata anche la fuoriuscita non autorizzata di uno scatto effettivamente realizzato per il marchio e

immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2001 (diretta da Terry Richardson)



poi scartato. Tale fuoriuscita incontrollata potrebbe essere frutto di una vendetta interna agli ambienti creativi.

Infine, non mancò certo chi pensò ad un finto falso, creato *ad hoc* per essere divulgato e poi immediatamente rinnegato, nell'ottica del celebre motto "purché se ne parli".

La reale campagna autunno-inverno 2007, divulgata nel corso dei precedenti mesi estivi, venne realizzata al solito da Terry Richardson con la partecipazione della modella Stephanie Seymour come *testimonial* d'eccezione. La campagna, ricca degli ormai consueti ammiccamenti e allusioni di carattere sessuale, segna la conclusione della collaborazione fra Terry Richardson e il marchio Sisley.

A partire dal 2008 il marchio cambia infatti la propria politica dell'immagine, abbandonando lo stile trasgressivo e spregiudicato che lo aveva contraddistinto in precedenza. La campagna pubblicitaria che segna questo nuovo inizio è affidata agli scatti della fotografa Camilla Akrans e realizza-

immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2002 (diretta da Terry Richardson)





immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2001 (diretta da Terry Richardson)

immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2002 (diretta da Terry Richardson)

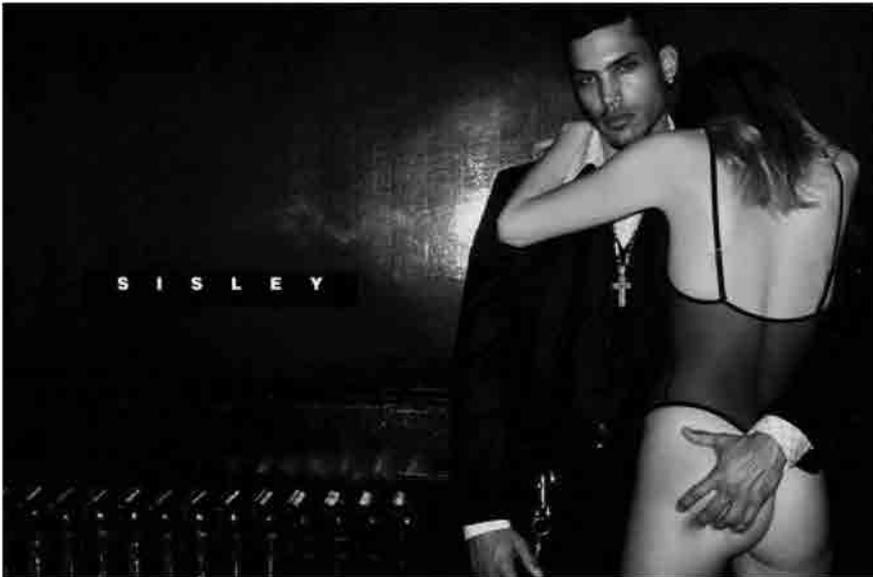




immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2002 (diretta da Terry Richardson)

immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2000 (diretta da Terry Richardson)





immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2002 (diretta da Terry Richardson)

immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2007 (diretta da Terry Richardson)





immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2002 (diretta da Terry Richardson)

immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2007 (diretta da Terry Richardson)



ta dall'agenzia Energy Project di Parma sotto la direzione creativa di Nikko Amandonico. La nuova linea di comunicazione torna a porre l'attenzione sul capo di abbigliamento (a volte addirittura del tutto assente negli scatti di Richardson delle precedenti campagne).

Gli eccessi vengono filtrati, la trasgressione placata e l'essenza sofisticata del messaggio è affidata a un contesto più colto e raffinato. Il teatro di questo ritorno all'ordine è una sorta di sala dei gessi di un'accademia di Belle Arti. Le forme del 'classico' (perlopiù di epoca greco-romana, ma anche rinascimentale) diventano il contesto significante di una scelta di raffinatezza *glamour*, che, intellettualmente, si distacca dalla linea dura e provocatoria – a volte addirittura volutamente e sguaiatamente volgare – delle precedenti campagne Sisley. I modelli della nuova campagna interagiscono con le repliche in gesso dei capolavori dell'arte antica. In alcuni casi si tratta di opere molto celebri, altre volte la dimensione del 'classico' è evocata da dettagli di soggetti non perfettamente identificabili (un torso, una colonna, un piede).

Anche nel caso dei modelli celebri l'attenzione non è mai puntata in maniera evidente sul classico, e le opere – spesso visibili solo parzialmente – spesso risultano riconoscibili solo allo sguardo più attento e allenato. I modelli accademici in gesso fanno così da corona a modelli in carne e ossa – Leah DeWavrin e Tyson Ballou – e, con talvolta maniera, interagiscono, rimanendo pur sempre immagini di contorno.

In uno degli scatti per la collezione donna – peraltro il primo ad essere divulgato sulla stampa, e quindi quello incaricato di segnare la rottura con la precedente immagine Sisley – la modella viene amorosamente circondata da tre statue femminili, quasi come venisse accolta all'interno dell'aurea dimensione della bellezza classica. Si tratta dei calchi di tre celebri opere dell'arte classica. La prima a sinistra è una Venere Pudica, qui resa addirittura pudicissima dalla presenza di un panneggio che ne copre le nudità. Sullo sfondo è invece ben riconoscibile – seppur mutilata dal taglio fotografico – l'Afrodite di Cnido, celeberrima opera di Prassitele. La statua all'estrema destra è invece l'Amazzone Ferita di Fidia.

Sempre negli scatti per la collezione donna, Leah DeWavrin si distende languidamente su un calco della Notte di Michelangelo e ai piedi del David dello stesso Buonarroti. La statua non è riconoscibile nella campagna pubblicitaria, ma appare più visibile nelle immagini presenti nel catalogo della collezione.

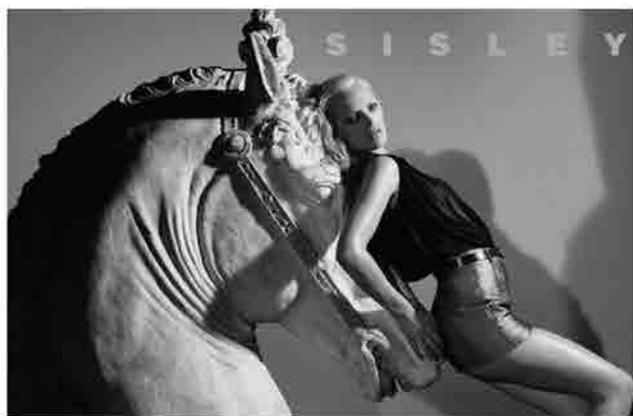


immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2008 (foto di Camilla Akrans)

immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2008 (foto di Camilla Akrans)



immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2008 (foto di Camilla Akrans)

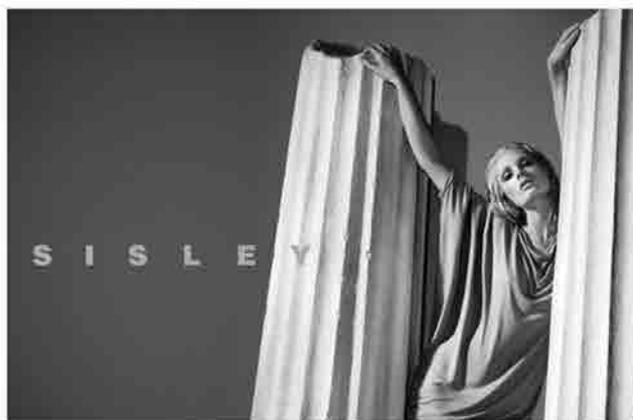




immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2008 (foto di Camilla Akraus)



immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2008 (foto di Camilla Akraus)



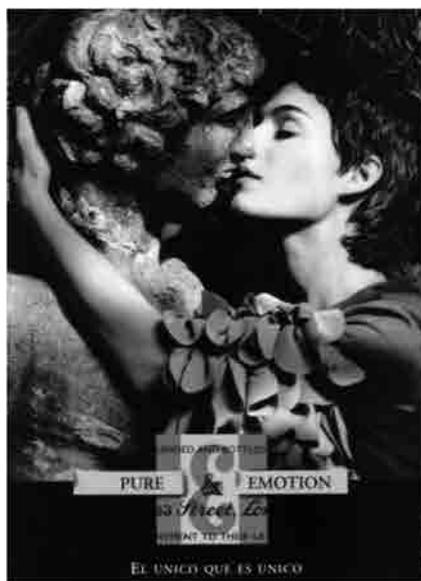
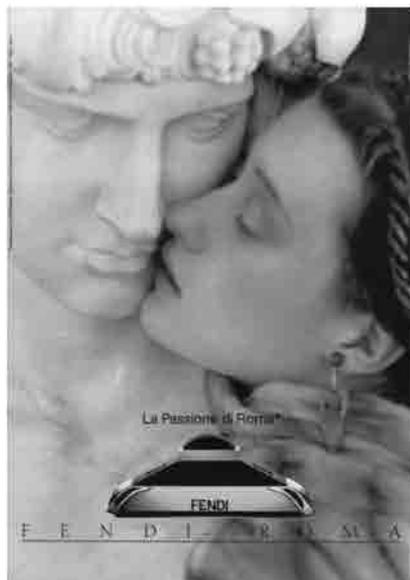
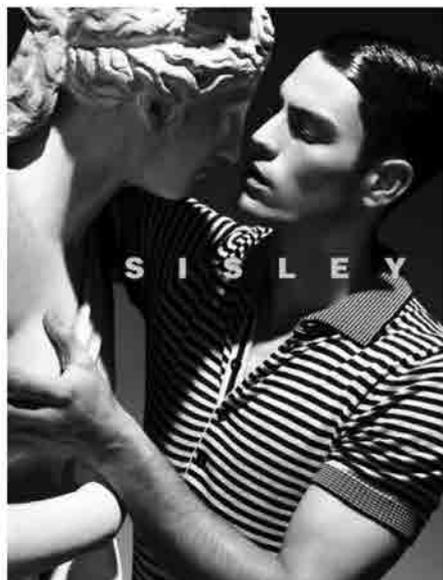


immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2008 (foto di Camilla Akrans)

immagine dalla campagna pubblicitaria Sisley 2008 (foto di Camilla Akrans)



I colori pacati e le rosee atmosfere del *set* fotografico lasciano il posto al bianco e nero negli scatti dedicati alla collezione uomo. In una delle immagini della campagna il protagonista, Tyson Ballou, è ritratto nell'atto di baciare la *Venus Pudica* mentre le appoggia una mano sul seno. È questo il soggetto nel quale il rapporto fra modello in carne ed ossa e modello artistico si fa più stretto.



Il tema del bacio fra esseri umani e statue non rappresenta tuttavia una novità nel lungo *affair* che lega il mondo della pubblicità alla tradizione classica. Nel 1989, ad esempio, la fotografa Sheila Metzner realizzava per Fendi una campagna pubblicitaria a due soggetti. Nel primo, intitolato *La Passione di Roma* la modella Marie-Sophie Wilson veniva ritratta nell'atto di baciare una statua di Antinoo. Nel secondo scatto il bell'addormentato di marmo era riportato alla vita per effetto del bacio appassionato, come sottolineato dal titolo *La Passione vive*.

Con intento meno aulico e con un pizzico di pepe in più, anche il whisky J&B visita il tema della statua baciata, proponendone però una versione saffica.

Anche in questa lettura *osé*, tuttavia, il linguaggio provocatorio viene filtrato e attutito dal *medium* del classico, confermando di fatto la tendenza diffusa – ma non sempre filologicamente corretta – a riconoscere nelle immagini classiche le forme di un *pathos* algido e distaccato, capace di trasmettere un senso di misurata compostezza. O, come nel caso di Sisley, di un ritorno all'ordine.

Ninfe moderne o della sublimazione (per negazione) dell'icona

Monica Centanni

Giugno 1968: il fotografo Bert Stern scarta alcuni dei provini fotografici eseguiti in occasione di un servizio su “Vogue”, imponendo un tratto di pennarello colorato a forma di X sul volto e sul corpo di Marilyn Monroe: la serie di provini scartati diventa famosa anche perché il segno di cancellazione, trasparente ma perentorio, anticipa profeticamente la morte di Marilyn che avverrà di lì a pochi mesi, in una stagione contrassegnata dal

a sin. Bert Stern, ritratti di Marilyn Monroe; provini fotografici per la rivista “Vogue” (giugno 1968); a dex. Solve Sundsbo, campagna pubblicitaria per il rossetto Rouge Volupté; un claim del prodotto recita: “Il nuovo rossetto del desiderio ha una confezione gioiello ed è indossato da Kate Moss, la modella icona di stile per eccellenza” (primavera 2009)



suicidio delle icone (sul tema vedi, in Engramma, Mnemosyne '68- Mnemosyne 2008).

Primavera 2009: il fotografo Solve Sundsbo, per la campagna di lancio del nuovo rossetto di una nota Maison francese, rievoca le immagini dei provini scartati di Marilyn, in una raffinata citazione a distanza; nel ruolo di ninfa della bellezza ora è Kate Moss; al posto del segno di pennarello, la traccia morbida e translucida del rossetto che, in questo caso intenzionalmente, non copre ma esalta la vis seduttiva della nuova icona di grazia femminile.

Classico Manifesto: cinque tavole per la definizione dei meccanismi del riuso della Tradizione classica in Pubblicità

a cura del Centro studi ClassicA

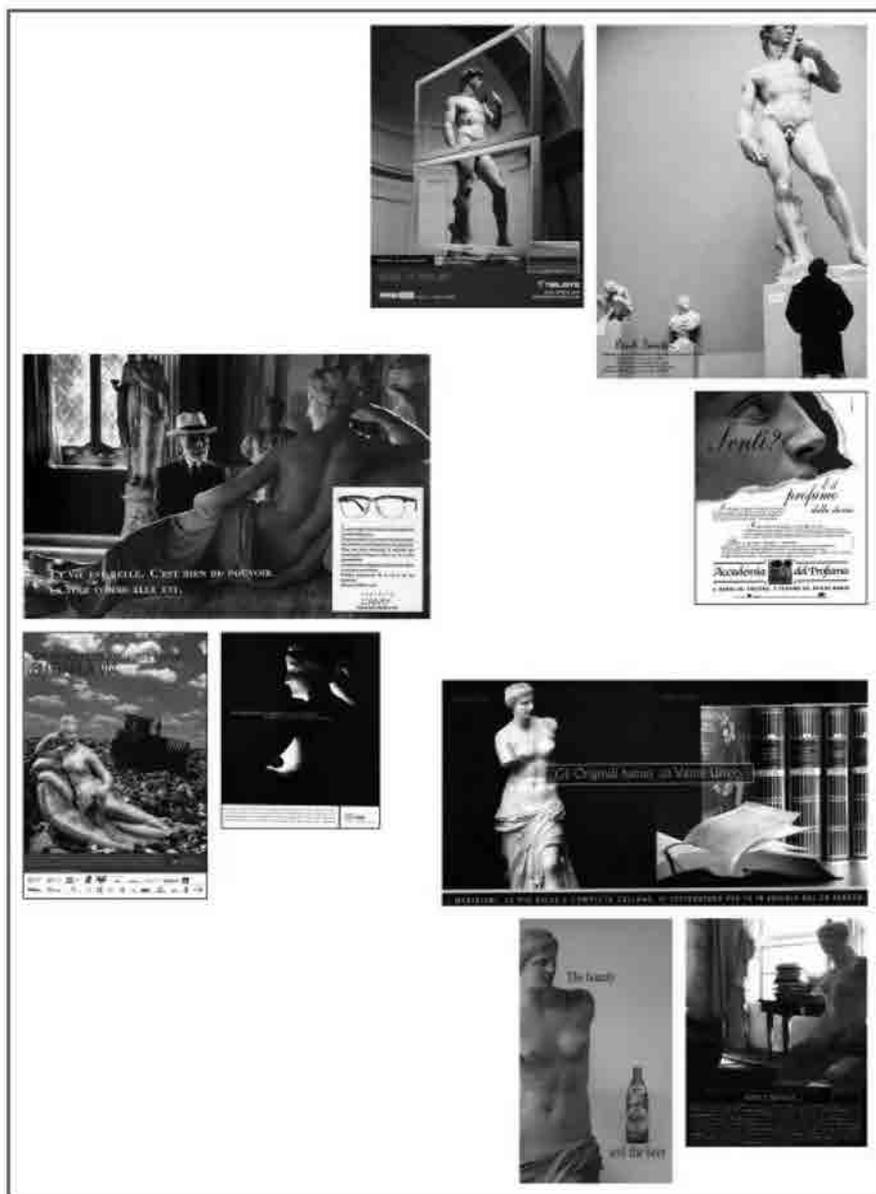
Presenze del classico

Icone della cultura classica – antiche, rinascimentali o moderne – sono arruolate nell'opera pubblicitaria come *testimonial* di eccezione, in forza della loro *auctoritas*. Il montaggio di Tavola I propone esempi di convocazione nel set pubblicitario di tre celeberrimi 'classici': il *David* di Michelangelo, la *Paolina Borghese* di Canova, la *Venere* di Milo.

Il *David* di Michelangelo protagonista della campagna STATE OF THE ART (Relisys, SMAU, 2003); come *testimonial* per un marchio di abbigliamento (Paul Smith, Regno Unito 1985); e ancora il dettaglio del bel naso della statua 'classica' nella campagna SENTI? È IL PROFUMO DELLA STORIA (Accademia del Profumo, Italia 2001).

Paolina Borghese come Venere Vincitrice come capolavoro che merita una buona vista, nella pubblicità di una marca di occhiali: LA VIE EST BELLE. C'EST BIEN DE POUVOIR LA VOIR COMME ELLE EST (Occhiali L'Amey, Francia 1990); in mezzo ai rifiuti, per sensibilizzare alla cura del patrimonio artistico: NON PRENDERSI CURA DELL'ARTE È COME BUTTARLA VIA (Fondazione Cittàitalia, Italia 2006); suggestivamente illuminata dalla luce artificiale in una promozione dell'azienda nazionale italiana per l'energia elettrica: PER MESTIERE ALLUNGHIAMO LE GIORNATE, E NON SOLO DEGLI ESSERI UMANI (Enel, Italia 2003).

La *Venere di Milo*, bellezza per antonomasia nella pubblicità di una birra greca che al 'mito' intesta il proprio marchio: THE BEAUTY AND THE BEER (Birra Mythos, Grecia 2004); come *testimonial* di una prestigiosa collana editoriale italiana di 'classici': GLI ORIGINALI HANNO UN VALORE UNICO (Meridiani Mondadori, Italia 2005); come pezzo di arredamento prestigioso per una linea di arredi in legno (Assi d'Asolo, Italia 2001).



Pseudo-classici

L'opera classica modificata o integrata con inserti attuali legati allo specifico contesto del messaggio pubblicitario, si propone, rispetto all'originale, come una – nuova – ‘metaopera’. Tavola II propone varianti e rivisitazioni, riviste e aggiornate in pubblicità, rispetto a tre noti modelli dell'arte del Rinascimento italiano: la *Gioconda* di Leonardo, il *David* e gli affreschi della *Cappella Sistina* di Michelangelo.

La *Gioconda* di Leonardo da Vinci con diverse acconciature nella campagna LISCIA? GASSATA? O FERRARELLE?, in cui si ribadisce il pregio della versione originale e l'*aurea medietas* del ‘classico’ – e quindi del prodotto al ‘classico’ assimilato – (Ferrarelle, Italia 1981); ancora la *Gioconda* appare invece con la testa in perfetta piega in una pubblicità per prodotti per capelli (Pantene, Australia 2007); Monna Lisa impugna una mazza da golf nel visual dell'annuncio pubblicitario per una lotteria che promette la sponsorizzazione di eventi sportivi e il restauro e la valorizzazione di capolavori d'arte (Lottomatica, Italia 2003). Per la medesima campagna del gioco del lotto, il *David* di Michelangelo assume la postura di un calciatore (Italia 2003); lo stesso *David* compare come modello di eccezione per un marchio di jeans (Levi's, 1975 ca.); e, infine presta il suo prestigio a ricambi “intercambiabili agli originali” (GB Ricambi, 2001). La *Creazione di Adamo* di Michelangelo appare in dettagli, modificati e rivisitati, in diverse pubblicità: la mano di Dio porge da bere ad Adamo nella pubblicità di un liquore: FORTE CON SAPORE (Cointreau, Italia 1987); Dio passa all'Uomo un paio di jeans nel visual della campagna di una nota marca di abbigliamento sportivo (Levi's, 1975); le due mani, di Dio e di Adamo, si incontrano su una bella maniglia per infissi: SOLO UNA CREAZIONE ARTISTICA NON HA ETÀ (Hoppe Maniglie, Italia 2005); il tocco di Dio accende un computer nella pubblicità di una azienda di distribuzioni di componenti hardware e software: TOCCO DIVINO (Polidata, Italia 2001).

Allusioni

Il messaggio pubblicitario allude, in forma rivisitata o modificata (e spesso ironica), ad autori, opere o elementi – icone della cultura classica. Nel montaggio che si presenta in Tavola III, vengono poste a confronto alcune immagini pubblicitarie con i classici ai quali si ispirano.

La modella protagonista di una campagna per una rinomata azienda produttrice di stoviglie, mima la postura del *Discobolo* di Miro-





ne, impugnando, *pro disco*, un piatto (Rosenthal, Germania 2001). Tre *maniquennes* nella classica posa delle *Tre Grazie* in una *rèclame* per un marchio di biancheria intima (Inno, Francia 1985). 2007 A.C. LA GAZZETTA DELLO SPORT. ROMAN EDITION: nel visual un giornale arrotolato ricrea l'immagine del Colosseo per fare pubblicità al più noto quotidiano sportivo italiano (Italia 2007). Ancora l'inconfondibile silhouette dell'Anfiteatro Flavio in forma di lacerto di pellicola filmica, compare nel manifesto di una rassegna cinematografica brasiliana dedicata alla cinematografia italiana (Camera di Commercio Italo-Brasiliana, Brasile 2006): come ricorda il claim – IT'S BEEN A LONG TIME THAT ITALIANS HAVE PRODUCED GREAT WORKS – arte romana e cinema italiano sono testimonianze di un'antica tradizione in cui l'Italia primeggia come produttrice di capolavori.

PIERO DELLA FRAMPESCA e RAPANELLO SANZIO sono erudite e divertenti allusioni a classici dell'arte del Rinascimento, nella campagna pubblicitaria FAMOSI PER LA QUALITÀ realizzata per una catena di supermercati (Esselunga, Italia 2001).

à la manière de

Rifacimenti, ispirazioni, riflessi e ambientazioni: la messa in scena pubblicitaria si avvale di allestimenti che riecheggiano, stilisticamente o formalmente, l'atmosfera di un'opera classica o la maniera di un autore famoso. Tavola IV offre alcuni esempi di esercizi di stile sui grandi maestri dell'arte europea: dal Rinascimento al Contemporaneo, passando per gli Impressionisti, i Macchiaioli e il Novecento italiano.

Un bar aux Folies-Bergères fornisce l'ambientazione a una pubblicità alla maniera di Manet per uno storico aperitivo italiano (Campari, Italia, 1985 ca.). Per pubblicizzare il proprio marchio, i proprietari di un'azienda italiana, posano in ritratti fotografici d'autore (Etro, Italia 2001): nella serie pubblicitaria che reclamizza la casa di moda sono evidenti e ostentati i richiami stilistici all'arte italiana del Novecento, in particolar modo alla pittura di Felice Casorati e Giorgio De Chirico. Le tavole dei dipinti di Lotto, Caravaggio, De Nittis e di altri artisti famosi, sono anacronisticamente apparecchiate con le tovaglie di un'azienda di produzione tessile italiana (Parotex, Italia 2002-2003); come recita il claim: THE DIFFERENCE IS ON THE TABLE. Una nota azienda alimentare, in una sua sofisticata campagna, adotta i tagli di Fontana, i colori e le geometrie di Mondrian (e, in altre opere della se-



rie, gli inconfondibili stilemi di altri artisti contemporanei) per rivisitare il packaging della pasta, uno dei prodotti più 'classicamente' italiani (Barilla, Italia 1995).

Archetipi della memoria collettiva

Forme, idee, temi, simboli, appartenenti al DNA culturale, riemergono nel messaggio pubblicitario non per citazione precisa, ma, come 'engramma', attraverso latenze, oblii, ritorni. Attraverso una serie di confronti 'a distanza', Tavola V propone una campionatura di questi percorsi carsici della memoria e delle sue figure.

La figura della Ninfa gradiva con le vesti mosse dal vento – immagine della vita in movimento di antica ascendenza – riemerge nel passo aggraziato della modella che incede per promuovere il profumo di una stilista italiana (Mariella Burani, Italia 2001). La postura della canefora del repertorio 'classico' e della portatrice d'acqua del repertorio folklorico si confondono e si riflettono nella nuova viaggiatrice, *redux* dalle sue felici vacanze, da cui riporta con sé come *souvenir* anche l'esotica/antica postura (Franco Rosso, Italia 2001). Il significato ossimorico di un'impresa rinascimentale che coniuga nella combinazione di motto e immagine le virtù di forza e temperanza – motto: CAUTIUS; figura: museruola – appare, reinventato, nella pubblicità di un'automobile, la cui potenza va domata con cauta prudenza – claim: NON STUZZICATELA!; visual: museruola – (Honda, Italia 2003). Il gioco pericoloso con i serpenti e l'eroico gesto di difesa e di ribellione del mitico Laocoonte suggestionano a distanza l'immagine pubblicitaria del profumo di una *griffe* italiana che propone uno stile forte e aggressivo (Roberto Cavalli, Italia 2003).



*Il contributo è tratto da *Classico Manifesto. Temi della tradizione classica nella pubblicità italiana (XV-XXI secolo)*, catalogo della mostra (Milano, 12 febbraio - 24 marzo 2008), a cura di Monica Centanni, Fondazione Valore Italia, Roma 2008.

Classico Manifesto: una indagine di Storia della Tradizione classica

Katia Mazzucco

Peithò & Mnemosyne è il nome assunto da un laboratorio di ricerca sulla Storia della Tradizione Classica nella Pubblicità¹. Peithò (Persuasione) è nel mito figlia di Afrodite e Hermes: è il frutto dell'unione di seduzione ed eloquenza; bellezza e grazia, assieme a scaltrezza e rapidità. Mnemosyne, 'memoria', è una titanide, figlia di Gea e Urano, madre delle Muse, ispiratrici di tutte le arti.

Una nuova musa per la Pubblicità

In questi due numi tutelari, legati da una & commerciale, si individua un possibile terreno, o meglio un tracciato, di ricerca. La Pubblicità si offre in questo senso come luogo della ricerca sulle dinamiche della Tradizione Classica: ibrido – non sterile – tra creazione artistica e comunicazione commerciale, vincolate tra loro dai capricci della produzione di idee per figura e assieme dalle norme del profitto, la Pubblicità e la sua storia rappresentano una sponda necessaria allo studio sulle forme mediatiche di veicolazione delle immagini e più in generale sui meccanismi della memoria culturale. È proprio la necessità economica della comunicazione pubblicitaria a determinare la possibilità di questa prospettiva metodologica: l'efficacia comunicativa, la costruzione di tale efficacia, mette a nudo caratteri formali ed elementi strutturali della persistenza e dell'oblio, nei media di massa, di immagini e parole appartenenti alla tradizione.

Laboratorio è termine appropriato nel caso di questo esperimento. La comunicazione pubblicitaria è campo di indagine dissodato e praticato negli ambiti disciplinari sociologico, semiotico e linguistico, e si è guadagnata,

1 Il laboratorio di ricerca 'Peithò & Mnemosyne' dedicato a Pubblicità e tradizione classica ha dal 2000 una finestra nel web nella rivista on-line "engramma" (www.engramma.it); i materiali sono pubblicati a cura di Lorenzo Bonoldi, autore di alcuni contributi sull'argomento (cfr. Lorenzo Bonoldi, Un compianto sul dandy stanco, in Monica Centanni (a cura di), L'originale assente. Introduzione allo studio della traduzione classica, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 423-425).

a ragione, una propria letteratura critica e una storiografia particolare. Di rado la Storia dell'Arte si è dotata degli strumenti necessari ad afferrare e comprendere la creazione di immagini pubblicitarie, limitandosi piuttosto a considerazioni di pertinenza della cosiddetta Storia del Gusto. La Storia della Tradizione Classica è d'altro canto una disciplina dai confini labili – porosi –, non consolidata a livello accademico. Laboratorio è proprio in questo senso un luogo di ricerca sperimentale, rivolto alla raccolta di campioni di indagine. L'esposizione *Classico Manifesto* nasce da questa istanza: mettere in mostra una selezione mirata di materiali di ricerca che contribuiscano alla definizione e alla verifica di una costellazione di concetti pertinenti alla Storia della Tradizione Classica.

Il *pretium* del classico

Introdurre analiticamente il problema non è cosa breve; sarà comunque necessario in questa sede fare almeno tre precisazioni. Tra i primi riferimenti teorici di *Classico Manifesto* vi è la definizione data da Salvatore Settis di *auctoritas* dell'antico². L'autorità, il *pretium* materiale e simbolico, di ciò che è antico si misura nel corso del Medioevo anche attraverso le forme del riuso, materiale e immaginale. *Spolium in re* non è prelievo fisico di un frammento dell'antico ma rifacimento – a differente grado di potenza – di uno o più frammenti. Il brano di antichità porta con sé e riecheggia l'idea, l'aura, della grandezza del passato intero – soprattutto quello romano, dalla prospettiva culturale mediterranea – in una sorta di continuità materiale e culturale rispetto all'era pre-cristiana. Prima dello studio da una prospettiva umanistica che porta alla conoscenza e alla classificazione storica delle rovine del passato, *auctoritas* esprime l'impasto di fraintendimento e fascinazione provocati dalla materia antica, indipendentemente dal suo oggettivo valore e direttamente dipendente dalla sua capacità di presa sul 'fruitore'; e che non su valori estetici si misura, bensì sul grado di risonanza, potremmo dire, figurale e mnemonica – risonanza determinata anche dalle condizioni contingenti (le tendenze individuali e collettive del gusto e della conoscenza) di diffusione dei riverberi dell'antichità. Non si esaurisce dunque con la stagione culturale e storica del Medioevo: la dote di *auctoritas* risponde a un modo di interrogare o chiamare in causa l'antichità, e più in generale i 'classici'. E questo modo, che non è unico e neppure univoco, trova un canale di perpetuazione pri-

2 Il testo di riferimento è Salvatore Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, vol. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 373-486.

vilegiato nella comunicazione di massa, in ragione della consonanza con alcuni meccanismi della comunicazione stessa.

Modernità del classico

Difficilissimo tratteggiare una definizione universale o definitiva del concetto di ‘classico’³. Specificamente per quanto riguarda i modelli ‘classici’ selezionati per la mostra *Classico Manifesto* si possono innanzitutto indicare alcuni riferimenti in negativo: non si intende per classico solo ciò che, sulla base della consolidata classificazione stilistico-storiografica, è riconducibile al V sec. a.C., e particolarmente all’Atene periclea; sbancato questo limite, classico non è solo l’arte antica che esprime, con Winckelmann, “edle Einfalt und stille Größe” (“nobile semplicità e quieta grandezza”); classico non è per forza antico, archeologico, passato. La materia di ricerca per *Classico Manifesto* mette in luce un dato meno generico e che per il momento è necessario, almeno, registrare: particolarmente per quanto concerne la dialettica tra memoria collettiva e individuale e il rapporto del classico con il ‘brusio’ dell’attuale, le declinazioni di definizione di ‘classici della letteratura’ offerte da Italo Calvino si adattano quasi perfettamente in Pubblicità anche all’uso di icone classiche del patrimonio visuale collettivo, in un significativo slittamento parola-immagine⁴. In questo senso, è naturale includere nell’ambito dei classici in Pubblicità opere che non appartengono al repertorio dell’arte antica greco-romana ma che spaziano ampiamente nelle epoche della storia dell’arte e, assieme, figure che non sempre godono di evidente o spiccata *auctoritas* mediatica. Di qui la necessità di un confronto, dalla prospettiva degli studi di tradizione, con l’attuale e ‘senso comune’ del classico.

Originale/modello/copia

Un’ulteriore precisazione: la ricerca nell’ambito della comunicazione pubblicitaria è funzionale a una discussione – in favore della complicazione – del nesso originale/modello/copia. Non si considera la vertiginosa prospettiva mediatica delle immagini pubblicitarie nei termini benjaminiani

3 Monica Centanni, L’originale assente, in Ead. (a cura di), L’originale assente. Introduzione allo studio della traduzione classica, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 6-9.

4 Italo Calvino, Perché leggere i classici, Mondadori, Milano 1991 (già in «L’Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68).

Il contributo è tratto da *Classico Manifesto. Temi della tradizione classica nella pubblicità italiana (XV-XXI secolo)*, catalogo della mostra (Milano, 12 febbraio - 24 marzo 2008), a cura di Monica Centanni, Fondazione Valore Italia, Roma 2008.

di perdita dell'aura' (dell'originale). Il punto di fuga delle immagini pubblicitarie è piuttosto punto di osservazione privilegiato per l'indagine dei mezzi di 'trasmissione (culturale) di massa'. Il riconoscimento di termini e meccanismi propri della tradizione nell'ambito della creazione di figure pubblicitarie non è dunque mirato a uno studio di carattere esclusivamente retrospettivo, ma anche prospettivo: il timore del facile comparativismo tra contesti storico-culturali affatto inaccostabili, e dell'uso improprio di schemi critici di lettura della produzione di immagini, non impedisce affine di usare proficuamente la comunicazione pubblicitaria come materia di verifica di studio.

Il rapporto dei campioni di indagine raccolti per le ricerche di *Peithò & Mnemosyne* su oggetti, temi, motivi dell'arte occidentale ha suggerito un possibile ordinamento e una classificazione di esempi significativi, relativi a campagne pubblicitarie degli ultimi trent'anni – con poche, volute, eccezioni. La scelta di escludere quasi completamente materiali pertinenti alla 'storia della Pubblicità' ha una ragione principale: la necessaria restrizione del campo è mirata a evitare una sovrapposizione con lo studio storico di settore, per concentrare l'attenzione su materia solo parzialmente storicizzata; si esclude pertanto da questa parte di ricerca il confronto con i nodi storici del 'Ritorno all'ordine' ex Avanguardie e delle iconografie classiciste adottate dalla propaganda dei regimi totalitari del Novecento – e delle relative elaborazioni-reazioni post-belliche.

Dinamiche della tradizione classica

Alcune tecniche di costruzione della comunicazione pubblicitaria recente sono dunque ricondotte a schemi storicamente attestati nelle dinamiche della tradizione culturale, e sono state ordinate in queste categorie: 'presenze del classico'; 'pseudo-classici'; 'allusioni'; 'à la manière de'; 'archetipi della memoria collettiva'. Come in qualsiasi forma di classificazione, i casi non sono riconducibili in maniera univoca a singole categorie, ma acquistano il valore funzionale di esempi di un particolare carattere. La delimitazione delle categorie, inoltre, non esaurisce la discussione dei concetti portanti delle stesse, e rappresenta una finzione ermeneutica, utile nella ricerca e nella esposizione dei suoi esiti.

Presenze del classico

In questa categoria rientrano i veri e propri prelievi di tipo archeologico: dato per acquisito il filtro determinato dalla riproduzione tecnica dell'originale antico, si tratta di *spolia in se*, ossia di opere o frammenti (dettagli)

antichi riusati nel contesto pubblicitario. Il classico è slogan, scena, fondale ovvero oggetto dell'immagine pubblicitaria, impiegato in forza della propria *auctoritas*. Gli *spolia*, i frammenti di figure classiche più o meno celebri, sono ricontestualizzati e subiscono un processo di risemantizzazione, spesso declinato nei termini del letteralismo o della pura illustrazione: la stratificazione del valore simbolico e la molteplicità dei significati contestuali del classico sono obliterati in favore di una comunicazione diretta. In questi casi, il contesto storico-artistico originario del classico entra di rado a far parte della comunicazione pubblicitaria e si situa quasi esclusivamente a un livello secondo di lettura: classico è qui inteso in termini storici, come dotato di valore intrinseco.

Pseudo-classici

Una distinzione prima si rende necessaria nel caso di esempi in cui si evidenzino interventi che alterano la forma dell'originale (o, meglio, del modello di riferimento). A partire dagli stessi presupposti che determinano la pratica del riuso in Pubblicità (*auctoritas* come opportunità comunicativa), il classico si presta a essere plasmato, riadattato, funzionalizzato al messaggio commerciale attraverso processi di sottrazione e/o addizione formale, mascheramento, deformazione. Si tratta dei casi di costruzione di quella che può essere considerata una metaopera, che nasce dalla modificazione o dall'integrazione di elementi di una o più opere classiche (e non).

Frequente è soprattutto il caso dell'inserito attuale – il prodotto reclamizzato o un elemento ad esso funzionale – dettato dallo specifico contesto del messaggio pubblicitario. Anche qui in via di letteralismo, l'oggetto pubblicitizzato, nominato, indicato o riprodotto in figura può diventare elemento aggiuntivo (o sostitutivo di una parte) del classico, guadagnandosi spazio per consonanza o pertinenza formale o forzosa alterazione. Prima di chiamare in causa le pratiche dadaiste di scardinamento del 'senso comune', il caso è piuttosto accostabile, ad esempio, alla pratica ininterrotta del riadattamento nell'ambito della ritrattistica o, più puntualmente, a quella della risemantizzazione per via di sostituzione degli attributi o degli elementi accessori caratterizzanti figure (soprattutto allegoriche) della tradizione.

Allusioni

Gli esempi raccolti all'insegna dell'allusione' mostrano un processo di libera ideazione a partire da un classico: il messaggio pubblicitario allude, spesso in modo ironico o per ammiccamento, ad autori, opere o singoli elementi del repertorio dei classici. Non si tratta di un grado maggiore di

allontanamento dall'originale', poiché rifacimento o imitazione non hanno propriamente luogo. Il classico è un punto di partenza, che può presentarsi come modello (singolo o plurale) individuabile o intuibile, ovvero come tipo, ossia riduzione ideale a partire da una serie, più o meno ampia, più o meno nota, attestata storicamente. In questa operazione, il classico alluso, in modo grossolano o con la sottigliezza dell'intuizione, resta congiunto al prodotto creativo del pubblicitario, come ombra dai contorni imprecisati, e non subisce alterazione di senso, poiché non è presente (via prelievo) e i suoi significati non sono messi in discussione. Considerando come parallelo possibile elementi della dinamica di trasmissione storica delle formule iconografiche e del processo cosiddetto della *Typenwanderung*, classico e allusione ad esso risultano infine accostabili ma non più sovrapponibili: l'opera allusiva acquisisce un posto proprio accanto al modello.

à la manière de

Così si indicano esempi di veri e propri esercizi formali: ispirazioni, ambientazioni, variazioni su motivi classici o modelli della tradizione. Nel caso di questa categoria, sono proprio il contesto o il *milieu* culturale del modello a essere vagheggiati. Il messaggio pubblicitario è proposto in (o da) una scena stilisticamente attendibile, ossia riconducibile a linee formali attestate – se non già stereotipate – in collocazioni e ambiti storici precisi, riconoscibili o intuibili. La commistione in questi *pastiche* di elementi appartenenti a generi o stili differenti in origine risulta coerente e consonante all'atmosfera ricreata nella messa in scena pubblicitaria.

Il rapporto con l'originale – l'atmosfera di un'opera, la maniera di un maestro o di una corrente artistica, gli elementi reiterabili di uno stile – sarà da intendere in senso 'tipografico': come nelle espressioni artistiche definibili neoclassiche (o, genericamente, 'neo-qualcosa') non esiste un rapporto effettivamente produttivo con il modello, bensì una sorta di trascrizione – in alcuni casi di altissima raffinatezza – di stilemi ideali appartenenti a un determinato lessico espressivo.

Archetipi della memoria collettiva

Nella creazione pubblicitaria si cela un simbolo, un tema, un motivo, appartenente al codice della tradizione culturale. Il simbolo può non essere oggetto della comunicazione, può essere sfruttato o meno direttamente, può non essere rivolto all'attenzione del fruitore. La categoria definita in questi termini si può quindi considerare attraverso uno sguardo che non è quello del creatore della pubblicità o del fruitore-consumatore bensì quello

del 'conoscitore', e ha diretta relazione con i meccanismi di definizione della memoria culturale collettiva. Questo procedimento – l'emersione di un simbolo della tradizione in un contesto impertinente – ricalca lo schema teorico della riattivazione di un ricordo sopito: anche nei casi di utilizzo involontario o accidentale (da parte del creatore) di materia propria della tradizione, una immagine pubblicitaria può trascinare con sé – soprattutto per consonanza formale – una rete di significati stratificatisi, nel corso della storia, in una formula data.

Cortine di ferro, forme di gesso, immagini in dissolvenza: sull'allestimento di Classico Manifesto

Alberto Ferlenga, Silvia Cassetta

Sui muri delle città, sulle recinzioni metalliche, sui tabelloni che bordano le strade, i manifesti pubblicitari offrono profondità a buon mercato. Gli spazi che contengono – interni raffinati, paesaggi agresti, piazze fantastiche – spezzano la monotonia dei recinti urbani per rappresentare un mondo analogo al reale ma interscambiabile e cangiante.

figure dell'assonanza e della memoria

Le figure che li popolano replicano gesti e posizioni, che, come i luoghi che le ospitano, giocano su assonanze, memorie, spiazziamenti. La loro vita è effimera, le superfici patinate, che contengono prospettive che la città non sa più creare, si trasformano presto in brandelli. Lingue cartacee confondono spazi e figure, interni ed esterni, intonaci e colle, si sovrappongono in una stratigrafia del contemporaneo i cui frammenti, nel perdere la propria forma, ne ricordano altre. Come sulle pareti di una cava, su quelle di una città le strategie di intervento o di vendita mutano se stesse in segni; la materia corrotta e le figure strappate diventano squarci, striature; la merce lascia tracce evocatrici ed astratte, crea vuoti ricorrenti, sfondamenti che trasformano le superfici in volumi. Sui muri permangono lacune e nelle lacune si insinuano altre figure. Come accade in antiche città, anch'esse diventeranno, col tempo, materiali, utili ad arricchire di nuovi luoghi la geografia composita dei piani murari.

l'immagine sostenuta

Il tema dell'*immagine sostenuta* ha suggerito il gesto progettuale che guida tutta l'esposizione 'Classico Manifesto', il percorso è infatti organizzato lungo lame metalliche su cui scorrono frasi, a cui si appoggiano schermi e da cui emergono forme e immagini che mettono a confronto, nel linguaggio della pubblicità, classico e contemporaneo. La struttura espositiva è composta da corpi metallici che, come una serie ravvicinata di schegge o una spina spezzata, dividono l'atrio della Triennale indicando una direzione

e definendo un'area. L'immagine ferrosa e grezza dei corpi espositivi si oppone a quella patinata di cui si avvale la pubblicità, materiali non raffinati e grezzi in antitesi con la ricerca esasperata di perfezione ed esclusività nella comunicazione visiva odierna.





Foto di: Fabrizio Marchesi

La finalità del muro centrale che caratterizza la struttura espositiva è quella di dare un luogo al confronto tra copie di statue classiche e immagini commerciali che ne riprendono le posture. I corpi metallici sono dunque elementi di supporto o di contorno, superfici e volumi spezzati che lasciano emergere, dalle loro fratture, i calchi in gesso, esaltando, grazie al materiale ferroso impiegato, i contrasti tra eleganza e rudezza ed evidenziando forme e biancore delle statue.

La plasticità dei gessi si oppone alla forma frammentata e spigolosa della struttura e gli squarci che interrompono i corpi espositivi permettono, a tratti, una percezione simultanea di statue, video e manifesti creando punti di vista sempre diversi in prossimità delle pause, tra un frammento di parete e l'altro.

Si determina così, con la maniera più classica di esporre, un rapporto alla pari tra l'immagine e l'osservatore che viene obbligato a un confronto diretto, senza mediazioni o filtri, a una lettura nella quale anche le interruzioni costituiscono un'occasione di confronto proponendo la sovrapposizione di diversi piani di rappresentazione e contribuendo a moltiplicare, in chi osserva, la massa dei riferimenti.

La profondità visiva e le sovrapposizioni di piani che vengono proposte intendono evocare ciò che nella realtà avviene con l'interagire di immagini, rumori, azioni, corrispondenze. La forma dell'espore riprende, d'altra parte, figure allestitivo tipiche dell'arte figurativa istituendo un ulteriore confronto tra il modo di esporre l'arte e quello di comunicare immagini pubblicitarie, ben sapendo che l'espressività artistica e quella pubblicitaria hanno, in fondo, un'unica finalità, quella di colpire l'osservatore, di suscitare emozioni, di attrarre, di mettere in evidenza l'esclusività del soggetto.

*Il contributo è tratto da *Classico Manifesto. Temi della tradizione classica nella pubblicità italiana (XV-XXI secolo)*, catalogo della mostra (Milano, 12 febbraio - 24 marzo 2008), a cura di Monica Centanni, Fondazione Valore Italia, Roma 2008.

Foto di: Lilli Doriguzzi



Simbolo e desiderio: tecniche di attrazione

Riflessioni sulla dialettica tra simbolo e desiderio nell'immaginario post-moderno

Matteo G. Brega

Ancora una volta è il tempo a rivelarsi il fattore determinante. Non soltanto per ciò che attiene il suo ricorso obbligato verso il quale siamo condotti per poter scandire, ricordare, programmare i fatti dell'esistenza, ma specialmente in forza della sua natura di strumento, strumento per eccellenza della conoscenza umana. L'essere immersi nel Tempo" di cui parlava Proust, la costante sensazione di oscillare e di esistere nell'oscillazione in funzione di un prima e di un dopo, conferisce al tempo la dignità divina che dai tempi dei Greci non ha mai abbandonato quel riposto luogo del nostro inconscio nel quale Crono da sempre trae nutrimento archetipico. Tempo dunque come 'casa dell'essere', ma non potendo spingerci troppo oltre nella sua indagine, come ammoniva Agostino, ci siamo accontentati di andare alla ricerca di altre case, più accessibili, più abitabili, che fungessero maggiormente da 'tetto sulla testa' anche a costo di imbattersi in luoghi difficilmente arredabili quali la poesia o in genere l'arte. Fare altresì del linguaggio la 'casa dell'essere' significa identificare l'ermeneutica della realtà con la realtà stessa e, al contempo, professare quel disperato ottimismo sospinto ogni minuto dalla constatazione che alla base del pensiero esista un idem sentire. Sensismo ed empirismo, dunque, come condizioni minime del razionalismo, questo sembra oggi l'approdo spurio di un'estetica che voglia tentare l'impresa di confrontarsi con ciò che appare, con la superficie, con l'insieme di forme che sottostanno a quella particolare postmoderna eterogeneità dei fini che le costringe, seppur nate sotto auspici concettuali o razionali o estetizzanti, ad assumere agli occhi del fruitore, sempre più accidentale e sempre più accidente nei confronti dell'opera, una sovrabbondanza simbolica che, nell'enormità crittografica dell'ipertesto nel quale la postmodernità ci immerge, tutto rende al contempo leggibile ed illeggibile in relazione a contesti simbolici che si specificano sempre di più approfondendosi via via in sottoinsiemi, rimandi, gerghi che un tempo erano lingue e lingue che inevitabilmente nacquero come gerghi, a sottoscrivere una certezza di significato tanto più incrollabile quanto legata al tempo di durata in vita dei simboli che la compongono.

La serie di problemi impliciti, risolti attraverso la censura o la deliberata scelta di non affrontarli per non dar loro dignità di esistenza, ha non di rado contrassegnato le dinamiche simboliche di massa dal dopoguerra in poi. Il doppio movimento di avvicinamento tra le modalità di produzione di massa da una parte, e le masse potenzialmente già trasformate in consumatori ha conosciuto con la Seconda guerra mondiale una battuta d'arresto, presto tramutata dalla saggezza dei sistemi di produzione in condizione propulsiva per la successiva acquisizione di massa del desiderio, e per la sua conseguente simbolizzazione. Se le analisi francofortesi si fossero rivelate predittive la questione della simbolizzazione del desiderio si sarebbe progressivamente trasformata in un nucleo problematico sempre più limitato all'interno del più grande sistema storico-economico. In realtà non è il simbolo a dirigere il desiderio così come non è il desiderio a orientare il simbolo. Si tratta invece di un difficile dialogo tra stranieri, probabilmente basato su usi reciproci e mutue gratificazioni, che si fa strada tra fallimenti, scarsa efficacia e miracolose e sontuose intuizioni, per giungere a dare forma a singolari formazioni sedimentali. Interessante notare come il simbolo, una volta entrato nell'immaginario e cioè una volta entrato nell'incessante processo di decodificazione, cessa di derivare dall'idea primaria che lo ha generato e inizi a dileguarsi attraverso le prospettive multiple delle categorie interpretative delle culture che lo ospitano. Come un microrganismo ospitato in un organismo linguistico ospitante che tenta di adattare i propri recettori a formazioni nuove, attraverso una continua superfetazione di significati. Il significato approda al suo destino dileguandosi nel grado zero dell'interpretazione che, ben lungi dall'essere l'insignificante, è l'eterogenesi dei fini significanti che porta embricati in sé sin dalla sua genesi. È la sede dell'Istituto di Cultura italiano a Tokyo, nato e pensato per essere massimo simbolo del massimo del simbolizzabile (la cultura) in terra straniera – forse la più straniera delle terre straniere: la capitale pseudoccidentalizzata dell'Estremo Oriente – ma letto come un inaccettabile orribile insulto a causa del suo colore rosso. Qui il simbolo non viene frainteso in base ad una errata traduzione – come potrebbe avvenire in un dibattito processuale con uno straniero, ad esempio – è l'essenza stessa dell'uso del colore che sfugge al progetto e che si innesca automaticamente nel sistema autonomo dei significati una volta trasportato dalla carta millimetrata italiana alle piastrelle giapponesi, dall'idea all'eidetico. Intersezioni esplicabili solo a posteriori, con discorsi a valle dell'accaduto: Foucault ipotizzò, tra le altre, le due categorie dell'arcaico e dell'attuale per rendere ragione delle intersezioni significanti. Rimangono suggestive ancora oggi sia per la loro capacità di alludere a un altrove (l'arcaico è altrove *par excellence* mentre l'attuale è comunque inafferrabile) sia per rimandare ancora una volta la dimensione del

simbolo a quella imprescindibile del tempo; tempo di comprensione, tempo di acquisizione, tempo di produzione e durata. Forse proprio quest'ultima si rivela il fattore determinante per valutare oggi l'efficacia dell'azione di un simbolo all'interno dello spettro ricettivo del pubblico.

Nella delicata e complessa dialettica che occupava gli antichi culti religiosi e che rendeva le divinità simulacri – cioè “più vere del vero” (cfr. Baudrillard 2008) – e ritualizzava ogni aspetto della vita quotidiana in funzione del corretto atteggiamento tra singolo individuo e parte del cosmo impersonata dalla divinità, anche allora la ricezione, e la sua durata, stabilivano l'incisività, la vita e la morte degli olimpici immortali. È lo stesso Nietzsche a metterci in guardia, ne *La genealogia della morale*, sul fatto che gli dei antichi non morirono né vennero uccisi (a differenza di Dio), semplicemente andarono incontro al proprio crepuscolo nel momento in cui non vi fu più nessuno che credeva in loro, nessuno più che sacrificava, nessuno che rivolgeva loro attenzione in quanto simulacri. Non è forse il caso paradigmatico di preponderanza della durata nei confronti del simbolo?

“Ragione e immaginazione non si accordano che all'interno di una tensione, di una contraddizione, di una dolorosa lacerazione. Vi è sì accordo, ma accordo discordante, armonia nel dolore. È soltanto il dolore che rende possibile un piacere” (Deleuze 2000, p. 34). Alla base della questione del gusto non stanno semplicemente i criteri di definizione o i rapporti tra codici culturali e modalità di comprensione concettuale; alla base di una delle questioni fondamentali dell'estetica sta la consapevolezza che la facoltà di giudizio non si basa sulla staticità di un criterio ma sull'inafferrabilità di una dinamica. E sarebbe suggestivo pensare alla storia dell'arte come a un continuo tentativo di soddisfare il punto d'equilibrio di questa dinamica. Anche quando si usa un simbolo per significare un oggetto non è consentito, purtroppo, la schematizzazione secondo la quale vi sarebbe una parte fissa, l'oggetto, ed una variabile, il simbolo, completamente tesa a significare e incurante delle ricadute accidentali della propria significazione. Ecco spiegato il costante ricorso alla tecnica, o meglio alle tecniche, che anche uno strumento che dovrebbe rappresentare l'esito ultimo di una sublimazione strumentale quale il simbolo deve costantemente far ricorso. Ciò a maggior ragione se i contesti fruitivi, culturali, semiotici rinunciano alla koiné e si addentrano nell'autonomia postmoderna. Quando il simbolo incontra un livello irriducibile di strumentalizzazione, quando rinuncia a essere significante per approdare, in tre momenti distinti, alla provocazione, all'insignificanza, all'irrelevanza, si ha quella che Deleuze definì “crisi dell'immaginazione” identificandola sostanzialmente con la ripetizione. A questo

proposito sarebbe interessante poter approfondire l'attuale ambivalenza del termine "ripetizione": esso scorre su un binario che vede a un suo estremo la ripetizione legata alla classicità, una classicità intesa propriamente come 'non timore della ripetizione', e all'altro estremo il concetto postmoderno di ripetizione, diretta filiazione della ripetizione barocca, che oggi diviene tutt'uno con l'infinito digitale. Un'immaginazione che entra in crisi è una facoltà che si prosciuga e che inaridisce tutto ciò che lambisce. Ma l'immaginario che consegue, per sua stessa natura insieme di simboli, è testimone a sua volta di una ulteriore forma di ripetizione, una sorta di 'cristallizzazione simbolica della ripetizione' che rappresenta al tempo stesso la certificazione dell'inaridimento ed una possibilità di fuoriuscita dallo stesso.

Probabilmente l'arte contemporanea è l'unico luogo dove il reciproco cercarsi di simbolo e desiderio avviene indipendentemente dalle tecniche e dalle strumentazioni. Interessante notare come Foucault, parlando di arte contemporanea, si rifacesse implicitamente all'eterno ritorno nietzscheano senza, stranamente, portare alle estreme conseguenze il suo discorso. A proposito di Warhol, e in maniera più accennata di quanto farà dopo Baudrillard, leggiamo in *Theatrum Philosophicum*: "[...] Qui o altrove, sempre la stessa cosa; che importa la variazione di qualche colore, una luce più o meno forte; come è stupida la vita, la donna, la morte. Come è stupida la stupidità. Ma se si contempla bene in volto questa monotonia senza limiti, ciò che di colpo si illumina è la molteplicità stessa, senza nulla in cima, al centro o al di là, crepitio di luce che corre ancora più rapida dello sguardo e volta a volta illumina queste etichette mobili, queste istantanee imprigionate che ormai per sempre, senza nulla formulare, si fanno segno: tutt'a un tratto, sullo sfondo di questa inerzia equivalente, la zebratura dell'evento squarcia l'oscurità e il fantasma eterno parla in questa scatola, in questo volto singolare, senza spessore" (Foucault 1997). Anche in questo caso il simbolo dispiega la propria azione significativa in virtù di un desiderio e di una tecnica di attrazione, entrambi magnetizzati dal centro vuoto dell'arte contemporanea e del suo immaginario; un vuoto non nichilistico: il vuoto della maschera non indossata, il vuoto 'botanico' del centro di Tokio. Giungiamo dunque a individuare nell'arte contemporanea un grande momento di servizio alla comunicazione. E ciò deriverebbe dal suo essere essenzialmente la forma più avanzata di comunicazione, e come tale in grado di indicare in maniera più netta i limiti e le potenzialità delle tecniche di simbolizzazione basate sul desiderio. In ciò che fu maestro Warhol possiamo scorgere, oggi, una riappropriazione postmoderna della presa di distanza del soggetto nei confronti della sua stessa serialità. Gli oggetti che Warhol indicava come seriali, con ciò alludendo alla serialità dei soggetti che li guardano, sono

oggi sostituiti dalla percezione massiva che si ha degli stessi, ovunque e contemporaneamente nella globalità. La Biennale di Venezia e la relativa “Biennale Telematica” dei pirati svedesi non interloquiscono nemmeno più sulla base di una differenza istituzionale e reale (uffici, ministeri, padiglioni, opere d’arte, giardini, bookshop, ecc. contro server, reti, nodi, domini, protocolli, ecc.) ma cercano di coesistere, la seconda a dispetto della prima, e la prima inibente la seconda. Nella nuova forma di accumulazione, di ripetizione del multimediale digitale il paradigma gnoseologico è quello dell’hard disk anche per l’arte; anche per l’arte e per le sue ritualità occorre esistere indipendentemente dalle opere o dalle loro più o meno autorizzate riproduzioni.

Utilizzando una delle possibili dicotomie che in estetica sostengono da sempre le ipotesi teoriche, possiamo considerare come la dialettica tra simbolo e desiderio nella postmodernità altro non sia se non una continuazione del conflitto tra astrazione e rappresentazione, che ha attraversato tutto il Novecento. Non volendo percorrere la strada dell’appropriazione della categoria avversaria come simbolo della vittoria sulla stessa – appropriazione in base alla quale Worringer sovrapponeva astrazione a stile floreale o, più recentemente, sostenitori a oltranza del concettualismo trovano elementi di realismo anche nell’astrazione – ci limiteremo a constatare l’irriducibilità di determinati aspetti dell’arte attuale alla tecnica che la domina. Per comprendere oggi la funzione e, soprattutto, i limiti dell’utilizzo del simbolo nelle declinazioni delle tecniche occorre riflettere, anche in chiave genetica, su ciò che Hal Foster ha definito con il termine di “realismo traumatico” (Foster 2006, p. 135 sgg.) a proposito ancora una volta di Warhol. La realtà cui Warhol fa riferimento, e in seguito tutta la comunicazione ‘commerciale’ posteriore alle *Campbell’s Soup Cans*, non è vacua in quanto de-significata bensì mostrante un vuoto causato da un trauma e quindi – possiamo aggiungere noi a completamento e spiegazione della proverbiale aura warholiana che investe tutto ciò che Andy sfiorava, dai quadri, ai film, alla Factory, alle Polaroid, alle interviste – attonita. Ancora una volta l’arte contemporanea si propone come limite estremo della comunicazione nel senso più ampio, confermando sia l’analisi di Roland Barthes che, a proposito della Pop-art, ne individuava il senso nella sua capacità di “desimbolizzare l’oggetto” (Barthes 1989, p. 25 sgg.), sia la considerazione in base alla quale il manufatto, privo di simbolizzazione, libera chi lo produce facendola così finita con l’orizzonte delle ‘intenzioni’.

Forse, oggi, per il simbolo non rimane che una speranza: cercare più o meno consapevolmente di imbattersi in qualche dinamica eterogenea, eterodi-

retta o eteroclitica, che riesca in qualche modo a riprodurre un trauma stabilendo così, nel rumore di fondo continuo del multimediale digitale, una sorta di memoria involontaria al contrario, un rallentamento-intoppo della nostra Ram cerebrale, finalizzato a stabilire un incongruo collegamento tra significati e immagini disparate. Appare questa, oggi, la più convincente strategia di difesa nei confronti della massa globale di consumo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Barthes 1989

R. Barthes, *That old thing art*, in Paul Taylor (eds.), *Post-pop*, MIT Press, Cambridge 1989

Baudrillard 2008

J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, PGreco, Milano 2008

Deleuze 2000

G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, Mimesis, Milano 2000

Foster 2006

H. Foster, *Il ritorno del reale*, Postmedia books, Milano 2006

Foucault 1997

M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, in "Aut-aut", 277-279, 1997

Matteo Giovanni Brega, Docente di "Patrimoni dell'immagine" e di "Gestione della galleria e del museo II" nella Laurea Specialistica Arti, Patrimoni e Mercati presso l'Università IULM di Milano. Dirige l'Osservatorio sull'Immaginario della Cattedra Unesco "Cultural and comparative studies on imaginary" presso l'Università IULM di Milano. Scrive su varie testate tra cui "Nova - IlSole24Ore", "Art&Dossier", "Filosofia dell'arte", "Panoptikon." È critico d'arte e consulente di varie aziende nel settore pubblico e privato. Le pubblicazioni più recenti sono: *Lo specchio attraversato. I media e la restituzione del simbolo* (Franco Angeli, 2005), ha inoltre curato la riedizione di Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura* (PGreco, 2008).



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

www.engramma.org

74

settembre **2009**

ENGRAMMA • 74 • SETTEMBRE 2009
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-19-5

Vero Falso Finto

La storia tra scienza e finzione

a cura di Giuseppe Cengiarotti e Daniele Pisani

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-19-5

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 Nota ad Aristotele, *Poetica* 1451a36 - 1451b32 (e a *Supplici a Portopalo*,
Portopalo di Capopassero, 19.09.2009, h. 21.50)
Monica Centanni
- 10 “Ornatissimum undique”: il Partenone di Ciriaco d’Ancona
Giulia Bordignon
- 25 La seconda vita del derviscio. Appunti sulla falsificazione della memo-
ria
Roberto Giambrone
- 36 “Vera incessu patuit dea”. Fabula e finzione nella storiografia di Mi-
chel de Certeau. Note a margine di Sulla “traccia” di Michel de Certe-
au. Interpretazioni e discorsi, a cura di Barnaba Maj e Rossana Lista
Giuseppe Cengiarotti
- 56 “Impossible et pourtant là!”. Osservazioni su Miracoli e traumi della
comunicazione di Mario Perniola
Daniele Pisani
- 65 Alexandre Koyré, *Réflexions sur le mensonge* (1943)
Introduzione di Giuseppe Cengiarotti

**Nota ad Aristotele,
Poetica 1451a36 - 1451b32
(e a *Supplici a Portopalo*,
Portopalo di Capopassero, 19.09.2009, h.
21.50)**

Monica Centanni

Sul tema della relazione inquieta tra storia e poesia, tra realtà e finzione, è utile tornare sui due passaggi del trattato aristotelico sull'arte poetica:

1451 a 36 - 1451b8

φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστὶν ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἶη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἶη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων) ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν, ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει

È evidente che mestiere del poeta non è raccontare cose che sono accadute, ma cose che possono accadere, che sono possibili secondo verosimiglianza e necessità. Lo storico e il poeta non si distinguono per il genere di scrittura, in prosa o in versi (ché si potrebbe mettere Erodoto in versi e nondimeno quella, in versi o non in versi, sarebbe storia), ma in questo sta la differenza: allo storico spetta di narrare cose accadute, al poeta cose che possono accadere. Perciò la poesia è più filosofica e più seria della storia: la poesia tratta piuttosto di cose generali, mentre la storia tratta piuttosto di particolari.

1451b29-1451b32

κἂν ἄρα συμβῆ γενόμενα ποιεῖν οὐθὲν ἦττον ποιητὴς ἐστὶ. τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητὴς ἐστίν.

E anche se capita che il poeta tratti di cose accadute, non per questo è meno

poeta: nulla osta infatti che alcune delle cose accadute accadano secondo verosimiglianza, e per questo egli può essere loro poeta.

Se pure la storiografia, al suo nascere come genere, ha adottato una forma espressiva propria – la prosa – la differenza tra storia e poesia, nota Aristotele, non è formale: un Erodoto in versi resterebbe indiscutibilmente ἱστορία (e viceversa, ribaltando l'esempio, il futuro genere del romanzo ellenistico, pur trovando nella prosa la sua forma espressiva più consona e fortunata, sarà purtuttavia ascrivibile senza dubbi alla classe ποιησις-fiction). La differenza sta nel contenuto e nel metodo del lavoro dello storico e del poeta. La scelta dello storico è legata alla materia disponibile fornita da τὰ γινόμενα, da quanto è accaduto: il participio γινόμενα ha nel contesto del ragionamento aristotelico il senso preciso di “cose accadute (almeno) una volta”, e diventa quindi, logicamente, “cose (già) accadute” e quindi “accadute nel passato”. Lo storiografo può scegliere e raccogliere i suoi materiali d'indagine esclusivamente nel campo recintato del passato. In questo senso τὰ γινόμενα sono ‘i fatti’, di cui lo storico è deontologicamente obbligato a restituire la versione reale. Lo storico dunque – sintetizzando il ragionamento aristotelico – tratta di ‘fatti realizzati’, e il suo impegno sarà (come insegna già Erodoto) una loro restituzione, la più informata e più corretta possibile.

Dal punto di vista della perimetrazione temporale del campo di raccolta dei materiali il poeta pare essere, dunque, più libero dello storico il cui sguardo può essere soltanto retroflesso sul passato: il terreno di caccia da cui il poeta trae materia per la sua opera non è legato a quanto è (già) accaduto, ma può trovare trame storie caratteri per la sua opera nel più ampio orizzonte di οἷα ἂν γένοιτο, “quanto può accadere”. Se allo storico è preclusa l'indagine su quanto non è, realmente (già) avvenuto, al poeta di converso non è preclusa la possibilità di trattare di quanto è (già) accaduto: e anche quando, anche se, fa poesia di τὰ γινόμενα, “non per questo è meno poeta”. Il poeta può spaziare nella scelta della materia artistica rivalutando l'aspetto aoristico del participio τὰ γινόμενα, overossia includendo accanto a τὰ δυνάτα – quanto potrà accadere nel futuro e quanto potrebbe accadere nel presente (senza che ne abbia, com'è obbligo dello storico, controllo diretto o conoscenza certificata) – anche quanto è potuto accadere realmente nel passato.

Forse che, allora, materia di poesia è tutto quanto è accaduto, è potuto, può, potrà, potrebbe accadere? No di certo: il poeta è condizionato da un altro vincolo, per certi aspetti più rigido dello stesso vincolo temporale. Il limite che Aristotele fissa per il repertorio poetico è τὰ δυνάτα κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ

ἀναγκαῖον, “ciò che è possibile secondo verosimiglianza e necessità”. Dalla dimensione astratta che raccoglie tutti i compostibili (dei quali soltanto alcuni accedono alla realtà e ci si presentano come ‘accadimenti’) il poeta cava materia per la sua opera misurando gli accadimenti – realizzati o possibili, passati, presenti o futuri – su un doppio metro: τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον; e tra i due il primo termine dell’endiadi – τὸ εἰκὸς – sembra prevalere sul secondo e includerlo, se, nel passo in cui ritorna la questione del criterio di selezione rispetto ai fatti accaduti, Aristotele può sottintendere il criterio della necessità per ribadire invece che “alcune delle cose accadute possono ben accadere secondo verosimiglianza (οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι) e per questo (καθ’ ὅ) egli potrà essere loro poeta”.

Coerenza, credibilità, opportunità, convenienza: in εἰκὸς le sfere semantiche di questi concetti (a ciascuno dei quali nel lessico aristotelico corrisponde un termine preciso e diverso) si incrociano e si confondono. La traduzione corrente e condivisa del termine εἰκὸς come “verosimile” è l’esito, teoreticamente molto connotato ma molto felice, del processo di semantica combinatoria che Aristotele avvia apprendendo sotto il segno-εἰκὸς significati all’origine molto distanti.

Mestiere dello storico è dunque trattare di “cose accadute”, qualsiasi sia il loro statuto di coerenza interna, di credibilità, di verosimiglianza: lo storico non è tenuto a interrogarsi e a vagliare la casualità per cui alcuni ‘possibili’ accedono all’esistenza e altri per contro non divengono τὰ γενόμενα. Un portato ermeneuticamente rilevante di questo ragionamento è che l’accadimento che accede alla narrazione storica (che realmente è accaduto) può essere inverosimile e arbitrario, quando invece l’accadimento scelto come argomento di narrazione poetica sarà “verosimile e/o necessario” κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, pur avendo mancato l’occasione di realizzarsi: insomma senza essere (stato) reale.

Lo sguardo critico che il poeta è chiamato invece a posare sugli accadimenti deve essere più sorvegliato, il suo vaglio più attento, la selezione che egli opera più discreta. Al poeta ciò che importa è che l’accadimento, sia o non sia realmente accaduto, abbia coerenza interna, risponda a verosimiglianza (κατὰ τὸ εἰκὸς) o sia convincentemente necessitato da circostanze esterne (κατὰ τὸ ἀναγκαῖον). Ne deriva che il giudizio poetico, prodromico alla scelta della materia dell’opera, inquieta lo statuto di ‘verità’ dei fatti reali: non tutto quanto accade è verosimile e necessario, e pertanto all’altezza del λέγειν τὰ καθόλου, quel “dire cose generali” che la poesia, secondo Aristotele, si propone come suo alto limite di definizione rispetto alla storia.

Il poeta dunque, rispetto allo storico che è costretto per scelta di campo a mettere in forma di scrittura quanto è accaduto, può – anzi: deve – selezionare fra le cose accadute o che possono accadere quante e quali si prestano a essere riconosciute come rispondenti al criterio del “verosimile o necessario”. Selezione rigorosa che decide di quali siano gli accadimenti degni di essere annoverati fra i verosimili (κατὰ τὸ εἰκὸς) e in quanto dotati di maggiore coerenza e rappresentatività, in quanto significativi in generale (τὰ καθόλου) anziché nel particolare (τὰ καθ’ ἕκαστον): solo questi accadimenti meritano poesia. A compensare il rigore della selezione del poeta sta l’evidenza testimoniale dell’opera poetica stessa: la non secondaria conseguenza, che i fatti prescelti e poi narrati dal poeta diverranno tradizione e memoria condivisa.

Priva del filtro della selezione artistica, la realtà è composita, indiscriminatamente variegata di accadimenti verosimili e necessari e di accadimenti contingenti, particolari, arbitrari; meno “seri”, ovvero meno dotati di tensione filosofica.

Mestiere del poeta è divenire “poeta di quei fatti”: nell’espressione αὐτῶν ποιητής Aristotele, recuperando al termine ποιητής la genesi deverbativa del *nomen agentis*, evidenza, con sottolineatura paradossale e anacronistica, l’azione del poeta sugli stessi fatti già accaduti – il poeta è costruttore e artefice non solo delle sue invenzioni, ma anche degli stessi fatti reali di cui fa materia di poesia.

Se dunque il poeta nella selezione della materia per la sua opera sa applicare questi principi – se il poeta, potremmo dire, è vero ποιητής – ne deriva che la poesia è sempre “verosimile e necessaria”. È la poesia, insomma, che mediante il filtro selettivo del dispositivo critico che il poeta applica alla realtà data (accaduta = τὰ γινόμενα), prescegliendo soltanto di dare forma a fatti verosimili e necessari, rende vera la realtà.

Il poeta usa eventi verosimili, piuttosto che la realtà tutta, nell’indiscriminato complesso dei suoi accadimenti, per costruire la trama di una poesia “più seria della storia”: così Aristotele, in questa sua prospettiva tutta parziale, tutta a favore della poesia; ma Tucidide, raccogliendo dalla congerie dei fatti il filo di una narrazione credibilmente “valida per sempre”, già aveva insegnato che anche la storia è, propriamente in senso aristotelico, atto di ποιησις. Solo il filtro poetico, da trame storie personaggi singolari, distilla parole valide generalmente: fa della realtà filosofia. Sta al ποιητής – sia poeta, sia storico – scegliere tra tutto quanto è accaduto, accade e può

accadere: sta al poeta scegliere e narrare.

Ma esiste qualche contingenza spazio-temporale rara e preziosa in cui una poesia – tanto intensa da sembrare verosimile e necessaria – e una realtà – tanto intensa da diventare verosimile e necessaria – vibrano in consonanza, quasi che per un istante arte e realtà facessero a gara per concorrere allo statuto di verità.

È successo a Portopalo, il 19 settembre 2009, alle ore 21.50 circa.

Sulla scena di fronte al mare, i versi tragici di Eschilo sulla guerra, la fame, la carestia, e sul diritto di asilo che la città e i suoi governanti, come atto primo di civiltà, devono concedere ai supplici, si rivelavano ancora una volta parole serissime e filosofiche, valide “in generale” perché si confondevano, indistinguibili, con le voci delle testimonianze storiche dei migranti dei nostri giorni, in fuga dalla guerra, dalla fame, dalla carestia, invocando un diritto di asilo che la città e i suoi governanti, come atto primo di civiltà, dovrebbero concedere ai nuovi supplici.

E per qualche secondo, sul fondale della scena, dietro, sul mare, sfrecciò la luce veloce di una barca corsara che trasportava un nuovo carico di migranti sulle coste di Sicilia. Per qualche istante quella luce ha illuminato reciprocamente di verità il reale e la finzione poetica. E il filosofo (“maestro di color che sanno”, ma nei secoli anche sapiente e mago) in quel momento – è certo – Aristotele sorrideva.



Portopalo (SR) - Gabriele Vacis e Vincenzo Pirrotta (vai al sito di Supplici a Portopalo)

“Ornatissimum undique”: il Partenone di Ciriaco d’Ancona

Giulia Bordignon

Nel 1395 il notaio Nicola Martoni, di ritorno a Capua da un pellegrinaggio in Terra Santa, compie una tappa ad Atene, dove ammira la chiesa maggiore della città, che nel suo *Liber Peregrinationis* definisce “Ecclesia maior Athenarum [...] vocaboli Sancte Marie”. L’edificio non è altro che il Partenone, trasformato in chiesa cristiana dedicata alla Vergine durante il Medioevo (forse già dal VI secolo): il cambiamento nella destinazione d’uso dell’antico tempio di Pallade si manifesta nella costruzione di una torre campanaria all’angolo sud-ovest e di un’abside in luogo dell’accesso principale (abside che include due delle colonne interne dell’antico pronao), così che l’ingresso alla chiesa viene a trovarsi sul lato ovest, opposto rispetto al prospetto principale antico; l’intercolumnio interno del fronte ovest viene tamponato con setti murari, in cui si aprono piccole porte di accesso a quella che diviene la navata della chiesa; la parete che divideva il *naos* dall’opistodomo viene abbattuta per dare continuità allo spazio interno; parte delle lastre che compongono il fregio ionico che corre lungo le pareti della cella vengono rimosse per consentire la creazione di finestre. Mediante limitati interventi architettonici, dunque, il tempio di Atena Parthenos si trasforma in un edificio cristiano, tanto che Martoni definisce la chiesa “magna sicut ecclesia capuana”, paragonandola per dimensioni alla chiesa della propria città d’origine (Pavan 1983, pp. 87 ss.).

Quarant’anni dopo la visita del notaio campano, nel 1436, un altro viaggiatore italiano giunge ad Atene: si tratta di Ciriaco d’Ancona, mercante-umanista instancabile osservatore delle vestigia dell’antichità, in particolare delle iscrizioni epigrafiche, che l’anconetano raccoglie nei suoi taccuini di appunti e di disegni, tanto da essere considerato iniziatore della moderna epigrafia. Lo sguardo di Ciriaco coglie immediatamente la grandiosità dell’Atene antica, proprio mediante l’impressione che suscitano in lui le straordinarie rovine ovunque presenti nella città:

Athenas veni. Ubi primum ingentia moenia undique conlapsa antiquitate

conspexi, ac intus, et extra per agros incredibilia ex marmore aedificia domosque, et sacra delubra diuersasque rerum imagines, miraque fabrefactoris arte conspicuas, atque columnas immanes, sed omnia magnis undique conuulsa ruinis.

Ad Atene, Ciriaco è ospite di un certo Antonello Balduino, che probabilmente risiedeva sull'Acropoli, forse nei pressi dell'Eretteo (come testimonierebbe, nel *corpus* dei testi ciriacani, un'iscrizione poi ritrovata *in situ*: cfr. Bodnar 1960, p. 40). Nel suo 'tour' delle antichità ateniesi, Ciriaco è colpito in particolare dal Partenone, di cui traccia subito una sintetica ma accurata descrizione:

Et quod magis adnotari placuit, extat in summa civitatis arce ingens, et mirabile Palladis Divae marmoreum templum, divum quippe opus Phidiae. LVIII sublime columnis magnitudinis p. 7 diametrumhabens, ornatissimum undique, nobilissimis imaginibus in utriusque frontibus, atque parietibus insculptis, listis, et epistylis mira fabresculptoris arte conspicitur.

Fin dalla definizione dell'edificio come "ingens, et mirabile Palladis Divae marmoreum templum", possiamo misurare nelle parole di Ciriaco lo scarto del nuovo sguardo umanistico rispetto a quello tardo medievale sull'antico: il Partenone non è più – come pochi decenni prima per il notaio Nicola Martoni – una chiesa cristiana, ma lo straordinario tempio di Pallade, "divina opera di Fidia". Se la descrizione di Martoni risulta condizionata da un occhio tutto cristiano, quello di un fedele di ritorno dalla Terra Santa, per contro dalle parole di Ciriaco emergono dell'edificio esclusivamente le caratteristiche del tempio pagano: l'anconetano dimentica – intenzionalmente – anche solo di accennare all'attuale funzione dell'edificio per il culto cristiano. Anche Ciriaco è, insomma, un 'fedele in pellegrinaggio': ma un fedele devoto al nuovo culto umanistico della classicità.

Nel corso dei suoi frequentissimi viaggi – spostamenti d'affari ma anche 'missioni diplomatiche' presso le più importanti corti dell'epoca – Ciriaco visita molte città dell'intero Mediterraneo, da Venezia a Costantinopoli, da Roma ad Alessandria d'Egitto, da Firenze ad Atene, venendo in contatto con personalità di primo piano nella vita culturale e politica del tempo, da Leon Battista Alberti a Gemisto Pletone, da Maometto II a Papa Eugenio IV. Otto anni dopo la sua prima visita ad Atene, nel 1444 Ciriaco torna infatti nella città greca e ne scrive con ancora maggior accuratezza, in una lettera datata 29 marzo, all'amico Andreolo Giustiniani, un altro mercante-umanista di origine genovese residente a Chios, con cui l'anconetano condivide la passione per l'antico:

Et cum ad Nerium Acciaiolum Florentinum, et Athenarum ea tempestate Principem, una cum suo germano Nerio me contulissem, eum in Acropoli summa civitatis arce comperimus. Sed quod magis adnotare placuit, cum eiusdem praecellentis aulae nobilissimum opus diligentius adspexissem, vidimus eiusdem mirificam porticum quatuor expolitis de marmore columnis, decemque desuper ex ordine marmoreis trabibus constare. Sed postquam ad ipsam et praecipuam venimus aulam, sex ingentes bino ordine columnas, trium pedum diametri latitudine, marmorea laquearia, vigintiquatuorque terno ordine trabes polito utique de marmore sustentabant; quaelibet vero trabes p. 24 longitudo, latitudo vero 3 fuisse videntur: et ipsae utique nobiles de marmore parietes, aequa magnitudine expoliti lapidis constant, ad quas per unicam ingentem et mirificam portam patet ingressus.

Per la prima volta, nelle parole di Ciriaco, la rocca della città – occupata dalla chiesa principale (il Partenone), da un acquartieramento che dava sulla corte (costruito sull'Eretteo, di cui curiosamente l'anconetano non fa menzione) e dal palazzo fortificato dei Duchi d'Atene (che includeva i Propilei con il tempio di Atena Nike) – recupera il suo nome antico: l'anconetano incontra il signore della città “in Acropoli summa civitatis arce”. Ciriaco descrive innanzi tutto la residenza del Duca, il fiorentino Neri Acciaioi: definisce infatti i Propilei come una straordinaria sede di palazzo (“praecellentis aulae nobilissimum opus”), non riconoscendovi l'antico accesso monumentale al santuario di Atena. Non va però dimenticato che, quando Ciriaco scrive, i Propilei sono interamente racchiusi dalle fortificazioni medievali che costituiscono il palazzo del Duca (che si eleva, con un secondo piano, al di sopra della costruzione antica): l'accesso all'Acropoli non avviene attraverso la cosiddetta ‘porta Beulé’ (riportata alla luce solo nel XIX secolo), ma attraverso uno stretto passaggio tra le imponenti mura innalzate in età medievale, che vanno dal monumento di Agrippa al tempio di Atena Nike.



Ricostruzione virtuale dell'Acropoli di Atene in età medievale (altre immagini sono disponibili in questo sito)

Nondimeno, come nel suo precedente viaggio, delle superfetazioni moderne dei Propilei Ciriaco nulla cita, e descrive – di nuovo con sguardo selettivo – solo i marmi e le strutture che giudica antichi. Nel palazzo degli Acciaoli Ciriaco ‘vede’ soltanto le parti in marmo: riporta la presenza di una “*mirificam porticum quatuor expolitus de marmore columnis*” (probabilmente il tempio di Atena Nike, che si incontrava subito prima di accedere alla parte principale del palazzo); enumera con esattezza travi, colonne e cassettoni marmorei; osserva le “*nobiles de marmore parietes*” che si aprono mediante una porta monumentale. Ma, di nuovo, è soprattutto il Partenone a essere al centro della sua attenzione. La descrizione di Ciriaco – che torna appositamente sull’Acropoli proprio per “*esaminare con maggior diligenza*” il tempio in ogni sua parte – è accuratissima:

Sed potissimum eadem ipsa in praeclara arce iterum revisere, ac omni ex parte diligentius vestigare malueram nobilissimam illam divae Palladis aedem, quam solido et exposito marmore, Phidiae mirificum opus extitisse, Aristoteles ad Alexandrum Regem, Pliniusque noster, & alii plerique nobiles testantur auctores. Nam ubi philosophus de mundi compositione ad ipsum regem scribere propensius maluisset, talia eo in opere lectitavimus verba: “*φασι δὲ τὸν ἀγαματοποιὸν Φειδίαν κατασκευαζομένον τὴν ἐς ἀκροπόλει Ἀθήναν*” et aliqua. Nam et continuo subdiderat, quam magnus opifex deus ad omnem et indissolubilem contextae mundi compositionis armoniam optimum rationem habuerat, tandem ipsam in Minervae praeclari operis artificiosam compaginem architectum insignem illum Phydiam habuisse. C. vero Plinius in eum quem De naturali hystoria librum inscripsit, in eo de architectorum laudibus loco, inquit: “*Phydiam clarum esse per omnes gentes quae Iovis Olympii famam intellegunt nemo dubitat. Sed ut merito laudari sciant etiam qui opera eius non viderunt, adducimus argumenta parva et ingenii tantum nec ad hoc Iovis Olympi pulchritudine utemur, non Minervae Athenis factae amplitudine, cum sit ea cubitorum XXVI (ebore et auro constat), sed in scuto eius Amazonum proelium caelavit ambitu parmae*” et reliqua. Exstat vero nostram ad diem eximium illud, et mirabile templum, octo et L sublime columnis, XII scilicet ab utroque fronte, VI videlicet in medio duplici ordine, et extra parietes in lateribus, ab utraque parte XVII numero, quaelibet magnitudine diametri p. V et inter ipsas hinc inde pro lateribus Col[umnas] et praeclari parietes deambulatoria VIII pedum amplitudine constant: habent et columnae desuper epistilia longitudine p. VIII cum dimidio, altitudine vero III in quis Thessalica Centaurorum et Laphitarum pugna mirifice consculpta videntur, et in summis parietum listis duorum fere cubitum a cacumine discretas, Athenarum Periclis tempore victorias artifex ille peregre fabrefecerat, pene decennis pueri staturae. In frontibus vero tota re velaminis dimensione magnis colosseis simulachris hominum et equorum tam ingentis delubri ornamenta, atque decora alta videntur. Cuiusce magnificentissimi operis figuram hisce nostris

et hac tempestate per Graeciam Commentariis, quod licuit reponendam curavimus.

Nella lettera all'amico Giustiniani, Ciriaco compie una vera e propria operazione di archeologia filologica, accostando alle notizie tratte dai "nobiles auctores" (citando tra gli altri Plinio, *Naturalis Historia* XXXVI, 18; ma anche l'aristotelico *De Mundo*, 6.399 b 34) l'indagine autoptica del monumento: era stato per altro Guarino da Verona, umanista pioniere degli studi greci alla corte ferrarese di Leonello d'Este, a istigare pochi anni prima l'anconetano "ad indagandum vetustatis aliquid vel in bibliothecis vel in marmoribus" (lettera di Guarino a Feltrino Boiardo, 29 luglio 1439, in Sabbadini 1919, p. 353). Sta qui, nell'approccio diretto, verificato sul campo, agli *spolia* dell'antico, la straordinaria importanza delle testimonianze ciriacane, rispetto all'immagine di una Grecia classica per così dire mitizzata, conosciuta dagli umanisti soltanto attraverso un – pur autorevole – 'sentito dire', cioè solo attraverso lo studio dei testi degli autori antichi.

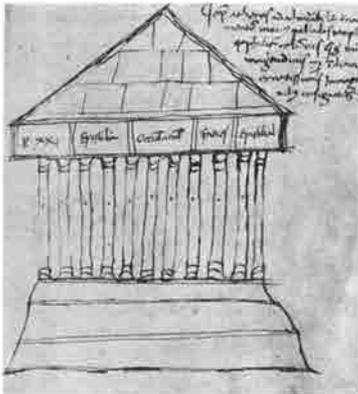
Ciriaco dunque non solo assegna correttamente a Fidia la creazione del Partenone e delle sue sculture sulla scorta delle fonti scritte, ma registra le principali caratteristiche dell'edificio: il numero, la disposizione e la misura delle colonne e della peristasi, e la misura e la collocazione dell'epistilio. Del tempio "ornatissimum undique" – come già l'aveva definito nel suo precedente viaggio – Ciriaco si sofferma in particolare a descrivere l'apparato scultoreo: riconosce uno dei soggetti del fregio dorico del lato sud, cioè la "Thessalica Centaurorum et Lapitorum pugna", e identifica il tema del fregio ionico alla sommità delle pareti della cella con le vittorie ateniesi "Periclis tempore", proponendo così anche una corretta datazione dell'edificio, pur nell'imprecisa identificazione del soggetto: si tratta comunque di un'ipotesi interpretativa notevole da parte dell'umanista, considerando che nessuna fonte antica riporta l'identificazione del rilievo con le Panatenee. L'anconetano ammira infine le colossali statue "hominum et equorum" dei frontoni: per quanto riguarda questi ultimi, tuttavia, Ciriaco non propone alcuna identificazione iconografica: è probabile dunque che l'anconetano non conoscesse il testo di Pausania, l'unica fonte antica che cita il tema dei gruppi frontonali del tempio pericleo.

La precisione della descrizione, rispetto al più sintetico resoconto del viaggio precedente, è probabilmente legata al fatto che essa costituisce il testo di una lettera priva di illustrazioni, mentre l'esposizione dell'itinerario compiuto nel 1436 è associata, nei codici manoscritti che la riportano, a disegni che completano visivamente il testo. Lo stesso Ciriaco, per altro, a

conclusione della sua missiva a Giustiniani, specifica di aver curato l'inclusione di un disegno del Partenone nei suoi "per Graeciam Commentarii": si tratta dei primi disegni del tempio ateniese giunti fino a noi. Queste testimonianze grafiche hanno avuto una sorte legata alle complesse vicende della tradizione manoscritta dei testi ciriacani. Il principale antigrafo da cui derivano le copie a noi note andò distrutto infatti in un incendio verificatosi nel 1534 alla Biblioteca di Pesaro, in cui il manoscritto era conservato. I testi e i disegni di Ciriaco che conosciamo – contenuti in circa 140 codici – per la maggior parte non sono dunque autografi, tranne nei rari casi di *excerpta* che Ciriaco donava ad amici e 'colleghi' umanisti nel corso dei suoi viaggi. Per quanto riguarda la valutazione del *corpus* dei disegni, va tenuta in conto anche la pratica scrittoria dell'epoca, che prevedeva non di rado l'intervento di mani diverse, per il testo scritto e per la parte grafica (sovente affidata a miniatori-illustratori professionisti).

Del Partenone di Ciriaco – o riconducibile alla trasmissione dei suoi testi – sono conservati quattro disegni:

I. Cosiddetto 'Codice Manzoni' 92, fol. 73r (Ms. lat. qu. 432, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin): uno schizzo frettoloso, che presenta il fronte di un tempio con undici (non otto) colonne vagamente 'doriche' (con basi che quasi replicano a rovescio i capitelli), caratterizzato da uno spazio frontonale e uno stereobate esagerati; il tempio compare privo di decorazione architettonica: frontone ed "epistylia" (di cui compare la misura "p[edes] XXI") sono raffigurati semplicemente composti di grossi blocchi squadrati. Il testo accanto al disegno tuttavia recita "apud athenas ad admirabile ornamentum montis [?] Palladis templum ex Phidia columnis 58 mirae magnitudinis 7 p. in diametro ornatissimis imaginibus



Il prospetto del Partenone nel 'Codice Manzoni' 92, fol. 73r

insignitis".

II. Codice Hamilton 254, fol. 85r (Ms. 254, Deutsche Staatsbibliothek Berlin), databile al 1442-43 (Bodnar 1960, p. 50): mentre il testo – con le annotazioni del viaggio del 1436 – è sicuramente di mano di Ciriaco (riconoscibile grazie alla peculiare grafia dell'anconetano), incerta è invece l'autografia del disegno, specie se posto a confronto con lo stile di altri disegni, sicuramente autografi, contenuti in un altro manoscritto, il cosiddetto 'Codice Trotti' (Ms. 373, Biblioteca Ambrosiana, Milano: è forse l'unico frammento superstite dei "Commentarii"; v. Bodnar 1960, pp. 117 ss.).

Ad ogni modo il disegno è assai accurato (l'excerptum ciriacano era un dono a una figura di spicco nella cultura del primo umanesimo, il vescovo di Padova Pietro Donato): il tempio è raffigurato con otto colonne doriche scanalate prive di basi; l'epistilio, privo di fregio, è delineato solo nel suo ingombro spaziale ("p[edes] XVII"); il frontone è occupato da sculture che identificano il disegno come prospetto del fronte ovest del tempio: al centro vi compare infatti Atena (ma non Poseidone) con la coppia di cavalli del carro di Nike, e nell'angolo sinistro una figura semidistesa (si potrebbe trattare di Ilisso o di Cecrope), mentre le altre figure del frontone hanno preso nel disegno le sembianze di geni alati; sotto il prospetto del tempio compare un altro disegno, con la libera estrapolazione di parti diverse del

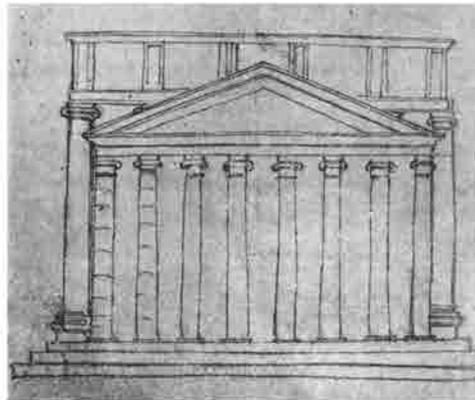


Il prospetto del Partenone nel Codice Hamilton 254, fol. 85r. Stele da Nauplion nel 'Codice Trotti'

fregio ionico – due figure sedute di fronte ad alcuni personaggi in piedi, dietro ai quali vengono condotti innanzi due buoi, seguiti da uomini a cavallo (ma la traccia è scarsamente visibile): si tratta di alcune delle figure divine riconducibili al fregio sul lato est, e di altri personaggi tratti dai lati nord e ovest (anziani, portatori di offerte, cavalieri).

III. Cosiddetto ‘Libro di disegni di Giuliano da Sangallo’, fol. 28v (Codice Vaticano Barberino Latino 4424): il disegno – realizzato da Giuliano da Sangallo, probabilmente negli anni ‘80 del XV secolo – raffigura il prospetto ovest del tempio: le otto colonne del fronte (composte di rocchi ben visibili e prive di basi) non sono doriche ma corinzieggianti, con volute ben rilevate alla sommità del capitello; sull’epistilio – privo di fregio – compare la scritta “occidentalis facies”; nel frontone si vedono di nuovo Atena con i cavalli e altre figure (non alate); ai piedi del prospetto ricompare come nel disegno Hamilton il *pastiche* tratto dal fregio ionico: figure sedute di fronte a personaggi in piedi – qui ignudi (uno di essi è raffigurato con le braccia dietro la schiena) – seguiti da vittime animali e da un cavaliere al galoppo. La caratteristica che distanzia maggiormente questo disegno dal precedente è la presenza, dietro e al di sopra del frontone del tempio, di una sorta di attico supportato da quattro colonne, poste su piedistalli e basi modanate: l’attico stesso è ornato da riquadri a rilievo – in cui compaiono uomini e centauri – suddivisi da elementi tripartiti; sopra l’attico due didascalie: “columnae p. XVII” e “ab omni parte templi Centauri in foribus”.

IV. Codice Destailleur OZ 111 (Kunstbibliothek, Berlin, fol. 28v): si tratta



Il prospetto del Partenone nel ‘Libro di Giuliano da Sangallo’, fol. 28v. Il prospetto del Partenone nel ‘Codice Destailleur’

di una fedele copia del disegno di Giuliano, ma ripulita di tutto l'apparato scultoreo (le colonne restano qui caratterizzate dalle sole volute ioniche, e sono dotate di un basso collarino e di basi appena accennate).

L'analisi e il confronto tra il disegno del manoscritto Hamilton e il disegno di Giuliano da Sangallo pone alcune interessanti questioni sulla tradizione dell'immagine del Partenone. Innanzi tutto, possiamo notare che se lo sguardo archeologico di Ciriaco, analogamente a quanto l'anconetano fa nei testi, ha spogliato il monumento di tutte le superfetazioni cristiane – come ad esempio la torre campanaria – un indizio indiretto della funzione del tempio come chiesa viene però dai disegni, che ritraggono il fronte ovest (divenuto il prospetto principale dell'edificio), e non il fronte est (occupato al tempo di Ciriaco dall'abside).

Il trattamento delle sculture frontonali sembra confermare una mancata comprensione del soggetto, che anche il testo della lettera a Giustiniani definisce in modo generico, come una scena con uomini e cavalli ("magnis colosseisve simulachris Hominum & Equorum"): d'altro canto, come si è detto, l'unico testo antico che riporta il tema dei frontoni, Pausania, non è citato nel pur informatissimo resoconto epistolare di Ciriaco.

Anche l'ultimo elemento che accomuna i due disegni, lo 'zoom' liberamente ricomposto con figure del fregio ionico, sembra indicare una cognizione imperfetta del tema iconografico: Ciriaco nomina infatti le "Athenarum Periclis tempore victorias". Nel disegno potremmo riconoscere il tentativo di interpretare la processione delle Panatenee come un rilievo di tipo trionfale, tema già familiare, tanto a Ciriaco quanto a Giuliano, a partire dai rilievi degli archi di trionfo romani con scene di cortei militari e sacrificali: così, a maggior ragione, si potrebbe supporre che la trasformazione degli



‘anziani’ in ‘prigionieri ignudi’ avvenga nel disegno di Giuliano da Sangallo. A questo proposito, e a proposito delle dinamiche di interpretazione e di tradizione delle immagini antiche (anche nella trasmissione delle copie-varianti rinascimentali), una riflessione particolare merita l’elemento che rende peculiare il disegno del Codice Barberino Latino rispetto al Codice Hamilton, cioè la presenza dell’attico con rilievi, in cui sono chiaramente riconoscibili scene di lotta tra uomini e centauri. “Ab omni parte templi Centauri in foribus” recita infatti la didascalia del disegno di Giuliano: si tratta dunque, certamente, di quella “Thessalica Centaurorum et Laphitarum pugna” di cui parla Ciriaco nella sua lettera, cioè delle metope (i “foribus” della didascalia sangallesca, giusta il dettato vitruviano in *De Arch.* IV, 2, 4) del fregio dorico con la centauiromachia (tentativamente identificate con le metope 3, 6, 11, 24, 28, 32: v. Mitchell 1974, p. 121).

Le metope in questione, però, nel Partenone non si trovano sul lato ovest, bensì sul lato sud: correttamente esse non compaiono, infatti, nel disegno Hamilton, mentre compaiono – ma in una posizione impropria – nel disegno di Sangallo. La precisione del disegno sangallesco, tuttavia, e la presenza della didascalia, sembrano indicare che con tutta probabilità il fregio con le metope fosse presente anche nel – perduto – antigrafo ciriacano a disposizione di Giuliano.



Alcune metope del fronte sud Partenone nei disegni di Jacques Carrey (1674), e i dettagli dal disegno di Giuliano da Sangallo (Codice Vaticano Barberino Latino 4424, fol. 28v)

A meno di una fortunata scoperta, non sarà mai possibile stabilire con certezza se, nel disegno da cui Giuliano trae la sua copia, le metope si trovassero nella stessa posizione, disposte in una specie di attico. Questa ipotesi sembra però altamente improbabile: l’occhio archeologico di Ciriaco, così attento a ripulire il monumento antico restituendo il suo aspetto originario d’insieme, difficilmente avrebbe ricollocato in quella posizione, oltre il frontone, gli “epistylia” che aveva avuto modo di vedere dal vero, e che infatti nella lettera a Giustiniani descrive correttamente (“habent columnas desuper epistylia”). È più probabile, invece, che una estrapolazione dalle metope – allo stesso modo di quella compiuta per il fregio ionico – fosse contenuta nell’antigrafo ciriacano, in un disegno a sé stante: un ingrandimento che restituisse nei dettagli la battaglia “mirifice consculpta”, che avrebbe altrimenti complicato la presentazione d’insieme del prospetto del tempio (ricordiamo che, nel disegno Hamilton, dell’epistilio sono indicate soltanto le misure anziché i particolari scultorei, mentre il disegno di Giuliano riporta la definizione “occidentalis facies”). In questo senso anche la seconda didascalia del disegno di Giuliano “columnae p. XVII” potrebbe rappresentare un indizio interessante. Il numero “XVII” non è da attribuire infatti alle dimensioni delle colonne del fronte, ma si riferisce alle dimensioni dell’epistilio stesso, oppure potrebbe riferirsi (con una errata inserzione sangallesca della dicitura “p[edes]”) al numero delle colonne dei lati lunghi del Partenone: dove, in effetti, si trovano le metope con la “Thesalica pugna”.

L’“invenzione” dell’attico a rilievi di Giuliano si può spiegare, dunque, come l’esito di un montaggio tra due singoli disegni di Ciriaco; ma più in generale si spiega con l’influsso che lo studio dei monumenti romani – ad esempio gli archi onorari, oppure il prospetto del Pantheon – ha sullo sguardo e

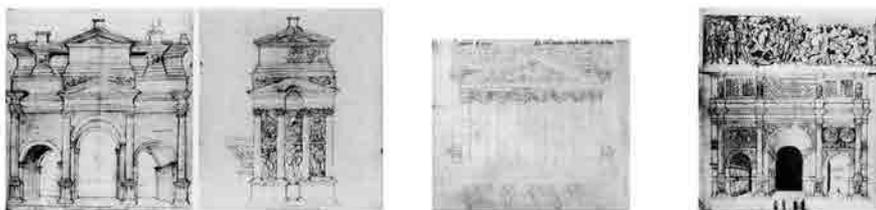


Giuliano da Sangallo, studio dalla Basilica Aemilia (Codice Vaticano Barberino Latino 4424, f. 26)

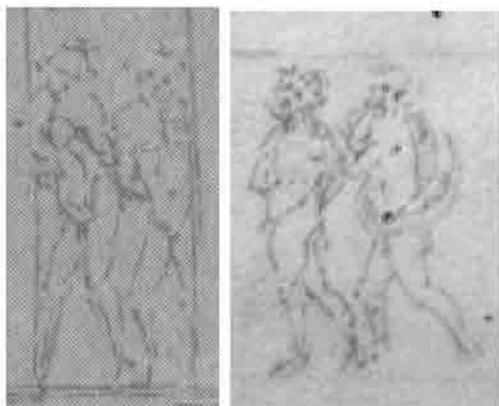
sul gusto antiquario dell'architetto. Metope con scene figurate come quelle del Partenone, infatti, a Roma non sono disponibili: i resti archeologici che Sangallo poteva vedere – come nella *Basilica Aemilia*, nel Teatro di Marcello, in alcuni monumenti sepolcrali – indicano per l'ordine dorico un *ornamentum* delle metope sobrio ed essenziale, composto di bucrani patere rosette: elementi che regolarmente compaiono negli studi dall'antico, e inoltre nei testi (cfr. ad esempio *De re aedificatoria* VII, 9, 30) e nei progetti in cui gli architetti del primo Rinascimento trattano questo genere architettonico.

In mancanza di concreti modelli di fregio dorico figurato, disponibili a uno studio diretto, Sangallo disinvoltamente interpreta e riconduce il disegno di Ciriaco a quanto conosce e che più si avvicina, ai suoi occhi, a quanto vede nell'antigrafo: cioè appunto, non tanto alle metope e ai triglifi degli edifici romani, quanto piuttosto a quei rilievi con "istorie", ricchi di *pathos*, che Giuliano aveva modo di osservare approfonditamente su archi e sarcofagi.

Analogamente, Giuliano interviene anche nella reinvenzione del genere dei capitelli del Partenone ciriacano, che trasforma da dorico a corinzieggiante: basti qui confrontare i disegni di Giuliano relativi ai càlati della Porticus Octaviae oppure del tempio augusteo di Pozzuoli, che forse agli occhi dell'architetto fanno antico, con il loro ricco ornamentum, più degli essenziali capitelli del V secolo raffigurati nel disegno di Ciriaco (in generale sulla libera interpretazione sangallesca dei capitelli antichi, si vedano gli studi a partire dai modelli romani nei foll. 10, 11v e 14v dello stesso codice Barberiniano; v. Borsi 1985, pp. 87-91, 101-104). A conferma, infine, della libertà nella ricezione e rielaborazione dei disegni ciriacani da parte di Giuliano, possiamo riportare anche un altro caso: copiando dal perduto antigrafo altri due monumenti ateniesi, la Torre dei Venti e il Monumento di Filopappo, l'architetto compie un'altra operazione di reinvenzione, unificando senza troppi scrupoli (nemmeno di ordine prospettico) i due edifici in un'unica costruzione, e facendoli rassomigliare a un tempietto rinascimentale a pianta centrale. Pur nelle loro imprecisioni e varianti – legate anche all'influsso dei modelli disponibili dall'antichità romana – i disegni del Partenone riferibili a Ciriaco d'Ancona costituiscono testimonianze preziose per ricostruire l'aspetto del tempio pericleo. Pochissimi anni dopo l'ultimo viaggio in Grecia di Ciriaco (1453), infatti, nel 1456 Atene cade in mano ai Turchi; bisognerà attendere fino al 1674, perché nuove immagini del tempio di Pallade giungano in Occidente: i disegni di Jacques Carrey, tuttavia, restituiranno del Partenone esclusivamente l'apparato scultoreo, tralasciando il rilievo della struttura architettonica.



Giuliano da Sangallo, studi dall'Arco di Orange e dall'Arco di Costantino (Codice Vaticano Barberino Latino 4424: f. 24v., 25; f. 19v.) a confronto con la copia dal Partenone di Ciriaco d'Ancona (al centro)



Giuliano da Sangallo, dettaglio dall'Arco di Orange ('Taccuino senese', f. 23) e dettaglio dal fregio del Partenone



Giuliano da Sangallo, dettaglio da uno studio di un rilievo antico ('Taccuino senese', f. 28) e dettaglio dalle 'metope' del Partenone



Giuliano da Sangallo, studi dalla Porticus Octaviae (Codice Vaticano Barberino Latino 4424, f. 35v.) e dal tempio augusteo di Pozzuoli ('Taccuino senese', f. 9), a confronto con la copia dal Partenone di Ciriaco d'Ancona (a sinistra)

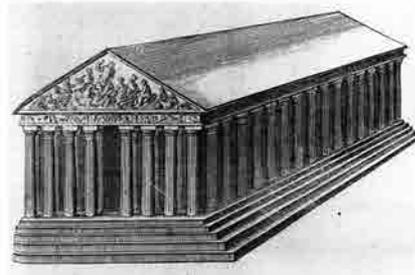
Per oltre sessant'anni ancora, sarà invece un'incisione di Jacob Spon (nel suo *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, 1678) a costituire l'immagine di riferimento del Partenone – divenuto nel frattempo una “grande mosquée” – in Europa: un'immagine sommaria e imprecisa quanto, e forse più di quella che lo sguardo precocemente archeologico di Ciriaco aveva saputo cogliere oltre due secoli prima.



Giuliano da Sangallo, copie da Ciriaco d'Ancona: monumento di Trasillo (a sinistra), monumento di Filopappo e Torre dei Venti (a destra) (Codice Vaticano Barberino Latino 4424, f. 29)



Jacques Carrey, disegni del fronte ovest del Partenone, parte sinistra (attr.) e parte destra (1674)



a destra: Il Partenone dal *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant* (1678) di Jacob Spon

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Beschi 1992

L. Beschi, *I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione*, in "Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'umanesimo", Atti del convegno internazionale di studio (Ancona, 6-9 febbraio 1992) a cura di G. Paci, Reggio Emilia 1992

Bodnar E.W. Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles-Berchem 1960

Bodnar, Foss 2003

E.W. Bodnar, C. Foss, *Cyriac of Ancona: Later Travels*, Cambridge (Mass.) 2003

Borsi 1985

S. Borsi, *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985

Brown, Kleiner 1983

B.L. Brown, D.E.E. Kleiner, *Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriaco d'Ancona: Transformations of Greek and Roman Antiquities in Athens*, in "The Journal of the Society of Architectural Historians" 42, 4 (dicembre 1983), pp. 321-335

Chiarlo 1984

C.R. Chiarlo, *Gli fragmenti dilla sancta antiquitate: studi antiquari e produzioni di immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in "Memoria dell'antico nell'arte italiana", a cura di S. Settis, Torino 1984, vol. I, pp. 269-297

Hülßen 1910

Ch. Hülßen, *Il libro di Giuliano da Sangallo, codice vaticano Barberiniano latino 4424 reprodotta in fototipia*, Leipzig 1910

Mitchell 1974

Ch. Mitchell, *Ciriaco d'Ancona: Fifteen-century Drawings and Description of the Parthenon*, in "The Parthenon", ed. V. Bruno, New York 1974, pp. 111-123

Pavan 1983

M. Pavan, *L'avventura del Partenone. Un monumento nella storia*, Firenze 1983, pp. 83-113

Sabbadini 1915

G. Guarini, *Epistolario di Guarino Veronese, raccolto, ordinato, illustrato da R. Sabbadini*, Venezia 1915-1919

La seconda vita del derviscio

Appunti sulla falsificazione della memoria

Roberto Giambrone

This is the West, Sir. When the legend becomes fact, print the legend.

The Man Who Shot Liberty Valance, 1962; regia di John Ford

A Istanbul, non molto distante dalla Torre di Galata, a Beyoğlu, ha sede il Mevlevi Tekkesi, il monastero-museo della confraternita di Dervisci fondato nel 1492 da Şeyh Muhammed Semai Sultan Divani, discendente diretto di Jalāluddīn Rūmī, santo e poeta mistico che istituì la confraternita dei Mawlawiyya nel XIII secolo. Il tekke è temporaneamente chiuso per restauri, ma ogni domenica pomeriggio una folla di turisti e di curiosi si raduna davanti al suo ingresso, in attesa che un responsabile la accompagni al vicino e malmeso Muammer Karaca Theatre per assistere alla cerimonia del Samā', con le tradizionali musiche sufi e i leggendari dervisci rotanti. La stessa organizzazione offre un'alternativa, il sabato pomeriggio, in un salone della vecchia stazione di Istanbul, famosa per essere stata il capolinea dell'Orient Express ai tempi di Agatha Christie.

Quando la variopinta e rumorosa folla di turisti ha preso posto, alcuni dervisci-musicisti si dispongono sul fondo della scena e attaccano a suonare. Dopo qualche minuto arriva il gruppo di dervisci-danzatori, che si dispone



sulla scena secondo un preciso rituale e dà inizio alle danze. A quel punto una selva di fotocamere digitali si leva sulle teste degli spettatori per documentare passo dopo passo, scatto dopo scatto, l'intera cerimonia. In assenza di divieti, gran parte dei turisti utilizza anche il flash. Di fatto, una performance parallela a quella cui si assiste in scena ha luogo nella platea del teatro.

La prima cosa che viene in mente allo smarrito spettatore privo di fotocamera è che, in tal modo, risulta praticamente impossibile seguire la cerimonia con un minimo di concentrazione, e stupisce che i dervisci procedano senza scomporsi di fronte al rumoroso e accecante susseguirsi di scatti e flash. Dopo qualche momento la rassegnazione prevale, mentre si impone una serie di interrogativi e riflessioni. Cosa stiamo vedendo in quel momento e perché gli spettatori si affannano a documentare un evento del quale saprebbero restituire a parole ben poca testimonianza, dato che l'intensa attività fotografica non consente loro alcun tipo di concentrazione a futura memoria?

Andiamo per ordine. La cerimonia dei dervisci rotanti non è uno spettacolo ma una preghiera, è una forma liturgica del misticismo islamico. Secondo i Sufi, l'universo è composto da vibrazioni, ogni cosa ha una propria sonorità, le corrispondenze tra macrocosmo e microcosmo e il loro equilibrio generano un suono e una danza universali. La cerimonia del Samā', forse istituita da un maestro egiziano del IX secolo, praticata nel mondo islamico sin da tempi remoti e rilanciata con una più strutturata sistematizzazione da Rūmī e dalla scuola dei Mawlawiyya, avrebbe proprio la funzione di riproporre, celebrandola, l'armonia dell'universo. Dunque, ogni forma di 'spettacolarizzazione' della cerimonia sarebbe di per sé inammissibile, tanto



più se prevede, come nella maggior parte dei casi, un biglietto d'ingresso. Dobbiamo prendere atto, quindi, che, come tante altre forme di rituali un tempo legati al costrutto antropologico e religioso dei popoli e delle civiltà (si pensi alla trance balinese, alle performance sciamaniche, alle danze sacre indiane), anche il Samā' turco ha perduto il suo significato e la sua funzione originari. Tuttavia sopravvive nelle forme spurie che – pur non disattendendo nell'esecuzione il rigoroso rituale prescritto dal suo fondatore nel XIII secolo – si aprono all'esterno per garantire la propria stessa sopravvivenza, a dispetto della sua interdizione proclamata dal fondatore della Repubblica turca, l'eroe nazionale Atatürk, nel 1925.

A questo punto si ripropone però l'interrogativo iniziale: cosa vediamo durante una cerimonia dei dervisci rotanti come quella che ogni domenica il più accreditato centro di cultura sufi propone al pubblico di Istanbul? In teatro, non vi è dubbio, udiamo il frastuono delle fotocamere, mentre siamo distratti dai flash e dallo sbracciarsi dei fotografi che agitano i piccoli e luminosi display delle fotocamere. Ogni tanto gettiamo un occhio anche sulla scena, per scoprire che – in deroga ai precetti originari – tra i dervisci c'è anche qualche giovane donna, cogliamo qua e là uno sbadiglio tra i musicisti seduti sullo sfondo, qualcuno bada a non farsi cascare dalla testa il caratteristico cappello a tronco di cono. Non possiamo dire che non aleggi – vuoi per la musica, vuoi per l'ipnotico roteare dei dervisci – un che di auratico, tuttavia siamo consapevoli di essere molto lontani da una ritualità originaria, da quel sentire mistico che immaginiamo strettamente legato alle cerimonie sufi d'un tempo. Ma di quale tempo e di quale originarietà stiamo fantasticando? Non stiamo forse già incorrendo in quel processo poetico di cui parlava Said nel celebre saggio *Orientalismo*, che ci farebbe puntualmente vagheggiare un Oriente mitico e leggendario ogni volta che proviamo a immaginarcelo?

“L'orientalista – scrive Said – si sente in dovere di trasformare senza posa l'Oriente in qualcosa d'altro: lo fa per se stesso, o per la propria cultura, talvolta per quello che ritiene essere il bene degli orientali”. Le questioni sul tema sono tante e complesse; per limitarci al caso in questione, cioè gli aspetti iconografici e i dispositivi della visione relativi alla danza dei Dervisci, guardiamo degli exempla. Certe cartoline di fine '800 – ancora oggi ristampate dall'editore Levant Koleksiyon di Istanbul – ci mostrano alcuni dervisci Mevlevi 'in posa', francamente un po' buffi, con le braccia distese secondo quanto prescrive la tecnica rotatoria (palmo della mano destra orientato verso l'alto, palmo della sinistra verso il basso per farsi tramite tra terra e cielo), il capo leggermente reclinato e gli occhi socchiusi

come in una trance; qualcuno, però, non resiste alla tentazione di guardare in direzione dell'obiettivo fotografico. In alcuni gruppi, disposti come nelle foto scolastiche, vi sono addirittura dei bambini-dervisci. Si tratta di veri e propri set fotografici, ricostruiti in studio per la realizzazione di cartoline ricordo. Con l'avvento del primo turismo di massa, si poneva evidentemente la questione della memoria, che veniva risolta con la produzione di documenti 'ragionati', fedeli non tanto agli eventi e alle situazioni che si volevano documentare, quanto all'immaginario che di questi richiedeva lo sguardo e il sapere di chi stava dall'altro lato del mondo.

Se le immagini di più d'un secolo fa falsificano palesemente l'originalità del rituale, proviamo a guardare ancora più indietro. Risaliamo ad alcune miniature persiane, che si preoccupavano di trasmettere principalmente l'illusione del movimento rotatorio – centrale nella performance dei dervisci – attraverso un particolare disegno delle larghe gonne indossate dai danzatori, la cui ampiezza e il panneggio producono, convenzionalmente, questa sensazione, rafforzata dall'estensione della schiena e dalla distensione delle braccia. Sembra evidente che la preoccupazione maggiore dei documentatori fosse quella di trasmettere il dinamismo del rituale, che d'altra parte è il fulcro del simbolismo cosmico e religioso della danza. Un antico disegno realizzato sotto la dinastia dei safavidi è addirittura un vorticare di figure dal gusto, diremmo noi, Art Nouveau, se non proprio surrealista. Facciamo un passo avanti e torniamo ai nostri giorni: la maggior parte delle immagini fotografiche che documentano i dervisci rotanti sono 'mosse' e non certo per negligenza dei fotografi, quanto per documentare esattamente la stessa percezione che più di mille anni fa stava a cuore ai miniatori ottomani.

Affianchiamo le immagini persiane a quelle fotografiche di fine Ottocento



e alle coloratissime immagini d'oggi, magari realizzate la domenica nella sala ottagonale del monastero Mevlâna o nello scalinato teatro moderno di Istanbul. Tutte hanno lo scopo di documentare la cerimonia dei dervisci rotanti, ma tutte, a loro modo, come abbiamo visto, sono falsificate già a partire dalle tecniche di riproduzione (l'illusione del movimento data da un sapiente uso del pannello pittorico nelle miniature, i vortici astratti del disegno safavide, le finte estasi dei dervisci in posa e le foto sfocate dei fotografi contemporanei). Sembrerebbe necessario, paradossalmente, un intervento di falsificazione per restituire l'originaria aura dell'avvenimento del quale si vuole trasmettere testimonianza.

Rinunciando a priori all'hic et nunc dell'evento, il fotografo dei dervisci opera già in sede di ripresa la sua manipolazione allo scopo di ricostruire quell'aura che, come ci insegna Benjamin, non appartiene ai medium di riproduzione. Il discorso non cambia se la 'manipolazione' avviene in una fase successiva a quella della ripresa, come è possibile oggi con le immagini digitali rielaborate al computer grazie a particolari programmi (come Photoshop); scrive Claudio Marra nel suo recente saggio *L'immagine infedele*: "Il fatto che con la tecnologia digitale la falsificazione risulti più agevole, e magari più convincente nei risultati, non ci sembra possa modificare in profondità e nella sostanza lo statuto della fotografia diminuendo il valore di prova che attribuiamo ad essa".

Lo sguardo nel display della fotocamera è una fruizione di secondo grado, contemporanea all'evento ma già tecnicamente rielaborata. L'osservatore opera alcune scelte più o meno meditate: inquadratura, tempo di esposizione, sensibilità alla luce. Osserva la performance nel display operando una sospensione dell'incredulità come avviene al cinema. L'inquadratura, il frame, isola un dettaglio e tiene fuori il superfluo (per esempio lo squallore del palcoscenico, lo sbadiglio del musicista, il gesto maldestro del derviscio che assesta il proprio cappello). Proprio come faceva nel suo studio il fotografo delle vecchie cartoline, con un procedimento inverso che consisteva nel manipolare l'evento, mettendolo 'in posa' prima dello scatto. L'importante è trasmettere esattamente quello che ci si aspetta da una cerimonia sufi: il vortice del movimento, l'abbandono estatico dei danzatori, la sacralità dell'evento. Il fotografo opera esattamente come il miniaturista ottomano, i pittori orientalisti o i disegnatori contemporanei che tracciano svolazzanti gonne ed estatiche sagome per turisti in cerca dell'aura smarrita, mentre il soggetto in posa si sforza di essere quello che si vorrebbe che fosse, come suggerisce Roland Bhartes ne *La camera chiara*. Il soggetto, per dirla con Eco, diventa un "tipo cognitivo", un segno, un'icona che ci rinvia ad altro.

E l'originale? L'originale è assente, come ci insegnano i più illuminanti studi sulle trasmigrazioni e trasmutazioni dell'antico di impostazione warburghiana. Possiamo solo rievocare il modello originario interpretandone i frammenti e le rielaborazioni di cui disponiamo. Scrive Monica Centanni nel volume *L'originale assente*:

La tradizione di moduli figurativi o letterari classici è segnata, nella maggior parte delle opere, dall'assenza di un archetipo unico, a cui si sostituisce la presenza di modelli plurimi. È proprio nella loro reiterazione che l'originale assente viene in superficie e nella continuità seriale trova un'evidenza concreta, un modo plurale di accesso alla realtà.

In altre parole, se rinunciassimo al variopinto campionario di riproduzioni, cartoline, immaginette, fotografie 'mosse' dei dervisci rotanti, rinunceremmo per sempre alla ricerca di un modello originario che, va da sé, non è tanto importante per l'aspetto iconografico o performativo dell'evento, che, come abbiamo visto, sarebbe impossibile ricostruire filologicamente, quanto per i significati – più o meno latenti – di cui è tutt'oggi portatore.

L'altro aspetto interessante è che non possiamo limitarci alla parzialità di un unico documento per tentare di risalire al prototipo, ma dobbiamo interpretare una o più serie di documenti, in altre parole l'archivio. A tal proposito, scrive Centanni:

È questa l'idea – tutta irreligiosa e fortemente tecnica – del modello infinitamente riproducibile in copie. Il modello origina una serie ed è nel continuum della ripetizione seriale che riemerge il prototipo: l'originale che è assente, ma, di fatto, appare sempre latitante in filigrana. E sarà la serie, non l'astrattezza dell'*Idealtypus*, a fare testo.

La questione si può spostare anche sul confine evanescente tra visibile e invisibile, tra visto e non visto, tra mostrato e immaginato. "Per ricordare occorre immaginare", afferma Didi-Huberman nel suo eloquente saggio *Immagini malgrado tutto*, sulle quattro tremolanti immagini scattate da un anonimo membro del Sonderkommando nel campo di sterminio di Auschwitz (si veda, a tale proposito, *Lo sguardo di Perseo*, la recensione del libro di Gianmario Guidarelli su questa stessa rivista). Da sole quelle immagini, nate in una situazione di estremo pericolo dall'urgenza di testimoniare un evento di cui si immaginava che non sarebbero rimaste altre documentazioni visive, non dicono certo tutto sull'orrore dei crematori. Hanno bisogno dell'intervento di chi le osserva, qui ed ora, per riempirsi di significato, per mostrare tutto quello che non si vede. Le immagini

di una performance, 'rubate' nella flagranza dell'evento, sono sempre una testimonianza parziale e "artefatta", che va interpretata, che si completa nella descrizione-immaginazione dell'osservatore, in un procedimento che si può accostare all'ekphrasis letteraria. Ogni immagine è di per sé un racconto, è reminiscenza, sintomo, la cui interpretazione deve tenere conto dei significati latenti, che si manifestano in forme diverse: "Non siamo davanti all'immagine come davanti a una cosa di cui possiamo tracciare le frontiere esatte – afferma Didi-Huberman nel saggio su Aby Warburg *L'immagine insepolta*. Un'immagine, ogni immagine, è il risultato di movimenti provvisoriamente sedimentati o cristallizzati al suo interno". Nel nostro caso – che chiama in causa i dervisci rotanti – c'è di più: sono proprio i Sufi, col maestro Ibn 'Arabî, ad insistere sul potere creativo dell'immaginazione e a farne una scienza, da non confondere con la fantasia. L'immaginazione, per i Sufi, è piuttosto una teofania alla cui base vi è "l'idea che la divinità possieda la potenza di immaginare, e che, immaginandolo, Dio abbia creato l'universo" (Henry Corbin), cioè il mondo reale, che è tale in quanto immaginato.

D'altra parte, sappiamo che la perdita di aura dell'opera d'arte, nell'era della sua riproducibilità tecnica (quindi anche delle nostre immagini fotografiche), è sostituita da un carattere di indecidibilità, di ambiguità. Perché sia efficace, la fotografia deve colpirci, come dimostra Barthes, col suo *punctum*. Deve cioè evocare in noi qualcos'altro non strettamente legato a ciò che vediamo, allo *studium*. Dobbiamo completare l'immagine, dobbiamo «immaginare». La fotografia come «medium del ricordo», per usare un'espressione di Raul Calzoni, tende però a sostituirsi all'evento stesso che dovrebbe documentare. In assenza dell'originale, l'immagine 'mossa' del derviscio rotante diventa per noi una certificazione di autenticità. È interessante notare come le 'autentiche fotografiche' di un'opera d'arte siano ritenute importanti tanto quanto l'opera stessa, al punto che, in assenza di esse, siamo posti dinanzi ad una indecidibilità sull'originalità dell'artefatto che ci sta davanti. In definitiva non ricordiamo più grazie alle fotografie, ma ricordiamo solo quelle, come acutamente osserva Susan Sontag nel suo celebre saggio *Sulla fotografia*:

È la realtà che viene esaminata e valutata secondo la sua fedeltà alle fotografie [...]. Invece di accontentarsi di registrare la realtà, le fotografie sono diventate il modello di come ci appaiono le cose, modificando così il concetto stesso di realtà, e di realismo.

Di conseguenza, qualunque interpretazione che possa avvenire solo sul-

la documentazione è una interpretazione di interpretazioni. Certificiamo l'autenticità di un soggetto, ad esempio un derviscio rotante, solo se lo vediamo come dovremmo vederlo, nel nostro caso avvolto nei contorni sfumati e mossi (a rigor di logica sarebbe una foto 'sbagliata') di una immagine sovraesposta, che cerca di restituire la dimensione temporale e spaziale dell'evento. Se per documentare una performance dei dervisci rotanti ci chiedessero di scegliere tra una foto mossa e un'altra più 'realistica', ripresa col tempo d'esposizione giusto o con l'ausilio del flash, non v'è dubbio che sceglieremmo la prima. A riprova di ciò basta scorrere le numerose immagini con questo soggetto che i fotoamatori pubblicano sul sito www.flickr.com.

L'escamotage della foto 'mossa' – che ha significativi precedenti pittorici nel *Nudo che scende le scale* (1912) di Duchamp, nel *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) e in un paio di altre opere di Balla e in quegli esperimenti futuristi che sposavano le teorie di Anton Giulio Bragaglia – è tipico di quelle immagini che vogliono trasmettere la qualità performativa del soggetto immortalato, per esempio gran parte delle foto di danza (non a caso solo quella contemporanea e non anche l'irreggimentato balletto classico). Ad un certo punto della sua storia, la fotografia ha assunto quello che, in molti casi, ancora oggi viene considerato un errore (muovere l'apparecchio durante la ripresa o usare un tempo di esposizione troppo lungo) per documentare, a futura memoria, non la realtà di qualcosa ma ciò che quella realtà rappresenta o dovrebbe rappresentare. La verità passa attraverso la sua falsificazione. La foto si sostituisce alla realtà: "Da un punto di vista fenomenologico, nella Fotografia il potere di autenticazione supera il potere di raffigurazione" (Roland Barthes).

In chiave cinematografica, aveva detto la sua Orson Welles col film *F for Fake* (1975), una straordinaria riflessione sul falso come verità artistica, attraverso le storie incrociate di falsificatori d'arte, di scritture e di cinema. Per Welles, come ci ricorda Marco Salotti, "la falsità non solo rientra nella fenomenologia dell'immaginario con totale beneficio della condizione morale [...], ma soprattutto è compresa tra i caratteri dominanti della specie filmica", quindi anche fotografica. Ma è a Bragaglia che dobbiamo ritornare per trovare la prima chiara intuizione delle potenzialità d'una foto mossa: "Noi ci siamo preoccupati poco del fatto che una fotografia mossa viene stimata quale prova mal riuscita". Per i futuristi lo scopo della Fotodinamica è "il ricordo della sensazione dinamica di un movimento", la qual cosa, per chi considerava la vita "quale puro movimento", equivaleva a restituire, con le immagini fotografiche, lo "spirito della realtà viva": "Vogliamo dunque

irrealisticamente ricordare la realtà”.

Susan Sontag ha denunciato il rischio della falsificazione storica in un mondo che attribuisce alle fotografie (ma potremmo estendere il concetto a tutte le immagini) un eccessivo valore documentario. Le foto sembrano inchiodare alla realtà, ma invece, isolando un particolare e ignorando il resto, non possono essere prese alla lettera perché, come insegna Didi-Huberman, “Le immagini non ci restituiscono tutto”. Analizzando le quattro immagini mal viste, realizzate nel crematorio di Auschwitz, in situazione di pericolo e con scarsi mezzi, dai membri del Sonderkommando, Didi-Huberman arriva alla conclusione che, malgrado tutto, bisogna documentare, malgrado “Le immagini non ci danno mai un tutto a vedere; semmai riescono a mostrare l’assenza sullo sfondo del non-tutto a vedere che esse ripropongono di continuo”. Bisogna ammettere che “Ogni atto d’immagine viene strappato all’impossibile descrizione di un reale”. È come se fossimo chiamati a riempire, con la nostra immaginazione, quell’impronta lasciata nella memoria “come da un sigillo nella cera” (Paul Ricoeur), pena l’oblio. Ricoeur, citando Montaigne, Pascal e Spinoza, mette in guardia dal:

[...] carattere seduttivo e ingannatore dell’immaginazione. Tuttavia l’immaginazione non è ingannatrice nello stesso modo della memoria; è la confusione tra reale e irreale, la tendenza allucinatória, si direbbe, dell’immaginazione a renderla sospetta, come fonte mendace della dóxa, come trappola di ogni mimesis, di ogni imitazione nel senso di copia.

Se torniamo al nostro derviscio, quello della foto ‘mossa’ di Istanbul, che ci rimanda a quello mitico di una memoria condivisa e ufficialmente accreditata, dobbiamo accettare, come abbiamo visto, che il suo originale non



esiste o, perlomeno, che non ci è dato risalirvi. Non possiamo fare altro che accettare una 'seconda vita' del derviscio, se vogliamo mantenerlo vivo come figura simbolica. Tra una impossibile verità e la leggenda, siamo costretti a scegliere la verità della leggenda.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Leonardo Vittorio Arena, *Il sufismo*, Mondadori, Milano 1996
- Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino [1980] 1980
- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino [1955] 1966
- Fotodinamismo futurista / Anton Giulia Bragaglia*, Einaudi, Torino 1970
- Raul Calzoni, *Fotografia e memoria*, in *Memoria e saperi: percorsi interdisciplinari*, a cura di Elena Agazzi, Vita Fortunati, Meltemi, Roma 2007, pp. 323-340
- Michela Cometa, *Descrizione e desiderio*, Meltemi, Roma 2005
- Michela Cometa, *Parole che dipingono*, Meltemi, Roma 2004
- Henry Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Laterza, Roma-Bari [1993] 2005
- Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino [2002] 2006
- Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano [2003] 2005
- Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano 1997
- Claudio Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006
- L'originale assente*, a cura di Monica Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2005
- Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna [1998] 2004
- Edward W. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano [1978] 2001
- Marco Salotti, *Orson Welles*, Mozzì Editore, Milano 1978

Gerhard Schweizer, *I dervisci. Santi ed eretici dell'Islam*, Sugarco Edizioni, Milano [1980] 1987

Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino [1977] 1978

“Vera incesso patuit dea”.

Fabula e finzione nella storiografia di Michel de Certeau

Note a margine di Sulla “traccia” di Michel de Certeau. Interpretazioni e discorsi, a cura di Barnaba Maj e Rossana Lista

Giuseppe Cengiarotti

Lo storico [...] assomiglia di più al cameraman o al pittore: egli monta una scena (una cornice di ipotesi e di attese) che possa impressionare l'ignoto. Con la meticolosità stessa della sua pazienza prepara un luogo di iscrizione per ciò che egli non sa e la cui singolarità sposta un ordine del pensabile. Questo effetto di iscrizione è la prima forma di ciò che chiamerò 'la storicità' di questi documenti antichi: è la maniera in cui la loro storia inizia a imprimersi nella nostra, mostrando l'apparato scientifico con il quale noi produciamo i nostri saperi.

Michel de Certeau, *Historicités mystiques*, 1985

Una delle ragioni dell'attualità dell'opera di Michel de Certeau va individuata nel “bord de la falaise” in cui ormai da tempo versa la disciplina storica, e nell'attenzione con grande anticipo riservata alla soggettività dello sguardo dello storico di fronte all'oggetto di studio e alla narratività inerente alla forma di scrittura storiografica e alla dimensione di finzione che le è propria; di lì, al problematico rapporto tra “discours” della storia e letteratura. L'opera dello storico francese consente di riposizionare tali dimensioni anche alla luce delle dispute intorno allo statuto della storia e della storiografia.



Wilhelm Van Haecht, *L'atelier di Apelle* (ca. 1630)

grafia, uno dei temi su cui si sofferma Barnaba Maj in una recente pubblicazione miscellanea, *Sulla "traccia" di Michel de Certeau. Interpretazioni e percorsi* (numero monografico di "Discipline filosofiche", XVIII, I, 2008), che in una serie di "interpretazioni" e "percorsi" (si spazia da Blumenberg a Gramsci e da Conrad a Celan) tocca alcuni dei grandi temi che questa figura propone al secolo che si apre.

Fino a poco tempo fa ancora poco noto (o poco frequentato) in Italia, Michel de Certeau (1925-1986) è ora quanto mai attuale, e la sua opera è divenuta oggetto di dibattito. Solo di recente l'editoria italiana se ne occupa davvero, dopo un lungo periodo di silenzio. Perché? Certo de Certeau è figura poliedrica: gesuita, direttore di ricerca alla *École des hautes études*, professore di storia a Paris VII, professore di letteratura francese a San Diego, California, ma anche leader radicale nel '68, psicanalista e primo membro della scuola freudiana fondata da Jacques Lacan. Per sua esplicita ammissione fu, tuttavia, innanzitutto uno storico che fa ricerca sul campo intorno alla storia religiosa francese tra Cinque e Seicento, riflettendo nel contempo sullo statuto della disciplina. Tra i suoi titoli tradotti in italiano, spiccano *L'operazione storica* (1973), *L'invenzione del quotidiano* (1974), *Culturale nel plurale* (1974), *Politica e mistica* (1975), *La scrittura della storia* (1977), *Fabula mistica* (1987), *Il parlare angelico* (1989), *Storia e psicanalisi* e ora anche *La presa di parola* (2007).

Come ricordano i curatori nella presentazione, la fortuna di de Certeau è tardiva, sostanzialmente successiva alla morte, avvenuta nel 1986, anche a causa della stroncatura che venne riservata da Emmanuel Le Roy Ladurie – esponente delle "Annales" e fautore del modello statistico-quantitativo della ricerca storica – al suo primo lavoro storiografico, dedicato a *La possession de Loudun*, apparso nel 1972. La pubblicazione, che si apre con *Storicità mistiche*, originariamente apparso nel 1985, ospita anche un intervento di Hayden White intitolato per l'appunto *Storia mistica*, in cui lo storico americano chiarisce che "l'esperienza con i mistici francesi aveva preparato de Certeau, attraverso la sua partecipazione agli eventi del maggio '68, all'ingresso in quell'inebriante mondo dell'attività intellettuale francese"; è da lì che matura un originalissimo percorso intellettuale culminato in un nuovo orientamento, che lega indissolubilmente gli approcci pratico e teorico: "il contributo di de Certeau a questo movimento è stata una filosofia post-strutturalista della storia" nel segno del decentramento e del rovesciamento dei "paradigmi di struttura e processo prediletti dalla scuola degli storici delle 'Annales' guidata da Fernand Braudel" (Hayden White in Maj, Lista 2008, p. 40).

Le “interpretazioni” e i “percorsi” che vengono offerti a partire dalla “traccia” sviluppano il tema di un’epistemologia storica che – scrive Andrew Baird – “ingloba direttamente l’elemento letterario come alterità irriducibile nella teoria del *discours de l’histoire*” e “tende a un radicale superamento della dicotomia fra ‘discorso vero’ (scientifico) e finzione” alla luce di un passato inteso come “alterità assente”, assumendo la psicanalisi come modello in relazione al montaggio del tempo storico. Secondo de Certeau:

Ogni ordine autonomo si costituisce in virtù di ciò che elimina, producendo un residuo condannato all’oblio. Ma ciò che viene escluso s’insinua nuovamente all’interno di questo luogo ‘puro’, ne prende di nuovo possesso, lo turba, rende illusoria la consapevolezza del presente di essere ‘a casa propria’, si nasconde nella sua dimora; e questo ‘selvaggio’, questo ‘osceno’, questo ‘rifiuto’, questa ‘resistenza’ della ‘superstizione’ iscrive in quel luogo, a insaputa del – o contro il – suo proprietario (l’io) la legge dell’altro (de Certeau 2006, p. 103).

Fanno da sfondo i dibattiti sul post-strutturalismo e l’egemonia dei modelli statistici e quantitativi in campo storiografico. Riferimenti polemici sono dichiaratamente il “post-strutturalismo”, il “relativismo” e il “postmoderno” (Jameson 1989), tutti temi che recentemente ha discusso anche Carlo Ginzburg in riferimento a Hayden White, stigmatizzando la deriva del senso promossa da *Metahistory* in nome di un’etica della responsabilità, forse pensando anche al contesto statunitense in cui le posizioni di White sono maturate (sia de Certeau sia Ginzburg hanno insegnato in California, dove forte è l’influenza esercitata da White così come dalla lettura di Derrida). “Rispetto al grande modello di storiografia ‘filosofica’/filosofia ‘storiografica’ di Foucault – si legge nella presentazione alla miscellanea – ciò rende l’analisi del discorso storico più aperta insieme alla dimensione narrativa e – proprio per questo – all’articolazione storica, sociale e linguistica della dimensione ‘soggettiva’ (*punctum dolens* della teoria foucaultiana)” (Maj, Lista 2008, p. 7). Come ricorda Baird, “negli anni Settanta e Ottanta, la storia era una delle molte discipline accademiche i cui presupposti epistemologici furono messi in discussione”, in particolare la nozione di “obiettività storica” (Andrew Baird in Maj, Lista 2008, p. 50). A testimonianza di ciò, cito a mo’ di esempio un numero della rivista “Quaderni storici”, apparso nel 1979 (40, aprile/gennaio) – è l’anno di *Spie* – significativamente intitolato *Questioni di confine*, in cui nella rubrica *Discussioni* si trovano ospitati, in sequenza: C. Ginzburg, C. Poni, *Il nome e il come: scambio ineguale e mercato storiografico*; un dibattito a più voci sul *Montaillou* di Le Roy Ladurie; e infine un altro dibattito dedicato a *La fine del mondo* di Ernesto De Martino, con lo stesso Ginzburg, C. Gallini, C. Cases, G. Jervis e L.M. Lombardi

Satriani.

Ethical turn

È possibile dunque un'etica della responsabilità, assumendo fino in fondo le prospettive variamente poste da White e de Certeau? È da qui che deriva il cosiddetto *Ethical Turn*, risposta al *Linguistic Turn*. Al centro del contributo di Andrew Baird (*Etica e luogo della storia*) sta innanzitutto l'idea dell'attività storica intesa come 'luogo' che ha evidenti implicazioni politiche, in quanto, indubbiamente:

L'ethical turn della storia può certamente essere compreso come parte di una preoccupazione culturale più larga circa la memoria e la commemorazione, e parimenti come un tentativo di contribuire al compito immenso e forse insuperabile di 'elaborazione compiuta' dell'oscura eredità della schiera di catastrofi perpetrate dall'uomo nel XX secolo (Andrew Baird in Maj, Lista 2008, p. 49).

D'altro canto, tuttavia:

L'ethical turn va comunque compreso anche come risposta alle diverse critiche, e in certi casi come reazione contro di esse, rivolte alla disciplina storica e alle sue pretese epistemologiche, che tanta attenzione hanno attirato nel corso delle ultime decadi del secolo scorso (Andrew Baird in Maj, Lista 2008, p. 49).

L'Olocausto diveniva così una sorta di cartina al tornasole, argomenta Baird, "in base alla quale dovrebbe essere valutato il pregio – o più precisamente la responsabilità morale ed etica – di ogni teoria della rappresentazione sto-



rica”, assumendo via via “la forma di un’ingiunzione normativa, piuttosto che di un argomento di discussione epistemologica” (Andrew Baird in Maj, Lista 2008, p. 50). In base a tale ingiunzione “non si dovrebbe abbracciare o sottoscrivere nessuna teoria della rappresentazione storica che possa avallare la ‘relativizzazione’ o negazione dell’Olocausto – o impedire la capacità di dichiararla ‘non vera’:

Molti di coloro che hanno elaborato tale associazione avevano la tendenza a rispondere alle critiche mosse alle fondamenta epistemologiche della storia non già difendendo queste stesse fondamenta, ma limitandosi ad affermarne appassionatamente l’auspicabilità e la necessità. Naturalmente ciò che è stato messo in discussione nella critica postmoderna della storia non è stata l’auspicabilità della fondazione epistemologica ma la sua possibilità (Andrew Baird in Maj, Lista 2008, p. 51).

È in questo scenario che è venuta emergendo la peculiarità delle posizioni anticipatrici di de Certeau, il cui lavoro, forse per il fatto di essere uno storico ‘praticante’ e non solo un teorico della storiografia, è stato decisamente dispensato dalle accuse di ‘irresponsabilità’. In una lettera di Vidal Naquet riportata da Luce Giard, si fa menzione del turbamento provato da de Certeau in relazione al caso Faurisson:

Michel de Certeau fu profondamente scosso da questo perverso delirio e mi scrisse una lettera in proposito [...]. Ero convinto che esisteva un discorso riguardante le camere a gas, che tutto doveva passare attraverso le parole, ma che al di là, o per meglio dire al di qua di questo, c’era qualcosa di irriducibile che, in mancanza di meglio, continuerò a chiamare realtà. Senza questa realtà, come si fa a distinguere tra romanzo e storia?

L’intervento di Baird si segnala inoltre per il fatto di cogliere nell’approccio dello storico francese una modulazione peculiare per cui “mentre l’*ethical turn* tende a collocare l’etica della storia ‘dopo Auschwitz’, de Certeau la colloca ‘dopo il Maggio ‘68’”, ossia alla luce dell’esame di una “architettura sociale della conoscenza” capace di dar luogo a una ricerca di trasformazione radicale, il cui esito fu tuttavia la “chiusura quasi immediata – attraverso la storicizzazione – di qualunque possibilità di trasformazione” pur apertasi con i fatti del Maggio, e subito sfociata nel dogmatismo, ossia “l’imposizione di leggi in nome del ‘reale’”. Come ha colto Hayden White, “il maggio ‘68 sembra aver cristallizzato la sua visione di una nuova storiografia, che intende concentrarsi sull’assente della storia’ e le ‘voci’ messe a tacere dai discorsi propri del potere” (Hayden White in Maj, Lista, p. 40).

Linguistic Turn?

Talune letture hanno visto in de Certeau sostanzialmente uno dei rappresentanti francesi del *Linguistic Turn*, rinchiudendolo pertanto dentro un approccio meramente retorico del discorso storico, nell'ambito cioè di una visione eminentemente discorsiva della disciplina. In realtà, in de Certeau – come del resto in Ricoeur – la storia non va intesa come una mera topologia, come una delle varianti della *fiction*, sulla scia di Hayden White. Al contrario, a giudizio di François Dosse, de Certeau insiste:

Sur l'ouverture par l'histoire d'un espace inédit autour de la quête d'une vérité qui la distingue fondamentalement du simple "effet de réel", selon les termes de Roland Barthes. L'objet de l'histoire comme l'opération même de l'historien renvoient à une pratique, à un faire qui déborde les codes discursifs. L'écriture de l'histoire se situe donc dans un entre-deux, toujours en déplacement, dans une tension entre un dire et un faire: "Ce rapport du discours à un faire est interne à son objet". Le texte de l'historien, sans se substituer à une praxis sociale ni en constituer le reflet, occupe la position du témoin et celle du critique (Dosse 2006, p. 27).

La scrittura della storia non si esaurisce dunque nella narratività, dimensione che pure indubbiamente le appartiene. Ma come intendere tale "espace inédit"? Operando mediante le pratiche che sono proprie alla disciplina, la dimensione soggettiva fa ingresso in uno "spazio inedito" mediante un "fare" che eccede la dimensione discorsiva. Lo scarto rispetto a Barthes o a White sembra consistere nel fatto che "se abbandona il suo luogo specifico – il limite che pone e che riceve – la storia si scompone, per diventare o mera finzione (il narrato di quello che è accaduto), ovvero riflessione epistemologica (la chiarificazione delle proprie regole di lavoro)". Infatti:

Anche lo storico, respinto verso il suo presente e verso un passato, fa l'esperienza di una prassi che inestricabilmente è la sua e quella dell'altro (un'altra epoca o la società che oggi lo determina). Il suo lavoro verte sull'ambiguità stessa che il nome della sua disciplina indica. *Historie* e *Geschichte*: ambiguità, in ultima istanza, ricca di senso. La scienza storica non può infatti disgiungere completamente la propria pratica da quello che essa coglie come oggetto, e deve incessantemente precisare le forme successive di tale articolazione (de Certeau 2004, p. 57).

Come ha notato ancora Dosse in riferimento alle posizioni espresse da Paul Veyne nel volume del 1971 *Come si scrive la storia*:

Si l'introduction du "je" comme fondatrice de l'opération historiographique

est considérée avec faveur, Certeau ne cache pas ses réserves devant l'orientation de Veyne lorsque ce dernier laisse en suspens la question du rapport entre le traitement du discours historique et les pratiques d'une discipline, invitando a ne pas délaisser un des pôles costitutifs de l'écriture storica (Dosse 2006, p. 27).

In effetti, pur condividendo il rilievo da dare alla dimensione retorica propria del discorso storico, de Certeau si discosta da talune posizioni, come per l'appunto quella di Hayden White, laddove intende la scrittura della storia fondamentalmente come una pratica, una 'produzione', in questo richiamandosi esplicitamente al magistero di Michel Foucault. De Certeau cita White in riferimento a Michel Foucault (cit. in White 1979) e al concetto di soggetto inteso come effetto di pratiche e in relazione al rapporto storia-struttura.

Robinson e la traccia

Un altro nucleo presente nel volume miscelaneo è costituito dalle modalità in cui si struttura il rapporto tra realtà e finzione, tra storia e racconto, tematizzato da Barnaba Maj in riferimento alla "eterologia" delle pratiche discorsive del misticismo seicentesco (*"Les traces de l'autre": Robinson Crusoe e il problema della storia*). Il *ficitious* "non dissolve la realtà storica riducendola all'operazione discorsiva della storiografia. Al contrario, mettendo in luce il carattere di finzione (nel senso istituzionale del termine) di questa operazione, le pone sempre di fronte il problema dell'alterità irriducibile della realtà storica" (Maj, Lista 2008, p. 134). La questione era già stata affrontata da de Certeau in *La storia: scienza e finzione*, ma soprattutto ne *L'assente della storia*, e si fonda sull'assunto che:

La storia implica una relazione con l'altro in quanto assente, ma un assente particolare, che, come si dice nel linguaggio comune, "è passato". Qual è dunque lo statuto di questo discorso che si costituisce nel parlare dell'altro da sé? In che modo funziona questa eterologia che è la storia, logos dell'altro? [...] L'aspetto altro del reale riemerge nella finzione, si ripresenta nell'irrealtà del fantastico, riappare sotto le spoglie della figura letteraria del *ficitious*, dopo essere stato eliminato dalle pratiche produttrici di 'fatti oggettivi' (de Certeau 2006, pp. 184 e 188).

Credo opportuno riprendere per esteso una sequenza tratta da *La storia: scienza e finzione* in quanto particolarmente esplicita:

La storiografia occidentale è in perenne lotta contro la finzione [...]. Non che con ciò essa dica la verità [...] piuttosto, per mezzo della critica dei do-

cumenti, lo studioso elimina l'errore della *fabula*. Il terreno che guadagna rispetto a questa, lo conquista diagnosticandone il falso. Egli scava [...] come se [...] cercasse di eliminare il falso piuttosto che stabilire il vero, quasi che gli fosse concesso di produrre la verità soltanto determinando la menzogna.

Da ciò deriva una serie di implicazioni che travalicano le questioni di metodologia per attestarsi su un piano eminentemente teoretico. Infatti:

Il discorso tecnico capace di individuare gli errori che determinano la finzione si ritiene autorizzato a parlare in nome del reale. Stabilendo a partire da criteri propri il gesto che determina i due discorsi – l'uno scientifico e l'altro di finzione – la storiografia si ritiene dotata di un rapporto con il reale per il semplice fatto che il suo contrario viene posto sotto il segno del falso. [...] Essa implica un duplice scarto che consiste, da un lato, nel rendere plausibile qualcosa come vero dimostrando un errore e, al tempo stesso, nel far credere qualcosa come reale smascherando il falso. Essa suppone dunque che ciò che non è falso debba per forza essere reale. [...] A partire da questo momento, la finzione viene confinata nel regno dell'irreale, mentre al discorso tecnicamente predisposto per determinare l'errore viene attribuito il privilegio supplementare di rappresentare il reale. I dibattiti fra 'letteratura' e storia permetterebbero di illustrare agevolmente tale suddivisione (de Certeau 2006, pp. 51-52).

Barnaba Maj si sofferma allora su alcune figure utilizzate da de Certeau, quali la teoria delle finzioni di Jeremy Bentham e di Robinson Crusoe, definito uno degli ultimi miti occidentali prima di *Totem e tabù*. Segnatamente, la scoperta della traccia per eccellenza, l'orma di Venerdì, "vestige humain d'un pied nu parfaitement empreint sur la sable". Infatti, "come Robinson, anche lo storico è stato bouleversé (sconvolto) dalle tracce dell'assenza marcate sulle spiagge che delimitano la società e ne ritorna "alteré, mais non pas silencieux". La traccia è inquietante perché ambivalente, in quanto "mostra soprattutto come due modalità di relazione con l'altro vengano alla luce: la razionalità (economica) e la finzione (onirica)". Maj riprende qui la distinzione tra *real* e *fictitious* in Bentham, in relazione con l'eterologia di de Certeau, per cui "l'aspetto altro del reale riemerge nella finzione, si ripresenta nell'irrealtà del fantastico, riappare sotto le spoglie della figura letteraria del *fictitious*, dopo essere stato eliminato dalle pratiche produttive di 'fatti oggettivi'" (Maj, Lista 2008, pp. 145, 147).

In un altro contributo (*Immagini-traccia e scrittura. Storio-grafia ed etno-grafia in Michel de Certeau*) Silvana Borutti vede nell'impronta una traccia inquietante, perché "svelandogli il proprio 'desiderio dell'altro', rivela il carattere estraneo della sua identità più propria", ragione per cui

“l’iscrizione dell’orma sul suolo dell’isola (il luogo proprio) non racconta semplicemente l’altro, ma svela, nella presenza dell’altro, il fantasma che ci ‘rimorde’, che parla cioè di noi” (Silvana Borutti in Maj, Lista 2008, p. 74). Si tratta di commenti che rimandano all’importante *Assente della storia*, in cui de Certeau dichiarava che:

La scrittura storiografica dà vita a delle atopie: apre dei non-luoghi, delle assenze all’interno del presente. A volte organizza sistematicamente dei punti di fuga nell’ambito delle riflessioni e delle pratiche contemporanee. Essa si colloca così nelle regioni del sogno. Già Jeremy Bentham lo ricordava, e l’analisi freudiana ce lo ha fatto capire meglio: l’aspetto altro del reale riemerge nella finzione, si rappresenta nell’irrealtà del fantastico, riappare sotto le spoglie della figura letteraria del *fictionous*, dopo essere stato eliminato dalle pratiche produttrici di ‘fatti oggettivi’. A causa del residuo di oniricità che conserva, la narrazione storica non cesserebbe dunque di mettere in scena il carattere ‘perturbante’ dell’altro; e la componente ‘letteraria’ della storia contribuirebbe a conservare l’ambivalenza del reale, altro e stesso a un tempo (de Certeau 2006, p. 188).

Un paradigma indiziario?

Il tema della traccia nel *Robinson Crusoe* si ritrova anche in un volume dedicato al paradigma indiziario di Carlo Ginzburg, che raccoglie gli atti di un convegno tenuto a Lille dal 13 al 15 ottobre 2005 (Thouard 2007). Intendendo saggiare la bontà e i limiti del “paradigma indiziario” come proprio delle scienze umane alla luce di diverse prospettive disciplinari (*L’idée d’un ‘paradigme indiciaire’, Le procédé indiciaire, Signes et indices, Traces et signes naturels, De l’indice au récit de l’enquête*), Denis Thouard introduce così il



tema:

Une trace est l'indication que quelqu'un a passé par là. Elle indique une direction, non une signification. La trace est l'indice purement local d'un événement passé, alors que le texte est déjà la concrétion, la synthèse propre d'une formation de sens dans un médium qui peut le conserver suffisamment pour en permettre la reproduction avec suffisamment de sûreté dans un temps ultérieur. Le texte est à cet égard déjà un appareil d'enregistrement, quand la trace n'est qu'un indice fragmentaire. [...] C'est pourquoi les détectives de la tradition classiques sont, outre de fins déducteurs, des esprits encyclopédiques" (Thouard 2007, p. 16).

In un altro contributo Alexis Tadié ricorda come, posto di fronte alla traccia, Robinson sia in preda all'immaginazione: "Nor is it possible to describe how many various Shapes affrighted Imagination represented Things to me in, now many wild Ideas were found every Moment in my Fancy, and what strange unaccountable Whimsies came into my Thoughts by the Way". Insomma, la facoltà dominante cessa di essere la memoria "sur la quelle s'appuie l'histoire". La *imagination*, che Bacone intendeva come "histoire feinte", presenta la caratteristica aristotelica: "comme la poésie n'est pas liée par la réalité des événements, elle peut, contrairement à l'histoire, introduire de la grandeur dans les actions des hommes". Qui un mito fondativo del moderno viene letto alla luce della opposizione storia/poesia, per cui quest'ultima si afferma in quanto storia vera; tuttavia, nella prefazione a *Robinson Crusoe* Defoe dichiarava che "il s'agit là d'une histoire et non d'une fiction" (Thouard 2007, p. 232). La figura di Robinson, studiato anche da Peirce, "montre comme notre culture [...] guide notre interprétation de l'empreinte. Mais ceci n'est possible que parce que les indices peuvent contenir et peuvent être contenus par d'autres types de signes, à savoir une image" (Helmut Pape, cit. in Thouard 2007, p. 119). A partire dall'attenzione per il dettaglio che caratterizza la lezione di Aby Warburg, Marco Bertozzi ha affrontato in un altro contributo il tema dell'indizio nel romanzo poliziesco, riconducendolo alla pratica della *venatio*, che lo stesso Ginzburg ravvisava come spia del moderno nel celebre saggio del 1979, quando i contorni del paradigma indiziario si andavano delineando nell'Italia degli anni Settanta, emergendo da 'luoghi equivoci' della città industriale: i gialli comprati frettolosamente alle edicole delle stazioni ferroviarie, per venire poi abbandonati negli scompartimenti. Si tratta, come è stato osservato, di "saperi minori" i cui emblemi sono figure di *outsider*, irregolari, e in ogni caso marginali: da Poe a Gaboriau, da Sherlock Holmes al cattolico Father Brown di Chesterton.

Nel volume *L'interprétation des indices* non si fa menzione di Michel de Certeau, che tuttavia al paradigma indiziario si riferisce ne *La fable mystique* notando che “chaque terme connoté par ‘mystique’ devient en effet un roman policier en réduction, une énigme; il oblie à chercher autre chose que ce qu’il dit; il induit mille détails qui ont valeur d’indices”. Quella sorta di originale assente che è la voce dei mistici, grazie alla pratica storiografica consente che:

S’effectue un ‘travail du négatif’ dans la double ‘fiction’ des images du passé et des modèles scientifiques: il y creuse, il y sculte une historiographie. Il faut que les documents, accumulés et correlés, acquièrent la capacité d’altérer, par leur résistance, le corpus d’hypothèses et des codifications à partir duquel nous essayons de les interpréter (de Certeau 1982, p. 19).

Quando affronta il tema della finzione in relazione alla scrittura storica Michel de Certeau tocca dunque, inevitabilmente, la questione della verità in relazione al reale, anche in riferimento ai modelli quantitativi in base ai quali, “in virtù del tributo che essa paga all’informatica, la storiografia fa credere di non essere finzione”, e in cui “l’omaggio reso al computer nasconde l’antica ambizione di far passare il discorso storico come discorso del reale” (de Certeau 2006, p. 68), tanto più alla luce delle posizioni di Le Roy Ladurie, secondo cui “per quanto riguarda la storia quantitativa [...] lo storico di domani dovrà essere un programmatore, o non sarà affatto”, e “solo il quantificabile può essere oggetto di una storia scientifica” (Le Roy Ladurie 1976, pp. 7, 18).

Le fantastique littéraire du XIXe siècle s’installe dans l’entre-deux qu’a constitué le clivage moderne entre le ‘réel’ et l’irréel. Il suppose, entre *real* and *fictional*, la coupure qu’a instaurée une épistémologie de l’objectivité. En faisant jouer l’un sur l’autre ces deux termes (ce bruit, cette ombre, est-ce une ‘illusion’ ou quelque chose de ‘réel?’), il trouble progressivement l’opposition sur la quelle s’appuie l’affirmation positiviste de réalité (de Certeau 1982, p. 83).

E se è auspicabile una “ricomposizione, che separi il récit puramente narrativo (la fiction), da quello funzionale e specifico degli storici, insistendo sulla clausola – che è anche una pratica e una professione – della ricerca della verità [...] lo storico è inevitabilmente costretto a cercare delle ragioni teoriche che lo difendano dall’invasione del narrativo” (Ricuperati 2005, p. 120).

Etica dello storico ed etica della psicanalisi

L'urgenza dell'interrogazione sul rapporto tra realtà e finzione segna l'intero campo del moderno: nello spazio di confine che vede il venir meno di quella che Giorgio Agamben ha chiamato "epoca emblematica", Cartesio dichiarava: "per metodo io intendo [...] delle regole certe e facili [...] osservando le quali esattamente nessuno darà mai per vero ciò che sia falso", ma è curioso che proprio quel metodo sia stato formulato in forma di *discours* autobiografico, "come in un quadro": "sarò lieto di mostrare in questo discorso quali sono le vie che io ho seguite e di rappresentare la mia vita come in un quadro". Non basta: "io però, presentando questo scritto soltanto come una storia o, se preferite, come una favola...". La dimensione narrativa propria delle "forme di storia" (Hayden White) appare inestricabilmente connessa, sin dalle parole del suo fondatore, proprio alla definizione dello statuto della scienza.

Nel *De Pictura* (1435) Alberti parlava del quadro come finestra aperta sulla "historia": taglio, inquadratura, che sola permette che una "historia" si dia. La finestra appare come la condizione perché vi sia qualcosa da raccontare e descrivere. Tale quadro, che fa del mondo una scena, si configura come condizione della storia stessa, finestra che inquadra il tempo. Nel suo mirabile studio dedicato all'invenzione del quadro, Victor I. Stoichita ricorda che ancora nel 1629 Cartesio così scriveva a Mersenne a proposito de *Le Meteore*: "quanto al resto, Vi prego di non parlarne con nessuno al mondo; giacché ho stabilito di esporlo al pubblico, come un campione della mia Filosofia, e di restar nascosto dietro il quadro per ascoltare quel che se ne dirà [...]. Del resto Apelle [...] esponeva le sue opere finite in una loggia ai passanti, e, nascosto dietro il quadro (*post tabulam*), ascoltava le critiche che gli venivano fatte..." (Stoichita 1998, p. 201). Se la storia presuppone dunque l'instaurazione di una campitura dello spazio e suppone un teatro del mondo, "l'histoire chrétienne, entée sur la Passion, suppose et emporte une passion de l'image" (Wajcman 2000).

È a questo livello che l'etica dello storico viene sollecitata a un'esplicita relazione con l'etica della psicanalisi; de Certeau si riferisce infatti esplicitamente all'unico seminario di Jacques Lacan inteso per una pubblicazione, il settimo, dal titolo *L'etica della psicanalisi*. Come emerge in particolare dal contributo di Silvana Borutti in *Sulla "traccia" di Michel de Certeau*, la questione dell'etica della responsabilità dello storico si affronta assumendo la questione dello statuto della verità e del soggetto. Infatti, se il soggetto non è univoco, alla luce della freudiana *Ich-spaltung*, come si pone la questione

del vero?

De Certeau designa con il termine ‘denegazione’ (*dénégation*), che possiamo leggere attraverso il concetto freudiano di *Verneinung*, questo rapporto con l’alterità passata, a significare che si tratta di un rapporto ontologico. La storia instaura una frattura col passato, ma questa frattura è continuamente rimessa in causa: il passato, che si vorrebbe ridurre ad oggetto, ritorna come un *revenant* a formare l’identità presente (Borutti, in Maj, Lista 2008, p. 70).

Vale la pena ricordare che sia Carlo Ginzburg sia Giorgio Agamben si sono riferiti al saggio che Jean Hyppolite – maestro di Michel Foucault e interprete di Hegel sulla linea di Alexandre Kojève (e Jean Wahl) – ha dedicato alla *Verneinung* freudiana e che è contenuto negli *Scritturalacianiani*. La questione della *fiction* nella pratica storiografica appare strettamente connessa a un soggetto diviso:

Di questa verità Lacan poneva le basi fin dal 1936, attraverso l’analisi di quello che egli chiama ‘lo stadio dello specchio’. Questa scena infantile non rappresenta per lui solamente una fase dello sviluppo (compresa fra i sei e i diciotto mesi), ma una ‘funzione esemplare’. Mentre il bambino sviluppa soltanto delle esperienze corporee frammentarie, successive e mutevoli, dallo specchio egli riceve quell’immagine che lo rende uno, ma attraverso una finzione [...]. In virtù dell’alienazione che lo identifica con quella cosa altra da lui: un’immagine speculare. Un’esperienza che si potrebbe formulare così: io sono quello. L’Io si forma solo attraverso un’alienazione (de Certeau 2006, pp. 221-2).

Se indubbiamente lo studio della mistica – oggetto privilegiato della pratica storiografica di de Certeau – si mostra come polo d’attrazione tra il lavoro storiografico e la ricerca psicoanalitica, già ne *La scrittura della storia* emergeva la rilevanza del tema della “scissione del soggetto” e l’idea che il soggetto non possa essere considerato come una realtà psichica determinata, “piena”, coincidente con se stessa e priva di faglie, ma si trovi sempre spiazzato, dislocato. Ancora una volta, se il soggetto non è univoco, come si pone la questione del vero nella ricostruzione del passato? E come si configura la relazione tra storia e memoria? Nel Seminario 1965-1966, *L’objet de la psychanalyse*, seduta del 1 dicembre 1965, si dice:

C’est assez dire au passage que dans la psychanalyse l’histoire est une autre dimension que celle du développement, et que c’est une aberration que d’essayer de l’y résoudre; l’histoire ne se poursuit qu’en contre-temps du

développement. Peindre l'histoire comme science a peut-être à faire son profit si elle veut échapper à l'emprise toujours présente d'une conception providentielle de son cours.

Dopo Freud è ancora possibile assumere univocamente l'aurea formula di Ranke: "wie es eigentlich gewesen"? Essa sembra non potersi più separare dall'aforisma freudiano, di sapore eracliteo, "wo Es war soll Ich werden", laddove l'univoco e definitivo "gewesen" (stato, ac-caduto) di Ranke incessantemente dialoga con il movimento inscritto nel "werden" di Freud (avvenire), destinato a sovrapporsi fino a sostituire – nel "disagio della civiltà" – l'originario e apodittico "war". Sia come sia, la concezione della storia di Michel de Certeau, espressa anche nella citazione virgiliana (*Eneide* I, 405) riportata nel titolo, pare generata da questi corto-circuiti, come quando dichiara che "ce qui est d'abord en cause, c'est la formalité du discours et un tracer (un marcher, *Wandern*) de l'écriture: la première circonscrit un lieu; le second montre un 'style' ou un 'pas', au sense où, d'après Virgile, 'la déesse se reconnaît à son pas'" (de Certeau 1982, p. 28). Per esempio, laddove, parlando di "allegoria historiae", dichiara – nel segno della *Nachträglichkeit* freudiana e della prospettiva "anacronostica" recentemente offerta da Georges Didi-Huberman (2007) – che "l'herméneutique a elle aussi forme historique: il faut attendre le second événement pour que le premier devienne sa figure". Se ne può vedere un esempio nella congettura di James Frazer, ripresa da Edgar Wind, della crocifissione di Aman che, alla luce di alcuni documenti rinvenuti da Franz Cumont, trova il suo senso in quella di Cristo (James George Frazer, *La crocifissione di Cristo*, [1900; 1913] a cura di Andrea Damascelli, Macerata 2007), ovvero, ancora, nello studio che apre *La fable mystique*, dedicato a Bosch, figura studiata dallo storico francese che costituì oggetto d'interesse per Enrico Castelli ne *Il demoniaco dell'arte* (ne ha parlato, in "Engramma", Corrado Bologna in *Innamorarsi lentamente di una Categoria*). Del resto, a proposito della tensione insita



nell'immagine, scrive Freud in un celebre passo:

La sua fantasia [di Norbert Hanold] non cessa di occuparsi di questa immagine. Egli vi trova un che di 'moderno', come se l'artista l'avesse intravista per la strada e ritratta 'dal vero'. Attribuisce alla ragazza raffigurata nell'atto di camminare un nome: Gradiva, 'l'avanzante' (Freud [1907] 1991, p. 463).

De Certeau e dintorni

Quel che nella presente miscellanea rimane implicito sullo sfondo, e che credo andrebbe invece approfondito, è il dichiarato debito dello storico francese nei confronti non solo di Foucault, ma soprattutto di Jacques Lacan, che non per caso proprio le figure di Bentham e di Robinson aveva proposto nel suo “Seminario”. La storiografia di de Certeau ruota in effetti dichiaratamente attorno a due perni, due fuochi di un'ellisse: la 'pratica' di Michel Foucault e l'insegnamento di Jacques Lacan intorno alla questione del soggetto. Si tratta di un punto teorico che è opportuno esplicitare.

Infatti, se il *fiction* di Bentham è stato oggetto di riflessione nel “Seminario VII”, citato da Barnaba Maj, Lacan ha discusso Robinson Crusoe anche nell'inedito “Seminario VI”, *Le désir et son interprétation*, in cui, affermando che la traccia diventa significante nella sua cancellazione che dà luogo a una iscrizione (la freudiana *Niederschrift*), tocca una delle radici teoriche della questione, in quanto investe lo sguardo dello storico alla luce dello statuto del soggetto:

Cette sorte de ne du “je ne dis pas” qui fait que précisément en disant que l'on ne le dit pas, on le dit – chose qui paraît presque une sorte d'évidence par l'absurde – c'est quelque chose à quoi il faut nous arrêter en rappelant ce que je vous ai déjà indiqué comme étant la propriété la plus radicale si l'on peut dire, du signifiant et, si vous vous souvenez, j'ai déjà essayé de vous porter sur la voie d'une image, d'un exemple vous montrant à la fois le rapport qu'il y a entre le signifiant et une certaine espèce d'indice ou de signe que j'ai appelé la trace que déjà lui-même porte, la marque de je ne sais quelle espèce d'envers de l'empreinte du réel (Lacan, “Le Séminaire VI”, *Le désir et son interprétation* [inedito], seduta del 5 dicembre 1958).

Traccia dunque da intendersi come sorta di “indizio” o “segno,” marchio di un rovescio dell'impronta del reale connessa con la funzione significante in quanto possibile cancellazione della traccia, residuo:

Je vous ai parlé de Robinson Crusoe et du pas, de la trace du pas de Vendre-

di, et nous nous sommes arrêtés un instant à ceci: est-ce déjà là le signifiant ? Et je vous ai dit que le signifiant commence non pas à la trace, mais à ceci qu'on efface la trace, et ce n'est pas la trace effacée qui constitue le signifiant, c'est quelque chose qui se pose comme pouvant être effacé qui inaugure le signifiant; autrement dit, Robinson Crusoé efface la trace du pas de Vendredi mais que fait-il à la place? S'il veut la garder, cette place du pied de Vendredi, il fait au minimum une croix, c'est-à-dire une barre et une autre barre sur celle-ci: ceci est le signifiant spécifique. Le signifiant spécifique est quelque chose qui se présente comme pouvant être effacé lui-même et qui justement dans cette opération de l'effacement comme tel subsiste. Je veux dire que le signifiant effacé, déjà se présente comme tel, avec ses propriétés propres au non-dit. En tant qu'avec la barre j'annule ce signifiant, je le perpétue comme tel indéfiniment, j'inaugure la dimension du signifiant comme telle. Faire une croix c'est à proprement parler ce qui n'existe dans aucune forme de repérage qui soit permise d'aucune façon. Il ne faut pas croire que les êtres non-parlants, les animaux, ne repèrent rien, mais qu'ils ne laissent pas intentionnellement avec le dit, mais avec les traces des traces (Lacan, "Le Séminaire VI", *Le désir et son interprétation* [inedito], seduta del 5 dicembre 1958).

Sul tema della traccia si veda ancora "Le Séminaire livre XVI", *D'un Autre à l'autre*, dove la re-iscrizione configura lo spazio della soggettività sulla base di un originale perduto "da sempre":

Un être qui peut lire sa trace, cela suffit à ce qu'il puisse la réinscrire ailleurs que là où il l'avait d'abord porté. Cette réinscription, c'est là le lien qui fait dès lors dépendant d'un Autre dont la structure ne dépend pas de lui. Tout s'ouvre à ce qui est du registre du sujet défini comme celui qui efface ses traces (Lacan 2006, p. 314).

Certo, la connessione de Certeau-Foucault-Lacan va stabilita tenendo conto della ricezione di questi autori in Italia. Nadia Fusini, recensendo il "Seminario V", *Le formazioni dell'inconscio* ("La Repubblica", 18 febbraio 2005), ha osservato che da noi Lacan non è stato ancora letto in modo adeguato. Si citano spesso gli *Scritti*, ma non il Seminario, che in effetti è stato solo parzialmente tradotto in italiano e ancora solo parzialmente pubblicato in francese. Fusini nota lo scarto tra la scrittura nei primi e nel secondo, dato che:

Lacan pratica un insegnamento 'orale' in cui la psicoanalisi non è tanto materia di insegnamento, quanto, piuttosto, un modo di tenere in tensione permanente e perenne il 'discorso', sì che l'energia discorsiva muova insieme la domanda di chi insegna interrogando e di chi ascolta interpretando [...]. Si è detto di Lacan che è un grande manierista, che pratica un'arte consumata

del *trompe l'oeil*, che è un prezioso, che più che un ritorno a Freud abbia operato una proliferazione bizantina del suo discorso. Non è così per me. Per me Jacques Lacan è l'autore di certi libri che ho letto e rileggo perché in essi trovo qualcosa che dà nutrimento alla mia ricerca di senso.

Negli anni Settanta Lacan è stato discusso quasi esclusivamente da teorici e critici della letteratura, e quasi mai dagli storici. Salvatore Settis ha curato la pubblicazione del carteggio tra Sebastiano Timpanaro e Francesco Orlando, che non è stato solo un attentissimo lettore di Lacan e insigne teorico della letteratura, ma ha anche operato in contiguità con Carlo Ginzburg (per esempio nel volume *Crisi della ragione* del 1979). Da esso emergono utili esempi, come quando Timpanaro esordisce dichiarando:

Mi rendo ben conto, infatti, che sulla psicanalisi, su Lacan, su tutta l'odierna cultura francese la mia preparazione è lacunosissima, sicché c'è voluto davvero del 'coraggio' (anche in senso deteriore!) per arrischiarmi a trinciare tanti giudizi, molti dei quali, senza dubbio, saranno inesatti o errati (Timpanaro, Orlando 2001, p. 7).

Ciononostante, la “preparazione lacunosissima” non impedisce di affermare che:

A Lacan ho riservato un trattamento peggiore che agli altri perché mi è sembrato (e non credo di essere il solo a pensarlo) che in lui gli aspetti 'ciarlataneschi' sopravanzassero gli aspetti 'scientifici' ancor più che in Levi-Strauss e in Foucault: fino a farmi dubitare se gli aspetti scientifici vi siano effettivamente (Timpanaro, Orlando 2001, p. 8).

Non molto diverso è il caso della ricezione di Foucault, come ha notato Mauro Bertani e al quale rimando (Foucault 2001). Ritornando recentemente sulla questione («La Repubblica», 5 dicembre 2008) Fusini ha auspicato di:

Demolire le false resistenze di chi si protegge dall'incontro con Lacan invocando a pretesto difficoltà astruse, impervi concettismi. Non c'è niente di astruso qui, provare per credere. C'è invece la straordinaria impresa di qualcuno che legge il mistero della nostra esistenza di uomini e donne ora e sempre nel mistero della lingua, nella dimensione creativa della parola umana. Per questo Lacan riconosce che la cultura classica gli è essenziale.

Se è vero che “la lezione aperta da Michel de Certeau” riguarda “il suo modo originale di trasformare in grande storia le pratiche del quotidiano” insegnando “a una nuova generazione di storici di approfondire il rapporto

con le pratiche, con le arti del fare, con le cose della vita quotidiana, già in qualche modo presenti nella *vie matérielle* braudeliana” (Ricuperati 2005, pp. 74, 117), la sua opera non può esser letta dagli storici in modo monco, deprivata dell’istanza teorica che la pervade, e questo anche al fine di evitare che la sua ricezione possa subire un destino analogo a quello toccato ad Aby Warburg che, all’indomani dell’Olocausto, è stato inteso – anche da figure grandissime quali Gombrich, Wittkover o da noi Eugenio Garin – senza la dimensione metodologica della sua lezione, che si concreta nel progetto *Mnemosyne*, e che insegna a leggere l’immagine come sintomo rivelatore di una tensione che investe il rapporto storia-memoria. Del resto, in una lettera alla moglie del 2 novembre 1928, Warburg stesso scriveva che “senza Hegel è impossibile comprendere la Biblioteca Warburg” (cit. in Stimilli 2004, p. 5).

Michel de Certeau intende il discorso lacaniano alla luce dei rapporti con la tradizione letteraria e con quella mistica e l’interesse nei confronti di quest’ultima (da intendersi non tanto come un tipo di esperienza religiosa quanto come configurazione di un discorso), concretatosi in alcuni ben noti lavori, si sviluppa a partire da qui, subendo peraltro le critiche di Jacques-Alain Miller, che accuserà *La fable mystique* di parlare “misticamente della mistica”. Una “guida” dichiarata di Lacan, Alexandre Koyré, aveva studiato la mistica come interfaccia della cosiddetta rivoluzione scientifica in una serie di lavori giovanili che non hanno mai avuto una versione italiana (anche qui si pone la questione della sua ricezione italiana alla luce di una politica editoriale che ha privilegiato solo alcuni aspetti della produzione di autori rilevanti del Novecento). Sarà un altro russo a Koyré vicinissimo, Kojève, a indirizzare la cultura francese in direzione di una nuova lettura di Hegel. Sollecitazioni come queste discusse sopra, insieme alle tante altre presenti nel volume *Sulla “traccia” di Michel de Certeau* e che sarà opportuno riprendere, vanno nella direzione della “rivoluzione copernicana” auspicata da Didi-Huberman in *Devant le temps* (Didi-Huberman 2007) al fine di togliere la storiografia dal “bord de la falaise”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Maj, Lista 2008

Sulla “traccia” di Michel de Certeau. Interpretazioni e percorsi, a cura di Barnaba Maj e Rossana Lista, numero monografico di “Discipline filosofiche”, XVIII, I, 2008

Castelli 2007

- Enrico Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, a cura di Enrico Castelli Gattinara, Torino 2007
- De Certeau 1982
Michel de Certeau, *La fable mystique, 1 XVIe-XVIIe siècle*, Paris 1982
- De Certeau 2004
Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, tr. it., Milano 2004
- De Certeau 2006
Michel de Certeau, *Storia e psicoanalisi tra realtà e finzione*, tr. it., Torino 2006
- Didi-Huberman 2007
Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it., Torino 2007
- Dosse 2006
François Dosse, *Paul Ricoeur et Michel de Certeau: L'Histoire: entre le dire et le faire*, Paris 2006
- Foucault 2001
Michel Foucault, *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, a cura di Mauro Bertani, tr. it., Torino 2001
- Freud 1991
Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, tr. it., Torino 1991
- Jameson 1989
Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, tr. it., Milano 1989
- Lacan 1974
Jacques Lacan, *Scritti*, tr. it., Torino 1974
- Lacan 2006
Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XVI "D'un Autre à l'autre"*, Paris, Seuil 2006
- Le Roy Ladurie 1976
Emmanuel le Roy Ladurie, *Le frontiere dello storico*, tr. it., Roma-Bari 1976
- Stimilli 2004
Davide Stimilli, *Premessa a La dialettica dell'immagine*, numero monografico di "Aut Aut", 321-322, maggio-agosto 2004
- Stoichita 1998
Victor I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea*, tr. it., Milano 1998
- Timpanaro, Orlando 2001
Sebastiano Timpanaro, Francesco Orlando, *Carteggio su Freud (1971-1977)*, Pisa 2001
- Thouard 2007
L'interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg, a cura di

Denis Thouard, Villeneuve d'Ascq 2007

Wajcman 2000

Gérard Wajcman, *L'art, la psychanalyse, le siècle*, in *Lacan, l'écrit, l'image*, in Jacques Aubert, François Cheng, Jean-Claude Milner, François Regnault, Gérard Wajcman, Paris 2000

White 1979

Hayden White, *Michel Foucault*, in *Structuralism and Since*, a cura di John Sturrock, Oxford 1979

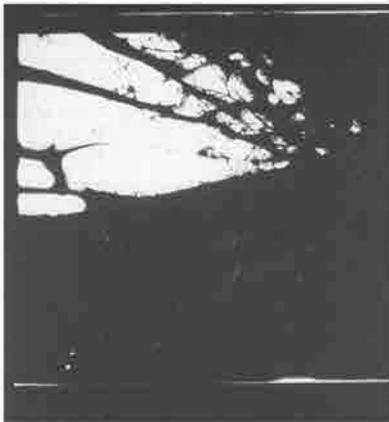
“Impossible et pourtant là!”

Osservazioni su Miracoli e traumi della comunicazione di Mario Perniola

Daniele Pisani

Miracoli e traumi della comunicazione, l'ultima fatica editoriale di Mario Perniola, recentemente uscita nella collana «Vele» per Einaudi, non è un saggio di argomento storiografico in senso stretto. Si tratta, piuttosto, di un tentativo di tracciare un quadro del mondo «nell'epoca della comunicazione», per così dire. Problemi di natura storiografica si pongono però – e in parte vengono pure direttamente affrontati dall'autore – alla luce del peculiare «regime di storicità» (la nozione è tratta da François Hartog) che il filosofo riconosce al presente.

A interessare in questa sede non è la periodizzazione proposta da Perniola per articolare storicamente il dispiegarsi della comunicazione negli ultimi quaranta anni di storia: una vera e propria «età della comunicazione», inaugurata dal maggio francese; una «età della deregolamentazione», che avrebbe avuto inizio con la rivoluzione iraniana; una «età della provocazione», a partire dal crollo del muro di Berlino; e infine una «età della valutazione», a cui si accederebbe in seguito all'11 settembre. Non si intende nemmeno discutere dell'adeguatezza di scelte – quelle relative alla periodizzazione – che sono comunque arbitrarie e che si possono valutare adeguatamente solo



in rapporto alla loro capacità di spiegare i fenomeni che prendono in esame. Il nodo intorno a cui si vuole qui riflettere è, piuttosto, di natura ermeneutica, e concerne un tema centrale come quello della conoscibilità all'interno dell'attuale «regime di storicità».

Di particolare rilievo a tale proposito risulta il capitolo introduttivo del libro, intitolato *Impossibile, eppure reale*. Perniola adotta qui, e risignifica, un'espressione di Georges Bataille – «impossible et pourtant la» («impossibile, e nondimeno qui») – e la assume come chiave di lettura – se non chiave di volta – degli ultimi quaranta anni di storia e di storiografia. Allo sguardo retrospettivo di Perniola, gli accadimenti di questo periodo si mostrano infatti come l'alternanza – ma forse sarebbe più corretto dire: come l'accumulazione – di una serie di «miracoli» e di «traumi», di accadimenti, cioè, che sarebbero dotati di caratteristiche assolutamente peculiari.

La caratteristica specifica del trauma – afferma Perniola – è analoga a quella del miracolo; essi hanno in comune il fatto di sottrarsi a ogni spiegazione razionale. Tanto nel miracolo quanto nel trauma, ci troviamo non soltanto davanti a un fatto di difficile comprensione, ma dinanzi a un messaggio che sollecita una traduzione. Essi contengono un messaggio che non può essere detto in parole, che resta perciò essenzialmente enigmatico: nei miracoli e nei traumi c'è chiaramente l'intenzione di trasmettere a noi personalmente qualcosa, ma non sappiamo che cosa. Sono come una lettera che ci è indirizzata, ma di cui è impossibile aprire la busta.

Ne consegue l'impossibilità di rielaborare e di dare un senso ad accadimenti di tal sorta, ossia di inserirli in un discorso, in una narrazione.

Dall'Ottocento in poi non c'è storia senza l'individuazione della connessione interna degli avvenimenti e la scelta consapevole di un modello narrativo. Ma questa possibilità è venuta meno col regime di storicità inaugurato dalla comunicazione, costruito sull'alternanza (e addirittura l'equivalenza) tra miracoli e traumi.

Per illustrare ciò che comporta il regime di storicità della comunicazione, Perniola, sulla scorta di Hartog, ricorre al cosiddetto «presentismo», intendendo con ciò quello stato in cui il passato sembra non avere più nulla da insegnare e il futuro pare ritrarsi in una dimensione enigmatica, ineffabile, quando non – peggio – dileguare in una pura e semplice ripetizione dell'oggi. La conseguenza è che «lo storico, non meno del romanziere, ha perso la sua autorevolezza già negli anni Sessanta del Novecento, a partire dal momento in cui i mezzi di comunicazione hanno introdotto un altro regime di

storicità, basato sul presente”; in concomitanza, si verifica l’“irruzione degli psuedointellettuali nel dibattito politico”, e non solo politico, a ben vedere, insieme alla “trasformazione degli intellettuali in star del circo mediatico”. Sembra infatti – commenta Perniola – non esserci “più bisogno di intellettuali, vale a dire di portatori di una cultura che parli in nome dell’universale”. Parzialità di ogni discorso, assenza di prospettive per il futuro, perdita di autorità da parte di chi detiene la conoscenza: tutto ciò viene a formare una costellazione intorno ai miracoli e ai traumi che si avvicendano sulla scena.

A essere coinvolta, a subire le conseguenze di questo stato di fatto sarà, necessariamente, proprio la scrittura della storia. Particolarmente nefaste si rivelano, a suo giudizio, due recenti tendenze storiografiche. La prima è la storia virtuale, che pone in luce come:

[...] anche ciò che poteva essere e non è avvenuto ha un suo statuto storico, reale [...]. La storia virtuale è tuttavia un indizio molto significativo del dissolvimento non solo della razionalità della storia, ma anche della sua credibilità: il fatto si dissolve nella notizia, l’evento diventa un simulacro al di là del vero e del falso, l’azione si liquefa in comunicazione. Non solo si toglie la possibilità a chicchessia di interpretare e di raccontare il passato in modo autorevole, distinguendo ciò che è importante da ciò che è futile, ma si assottiglia la lontananza tra ciò che è veramente accaduto e ciò che sarebbe potuto accadere.

La seconda tendenza particolarmente significativa – e perlomeno altrettanto nefasta – è costituita dal negazionismo.

Le cose cambiano radicalmente quando viene messa in dubbio non l’interpretazione, ma l’esistenza stessa del fatto, come nel cosiddetto negazionismo storico, il quale è una forma patologica di esercizio del sospetto, quando non è apertamente una forma di impostura funzionale alla lotta politica. Tuttavia è difficile negare che il negazionismo sia esso stesso una manifestazione aberrante dell’età della comunicazione, la quale tende a screditare la conoscenza riducendola a mera opinione: avvalorando il principio che un’opinione vale quanto un’altra, la comunicazione annulla completamente la competenza e l’autorevolezza di chi è depositario di un sapere.

Insomma:

Se il lavoro degli storici sugli anni successivi al Sessantotto si rivela ancora così deludente e inadeguato, così incapace di andare al di là della cronaca, così timoroso di fornire la chiave per la comprensione di fatti inauditi, così

preoccupato di separarsi dalla filosofia, così sottomesso a logori schemi ideologici, così privo di autocoscienza critica, è perché con gli anni Sessanta del Novecento si è entrati in un nuovo regime di storicità [...]. La comunicazione crea un prodotto che occupa uno spazio intermedio tra il vero e il falso.

La comunicazione si situa, infatti, “al di là del vero e del falso, perché produce effetti reali, senza appartenere alla categoria delle azioni storiche vere e proprie, delle *res gestae*”. Il fatto è che “la comunicazione è qualcosa di finito che per essere creduto ha bisogno di un eccesso di realtà”, e che è proprio per questo che essa “inaugura così un nuovo regime di storicità”. Assurdo pensare che la storiografia stessa possa non risentirne; e, questo, perché la comunicazione “è insieme vera, perché pone dinanzi a un fatto; falsa, perché adotta tecniche di esagerazione, manipolazione e mistificazione; finta, perché l’aspetto fantastico e immaginativo vi gioca un ruolo essenziale”.

Per andare più a fondo nella comprensione del problema posto da *Miracoli e traumi della comunicazione*, occorre riflettere ancora sui miracoli e sui traumi che, come si è detto, oppongono resistenza a essere rielaborati nella misura in cui costituiscono la forma – opposta e simmetrica – che gli accadimenti assumono nell’epoca della comunicazione. Si è aperta, a giudizio di Perniola, una fase della storia mondiale in cui ad avvenire, a farsi reale, è ciò che era non solo imprevedibile ma addirittura impensabile sino al momento in cui invece non è avvenuto, e che, come se non bastasse, resta in ultima istanza impensabile anche una volta avvenuto – si prenda ad esempio l’11 settembre. La storia recente, in altri termini, è costituita, segnata, indirizzata da eventi che, pur nella loro enormità, non si prestano a essere adeguatamente compresi; e, questo, non per la loro particolare complessità (non si tratterebbe, se così fosse, di nulla di nuovo), e nemmeno perché diffusi, amplificati e deformati come non mai dai mezzi di comunicazione (nemmeno in tal caso si tratterebbe di qualcosa di nuovo) ma perché già essi stessi nati, concepiti, avvenuti come comunicazione.

Siamo di fronte, lascia intendere Perniola (senza però andare sino in fondo in tale direzione), a fatti che presentano uno statuto ontologico affatto peculiare: al di là dei mutamenti intervenuti nella modalità di comunicazione degli avvenimenti, e al di là della trasformazione che gli eventi subiscono in virtù di questa modalità di comunicazione, sono gli avvenimenti stessi a essere, in sé e per sé, qualcosa di inedito, qualcosa che almeno in parte è posto all’insegna del motto – il vero e proprio refrain del libro – di «impossibile, eppure reale». Qualcosa, soprattutto, che ha in sé – non prima della comunicazione, ma in virtù dell’inglobamento della comunicazione

nei fatti stessi, nella loro natura – la propria peculiarità: la chiave dell'escalation di accadimenti caratteristica dell'epoca della comunicazione, ossia dei traumi e dei miracoli da cui essa è affetta, o per meglio dire sommersa, non è dovuta ai media attraverso cui essi ci giungono, deformati, ma dalla loro trasformazione in eventi già di per se mediatici.

Cerchiamo di chiarire ulteriormente questo punto (che sembra costituire la sfida implicita nel libro di Perniola, pur restando tra le righe). Non basta osservare come, oggi, "la verità effettuale della cosa è sommersa e scompare sotto una quantità enorme di parole e di immagini trasmesse in tutto il mondo"; è già più significativo constatare che, dal mondo, sarebbe uscita di scena l'azione, in quanto modalità operativa volta al perseguimento di un fine in base a un progetto, fondato sulla conoscenza del passato e da realizzarsi in futuro. Il punto è però un altro. E cioè che se il mondo di oggi, iperstimolato e pertanto esausto ed inerme ("in uno stato di impotenza e di frustrazione"), è preso in un turbinio di accadimenti multipli, sfuggenti e contraddittori, di cui resta – consenzientemente – prigioniero, è perché di tali accadimenti risulta impossibile stabilire la veridicità stessa, dal momento che essa è *a priori* erosa dall'indistiguibilità tra vero, falso e finto che caratterizza gli accadimenti dell'età della comunicazione. Il fatto è che i fatti sono essi stessi già *ab origine* comunicazione, piuttosto che azioni; non è la rappresentazione a fare di ogni evento, di ogni accadimento un simulacro, perché, per così dire, è già come simulacro che l'evento stesso accade. Da questo punto di vista, l'11 settembre è un evento rivelatore.

Vero, falso, finto. L'allusione al sottotitolo dell'ultimo libro di Carlo Ginzburg è patente. Buona parte del primo capitolo di *Miracoli e traumi della comunicazione* è dedicato a una rapida analisi di alcuni dei principali filoni lungo cui si è sviluppata la storiografia dell'ultima metà di secolo. L'interesse del saggio di Perniola, in quanto riflessione sulla storiografia (o, sarebbe meglio dire, sulla possibilità di fare storia, oggi), sta nel suggerire – per quanto, a partire da un certo punto, esso devii lo sguardo per volgerlo altrove – come gli incontestabili problemi in cui oggi affonda la storiografia, divisa in fazioni reciprocamente ostili e impossibilitate – l'una e l'altra – ad acquisire un'egemonia fondata su di un reciproco riconoscimento, siano problemi che, in realtà, nella storiografia altro non trovano che un rispecchiamento: che essi sono eteronomi rispetto al campo, più o meno chiuso, della scrittura della storia. Giacché il *punctum dolens* non sta nella scrittura della storia, bensì nella storia stessa.

Ci sembra pertanto lecito asserire che secondo Perniola l'incapacità da par-

te della storiografia di render conto del mondo attuale è da considerarsi essa stessa un «fenomeno storicamente determinato». La prospettiva è interessante e merita attenzione, ma non è esente né da contraddizioni né da pericoli. Innanzi tutto, posto in questi termini il problema appare senza via d'uscita: come eludere i condizionamenti del proprio tempo, come compiere ciò che si è tenuti a compiere, se a mancare sono le sue stesse condizioni di possibilità? Quello che inoltre manca al libro di Perniola, a tale riguardo, è – paradossalmente, o coerentemente? – una prospettiva storica che, invece di limitarsi alla constatazione dell'«assolutamente nuovo», di cui l'«età della comunicazione» sarebbe portatrice, consenta di innestare i fenomeni presi in esame in una genealogia (anche se solo per mostrarne la differenza). Il Novecento, del resto, possiede uno spartiacque determinante nel regime di storicità e nella possibilità da parte della storia di farsi racconto, che consiste nella Prima Guerra Mondiale (proprio su questo tema indagano tra l'altro alcune opere piuttosto recenti di Antonio Gibelli, prima fra tutte *L'officina della guerra*). Questa segna un estremo ridimensionamento, se non la scomparsa, del fattore umano dalla scena della storia e al tempo stesso costringe l'essere umano a confrontarsi con accadimenti a tal punto traumatici da non potere essere assimilati, e a tal punto sfuggenti – nelle loro logiche recondite, perché nei fatti sono invece immani – da ridurre l'uomo a mero esecutore degli incomprensibili ordini ricevuti. Più di una volta, non a caso, si è comparata la Grande Guerra a una catena di montaggio di dimensioni sino allora impensate e impensabili. E, sempre non a caso, fu proprio in relazione alla Grande Guerra che Walter Benjamin osservò, in un saggio dedicato a Nicolai Leskov, che “l'arte di narrare si avvia al tramonto”.

Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. E ciò non stupisce. Poiché mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalla guerra dei materiali, di quelle morali dai detentori del potere. Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo.

Non è forse superfluo notare che è proprio con la Prima Guerra Mondiale che la propaganda viene per la prima volta impiegata dai governi di tutti i

paesi belligeranti per le sue capacità di modificare e di plasmare l'opinione pubblica. Non è un caso nemmeno che, nella sua prospettiva apocalittica, proprio nel corso della grande guerra Karl Kraus pubblichi, a stralci, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, in cui il legame tra quanto di spaventoso sta avvenendo e il giornalismo è posto al centro dell'attenzione. Irruzione della comunicazione e impossibilità del racconto procedono quindi, già allora, di pari passo. E tuttavia, se si considera più da presso la posizione di Benjamin, ci si avvede di come presagendo il 'tramonto dell'arte del narrare' egli sia ben lungi dall'additare un passato ideale da contrapporre al presente. Tanto la sua passione per la letteratura contemporanea – da Kafka a Proust – quanto il profondo interesse nei confronti dei nuovi media – radio, fotografia, cinema – suggeriscono come il tramonto da lui preconizzato sia da intendere come una trasformazione piuttosto che come una fine. Tramonta l'arte del narrare, e qualcosa di nuovo sorge. Anche l'evento più traumatico e catastrofico, quello di cui è impossibile fare esperienza in termini tradizionali (Benjamin torna su questo tema anche in *Esperienza e povertà*), costituisce una fine e al tempo stesso un inizio.

Il Novecento, inoltre, non ha al suo interno un solo spartiacque; se qualcosa, anzi, lo caratterizza è proprio il succedersi di numerosi spartiacque, ciascuno dei quali, ogni volta, si presenta come inimmaginabile, definitivo e finale; ogni volta, tuttavia, è come se tutto si riavviasse e andasse avanti, malgrado tutto. Dopo la catastrofe, sempre più violata, la vita riprende, fino a una nuova catastrofe, e così via, in un eterno ritorno di impossibili che si succedono in rapida sequenza. Dopo l'impensabile della Prima Guerra Mondiale vengono gli orrori dei regimi totalitari, che si concludono – trauma e miracolo insieme – con le bombe atomiche americane sul Giappone. E anche nel caso degli orrori dei regimi totalitari ad atrofizzarsi, ad ammutolire è la voce di chi si appresta a renderne conto. A questo riguardo, nulla lascia senza parole, per quanto è esplicito, come le parole con cui le SS ammonivano i prigionieri dei campi di concentramento, parole che Primo Levi cita da Simon Wiesenthal nella *Prefazione a I sommersi e i soldati*:

In qualunque modo questa storia finisca, la guerra contro di voi l'abbiamo vinta noi; nessuno di voi rimarrà per portare testimonianza, ma se anche qualcuno scampasse, il mondo non gli crederà. Forse ci saranno sospetti, discussioni, ricerche di storici, ma non ci saranno certezze, perché noi distruggeremo le prove insieme con voi. E quando anche qualche prova dovesse rimanere, e qualcuno di voi sopravvivere, la gente dirà che i fatti che voi raccontate sono troppo mostruosi per essere creduti... [...]. La storia dei lager, saremo noi a dettarla.

È qui vale la pena di sottolineare l'argomentazione dell'agghiacciante dichiarazione: "non ci saranno certezze" non tanto perché "noi distruggeremo le prove insieme con voi", sostiene il membro delle SS, quanto perché "la gente dirà che i fatti che voi raccontate sono troppo mostruosi per essere creduti" – perché, in altri termini, ciò che avviene è talmente impensabile («impensabile, eppure reale!») da risultare incredibile, e rifiutato – per dirla ancora con Primo Levi – per la sua stessa "enormità", e quindi per la sua "non credibilità".

Su questo sfondo – che è il nostro – la «novità assoluta» dell'«epoca della comunicazione» appare, per lo meno, da relativizzare. Qual è lo scarto che essa introduce? Si tratta di una domanda imprescindibile che *Miracoli e traumi della comunicazione* lascia inevasa. A confermare la necessità di porla e di interrogarsi al suo riguardo sembra essere il libro stesso di Perniola, che finisce, di fatto, per dichiarare impossibile l'operazione che compie. Nelle sue *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Wittgenstein osservava come:

La spiegazione storica, la spiegazione come ipotesi di sviluppo è solo un modo di raccogliere i dati – della loro sinossi. È ugualmente possibile vedere i dati nella loro relazione reciproca e riassumerli in una immagine generale che non abbia la forma di un'ipotesi sullo sviluppo cronologico.

In effetti, una determinata raccolta di dati:

[...] io posso rappresentarla mediante un'ipotesi di sviluppo o anche, analogamente allo schema di una pianta, mediante il semplice raggruppamento del materiale, in una rappresentazione 'perspicua'.



Perniola, malgrado tutto, ricorre alla spiegazione storica, ordina i fatti in ordine cronologico, cerca – e in parte trova pure – il bandolo della matassa. Per fortuna, almeno in parte trascende i limiti che riconosce come imposti al proprio e all'altrui sforzo. Tuttavia, questi stessi limiti restano ancora tutti da tracciare. E resta da chiedersi quali siano, oltre ai limiti, le eventuali risorse insite nell'attuale «regime di storicità». Come osservava infatti ormai trent'anni fa Carlo Ginzburg, nel finale del suo *Spie*, proprio lo stesso "paradigma" che, per un verso, attanaglia il mondo può al contempo rivelarsi "uno strumento per dissolvere le nebbie".

Alexandre Koyré, Réflexions sur le mensonge (1943)

Introduzione di Giuseppe Cengiarotti

Engramma ripropone qui le *Réflexions sur le mensonge* di Alexandre Koyré, breve testo sull'uso mendace della parola da parte dei totalitarismi, non solo per il valore di testimonianza e per la sua valenza metodologica, ma anche quale spia di un approccio alla verità storica divenuto quantomai cruciale oggi che la “crisi della democrazia” – preavvertita negli anni venti da figure inattuali quali Ludvík Fišer (su cui si veda *“Autunnale barocco”/“Springtime Prague” 1968* in “Engramma” n. 68) – si configura in modo inedito alla luce di un rapporto sempre più problematico con una realtà specchiata e riflessa dallo schermo imposto dalla telecrazia che ha indotto a parlare di mutazione del regime di storicità (Perniola 2009).

Se l'etica dello storico non può fare a meno di confrontarsi con tale mutazione del regime di storicità, il confronto con le meditazioni di Koyré del 1943 sul totalitarismo (“nous restons convaincus – scriveva – que, dans ce domaine, quo *nihil antiquius*, l'époque actuelle, ou plus exactement les régimes totalitaires, ont puissamment innové”) aiuta a cogliere le forme di storia all'altezza della mutazione presente e a distinguere la storia fattuale (*praktiké*), quella falsa (*pseudé*) e i *plásmata*, le “cose modellate”, gli eventi “come veri” (Perniola 2009, p. 19). Compito tanto più urgente in quanto, come dichiarava Paolo Prodi nella sua relazione al X Congresso Internazionale di Scienze Storiche (Roma 1955), nell'arco dei cinquant'anni trascorsi tutto è cambiato e “viviamo la dimensione di un passaggio di civiltà”, tanto che “sembra che la storia come coscienza del nostro passato e quindi come eredità che portiamo dentro di noi sia inconciliabile con la società dell'“usa e getta” e della ‘rete informatica’” (Vero e falso 2008, p. 28).

Nato a Taganrog, porto della Russia meridionale, nel 1892, Alexandre Koyré (Koyraksij) si era formato a Gottinga con Husserl. Esule russo, era giunto in Francia a ridosso dell'Ottobre, e ivi contribuì in notevole misura a determinarne gli indirizzi storiografici in un rapporto fecondo, benché problematico, con i nuovi indirizzi impressi da Marc Bloch e Lucien Febvre, che nel 1929 avevano appena fondato le *Annales d'histoire économique et sociale*. Un nesso lega tale fondazione con la crisi del 1929, in concomitanza

con la rivoluzione husserliana, che “gettava le basi di una riformulazione filosofica del problema dell’esistenza umana”, e che implicava “un’angosciante interrogazione sulla nozione di progresso ereditata dalla filosofia del XVIII secolo”. Come ha giustamente osservato Élisabeth Roudinesco, per di più “gli orrori di Verdun” rendevano inappagante “ogni costruzione teorica volta a imprimere alla storia un significato univoco” e spingevano in una direzione che rendesse ragione della “complessità della ‘vera’ storia viva”. Per tutta una serie di ragioni, non solo interne alla vita culturale, “la rivoluzione delle *Annales* attuava una decostruzione temporale e spaziale del soggetto che non era estranea né alla riflessione husserliana né alla teoria della relatività scoperta da Einstein” (Roudinesco [1993] 1995, pp. 98-99).

Il contatto con la Francia avveniva negli anni venti con la frequentazione di altre figure di emigrati tra i quali Eugène Minkowski, Raymond Aron e Georges Gurvitch. Tra il 1933 e il 1939 un altro esule russo, Alexandre Kojève – nipote di Kandinskij per parte di madre – anche lui frequentatore dei seminari di Koyré, teneva i ben noti seminari su Hegel, frequentati dalle *best minds* di quella generazione, che sarebbero divenuti l’*Introduction à la lecture de Hegel*. Il volume si apre così:

L’homme est conscience de soi. Il est conscient de sa réalité et de sa dignité humaines, et c’est en ceci qu’il diffère essentiellement de l’animal, qui ne dépasse pas le niveau du simple Sentiment de soi. L’homme prend conscience de soi au moment où – pour la première fois – il dit: “Moi”. Comprendre l’homme par la compréhension de son “origine”, c’est donc comprendre l’origine du Moi révélé par la parole (Kojève 1947, p. 11).

“Il est certain que l’homme se définit par la parole – si legge in *Politique et mensonge* – que celle-ci entraîne la possibilité du mensonge et que n’en déplaît à Porphyre – le mentir, beaucoup plus que le rire, est le propre de l’homme”. Le lezioni di Kojève vennero seguite da figure quali Bataille, Queneau, Klossowski, Caillois, Sartre, Lévinas, Aron, Mauss (tra coloro che gravitavano intorno a questo ambiente figura anche, tra gli esuli italiani, Franco Venturi) e tale approccio alla soggettività che si andava affermando in Francia nel corso degli anni Trenta avrebbe influenzato il Collège de Sociologie e si sarebbe intrecciato anche con la nuova storiografia, benché in modo problematico. È su questo sfondo che avvenne l’incontro tra Febvre e Koyré, favorito anche dai corsi tenuti da quest’ultimo sull’ermetismo del Rinascimento e su Paracelso, che avrebbe anche dato luogo ai rapporti con Raymond Klibansky in relazione a Cusano. Nell’ampio saggio introduttivo

a *Dal mondo del press'a poco all'universo della precisione* Paola Zambelli scrive che “la sua convinzione che la storia delle religioni, la storia della società, la storia della filosofia, la storia delle scienze devono essere intimamente legate [...] può indicarci i motivi della sua collaborazione con Lucien Febvre e con *Les Annales*” (Koyré [1957] 1967, p. 21).

Vi è un'altra ragione per riproporre la figura e l'insegnamento di Alexandre Koyré, tanto più alla luce della particolare ricezione della sua opera in Italia, in quanto una certa politica editoriale ha fatto sì che venisse tradotta una parte molto significativa della sua produzione, spaziando dalla sua introduzione a Platone alle opere di storia della scienza (*Studi galileiani, Studi newtoniani, Dal mondo chiuso all'universo infinito*, per non citare che i titoli più noti), ma non quegli studi in cui lo storico affrontava il rovescio del cammino dal “mondo del press'a poco” all’”universo della precisione”, che egli considerava altrettanto significativo:

Ce qu'il y a de plus difficile – et de plus nécessaire – lorsque l'on aborde l'étude d'une pensée qui n'est plus la nôtre, c'est – comme l'a admirablement montré un grand historien – moins d'apprendre ce que l'on ne sait pas, et ce que savait le penseur en question, que d'oublier ce que nous savons ou crayons savoir. Il est parfois, ajouterons-nous, nécessaire non seulement d'oublier des vérités qui sont devenues parties intégrantes de notre pensée, mais même d'adopter certains modes, certains catégories de raisonnement ou du moins certains principes métaphysiques qui, pour les gens d'une époque passe, étaient d'aussi valables et d'aussi sûres bases de raisonnement et de recherche que le sont pour nous les principes de la physique mathématique et les données de l'astronomie.

In questo senso vanno ricordati l'importante e pionieristico studio su Jakob Böhme (Koyré 1929) e i lavori dedicati ai mistici tedeschi del Cinquecento, presentati al pubblico francese proprio da Febvre con un *avant-propos* allo studio dedicato a *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle allemand* sul decimo dei *Cahiers des Annales* (Koyré 1955). Qui era Koyré stesso a osservare come, in questo periodo, i suoi interessi fossero prevalentemente orientati verso ricerche di storia delle idee religiose, che lo avrebbero condotto a Lévy-Bruhl e alla mentalità primitiva e, “pour la pensée métaphysique”, a Hegel. In effetti, ricorda Pierre Redondi, già “durante l'anno accademico 1926-1927, nell'ambito del suo seminario sul misticismo speculativo in Germania, affrontò per la prima volta l'opera hegeliana. Negli anni seguenti, in effetti, Koyré continuò il suo insegnamento occupandosi del pensiero di Jan Amos Komenský (Comenio), di Jan Hus e di Nicola Cusano” (Pierre

Redondi, in Koyré 1986).

La mistica, sorta di buco nero, assume una centralità particolare nella ricostruzione del cammino che conduce alla modernità che sarebbe stata ribadita da un altro studioso, Michel de Certeau. Tuttavia, mentre nella produzione storiografica di de Certeau gli interessi per la mistica risultano speculari alla politica (*Politique et mystique* è il titolo di una delle sue opere), in Koyré la specularità è tra mistica e scienza: “de la mystique à la science” è il titolo del succitato volume curato da Pierre Redondi che raccoglie la produzione di quegli anni.

Al fine di collocare *Politique et mensonge* nel quadro del progetto culturale di Koyré occorre pertanto sottolineare il fatto che, a suo giudizio, “per il disegno critico del filosofo lo studio delle teorie false è non meno istruttivo di quello delle teorie vere, lo studio degli errori non meno rivelatore di quello dei successi. Poiché non è possibile distinguere, all’interno stesso del pensiero, fra errore e verità” (Zambelli 1967, p. 14).

On doit, enfin, étudier les erreurs et les échecs avec autant de soin que les réussites. Les erreurs d’un Descartes et d’un Galilée, les échecs d’un Boyle et d’un Hooke ne sont pas seulement instructifs; ils sont révélateurs des difficultés qu’il a fallu vaincre, des obstacles qu’il a fallu surmonter [...] du moins lorsqu’il s’agit de la pensée réelle; c’est le même motif qui la guida – désir de comprendre – lorsqu’elle ‘se trompe’ que lorsqu’elle réussit; les théories erronées, périmées, sont le produit des mêmes tendances intellectuelles que les théories vraies (ou considérées telles aujourd’hui). Or c’est dans son exercice réel qu’il faut étudier la raison. Et ce n’est que lorsqu’elle se heurte à des difficultés réelles que la pensée ‘pense’ véritablement [...]. Et ce n’est là où, dans cette lutte avec des problèmes réels, elle ‘marche au ralenti’ que nous pouvons avoir l’espoir de la saisir.

È un passo, questo, tratto da *Du cheminement de la pensée*, par E. Meyerson, pubblicato nel *Journal de psychologie* nel 1933, che esprime uno stile di pensiero i cui tratti richiamano Warburg o la storiografia di Frances Yates, tesa a riportare alla luce periodi dimenticati (“lost moments”) della storia europea ad alto gradiente mistico quali il *rosicrucian enlightenment*. L’interesse nei confronti di tale “se trompe” e delle concezioni erronee può dunque venire debitamente riconosciuto quale tratto qualificante dell’approccio di Koyré alla *Kulturwissenschaft*.

Le *Riflessioni sulla menzogna* – che sono presentate qui nella versione ori-

ginale francese – sono apparse per la prima volta a New York, nel primo numero di *Renaissance*, rivista trimestrale pubblicata dalla *Ecole libre des Hautes Etudes* (volume I, fascicolo I, gennaio-marzo 1943). Il testo venne successivamente pubblicato, in inglese, nel numero del giugno 1945 della *Contemporary Jewish Record*, rivista dell'*American Jewish Comitee*, con il titolo *The political function of the modern lie*. Dopo la morte di Alexandre Koyré, *Le Nouveau Commerce* (numero 5, primavera-estate 1965) ripubblicava il testo con un'introduzione di Maurice de Gandillac. La rivista *Rue Descartes* lo ha infine ripubblicato nel numero 8-9 del novembre 1993 con il titolo *La Fonction politique du mensonge moderne*. Le *Réflexions sur le mensonge* hanno anche avuto una traduzione italiana (*Riflessioni sulla menzogna politica*, traduzione a cura di Bruno Lumi, con introduzione di Salvatore S. Nigro, De Martinis & C., Catania 1994).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Kojève 1947

Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit* professées de 1933 à 1939 à l'école des Hautes études réunies et publiées par Raymond Queneau, Gallimard, Paris 1947

Koyré 1929

Alexandre Koyré, *La philosophie de Jacob Boehme*, Vrin, Paris 1929

Koyré 1955

Alexandre Koyré, *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVIIe siècle allemand*, in «Cahiers des Annales», 10, 1955

Koyré [1957] 1967

Alexandre Koyré, *Dal mondo del press'a poco all'universo della precisione*, [1957] tr. it. Einaudi, Torino 1967

Koyré 1986

Alexandre Koyré, *De la mystique à la science. Cours, conférences et documents 1922-1962*, a cura di Pietro Redondi, Éditions de l'E.H.E.S.S., Paris 1986

Roudinesco [1993] 1995

Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Profilo di una vita, storia di un sistema di pensiero*, [1993] tr. it. Raffaello Cortina Editore, Milano 1995

Vero e falso 2008

Vero e falso. L'uso politico della storia, a cura di Marina Caffiero e Micaela Procaccia, Donzelli, Roma 2008

Zambelli 1998

Paola Zambelli, *Present trends of French philosophical thought*, in «Journal of the history of ideas», vol. LIX, 3, 1998, pp. 521-548

Zambelli 1999

Paola Zambelli, *Alexandre Koyré alla scuola di Husserl a Gottinga*, in «Giornale critico della filosofia italiana», serie VI, anno LXXVII, vol. XVIII, 1999, pp. 303-354

Réflexions sur le mensonge

On n'a jamais menti autant que de nos jours. Ni menti d'une manière aussi éhontée, systématique et constante. On nous dira peut-être qu'il n'en est rien, que le mensonge est aussi vieux que le monde, ou, du moins, que l'homme, mendax ab initio; que le mensonge politique est né avec la cité elle-même, ainsi que, surabondamment, nous l'enseigne l'histoire; enfin, sans remonter le cours des âges, que le bourrage de crâne de la Première Guerre mondiale et le mensonge électoral de l'époque qui l'a suivie ont atteint des niveaux et établi des records qu'il sera bien difficile de dépasser.

Tout cela est vrai, sans doute. Ou presque. Il est certain que l'homme se définit par la parole, que celle-ci entraîne la possibilité du mensonge et que n'en déplaît à Porphyre – le mentir, beaucoup plus que le rire, est le propre de l'homme. Il est certain également que le mensonge politique est de tous temps, que les règles et la technique de ce que jadis on appelait «démagogie» et de nos jours «propagande» ont été systématisées et codifiées il y a des milliers d'années¹; et que les produits de ces techniques, la propagande des empires oubliés et tombés en poussière nous parlent, aujourd'hui encore, du



1 On trouve déjà dans les dialogues de Platon, et surtout dans la Rhétorique d'Aristote, une analyse magistrale de la structure psychologique, et donc de la technique, de la propagande.

haut des murs de Karnak et des rochers d'Ankara.

Il est incontestable que l'homme a toujours menti. Menti à lui-même. Et aux autres. Menti pour son plaisir – le plaisir d'exercer cette faculté étonnante de “dire ce qui n'est pas” et de créer, par sa parole, un monde dont il est seul responsable et auteur. Menti aussi pour sa défense: le mensonge est une arme. L'arme préférée de l'inférieur et du faible² qui, en trompant l'adversaire s'affirme et se venge de lui³.

Mais nous n'allons pas procéder ici à l'analyse phénoménologique du mensonge, à l'étude de la place qu'il occupe dans la structure de l'être humain: ceci remplirait un volume. C'est au mensonge moderne, et même plus étroitement, au mensonge politique moderne surtout, que nous voudrions consacrer quelques réflexions. Car, malgré les critiques que l'on nous fera, et celles que nous nous faisons à nous-mêmes, nous restons convaincus que, dans ce domaine, quo nihil antiquius, l'époque actuelle, ou plus exactement les régimes totalitaires, ont puissamment innové.

L'innovation n'est pas totale, sans doute, et les régimes totalitaires n'ont fait que pousser jusqu'au bout certaines tendances, certaines attitudes, certaines techniques qui existaient bien avant eux. Mais rien n'est entièrement nouveau dans le monde, tout a des sources, des racines, des germes, et tout phénomène, toute notion, toute tendance, poussés jusqu'au bout, s'altèrent et se transforment en quelque chose de sensiblement différent. Nous maintenons donc qu'on n'a jamais menti autant que de nos jours et qu'on n'a jamais menti aussi massivement et aussi totalement qu'on le fait aujourd'hui. On n'a jamais menti autant... en effet, jour par jour, heure par heure, minute par minute, des flots de mensonges se déversent sur le monde. La parole, l'écrit, le journal, la radio... tout le progrès technique est mis au service du mensonge.

L'homme moderne – là encore, c'est à l'homme totalitaire que nous pensons – baigne dans le mensonge, respire le mensonge, est soumis au mensonge à tous les instants de sa vie⁴. Quant à la qualité – nous voulons parler de la qualité intellectuelle – du mensonge moderne, elle a évolué en sens inverse

2 En trompant son adversaire ou son maître – le plus faible s'avère “plus fort” que celui-ci.

3 Tromper, c'est aussi humilier, ce qui explique le mensonge souvent gratuit des femmes et des esclaves.

4 Le régime totalitaire est essentiellement lié au mensonge. Aussi n'a-t-on jamais autant menti en France que depuis le jour où inaugurant la marche vers un régime totalitaire, le Maréchal Pétain a proclamé: “Je hais le mensonge”.

de son volume. Cela se comprend, du reste. Le mensonge moderne – c'est là sa qualité distinctive – est fabriqué en masse et s'adresse à la masse. Or, toute production de masse, toute production – toute production intellectuelle surtout – destinée à la masse, est obligée d'abaisser ses standards. Aussi, si rien n'est plus raffiné que la technique de la propagande moderne, rien n'est plus grossier que le contenu de ses assertions, qui révèlent un mépris absolu et total de la vérité. Et même de la simple vraisemblance. Mépris qui n'est égalé que par celui – qu'il implique – des facultés mentales de ceux à qui elle s'adresse. On pourrait même se demander – et l'on s'est demandé effectivement – si l'on avait encore le droit de parler ici de "mensonge". En effet, la notion de "mensonge" présuppose celle de la véracité, dont elle est l'opposé et la négation, de même que la notion du faux présuppose celle du vrai. Or, les philosophies officielles des régimes totalitaires proclament unanimement que la conception de la vérité objective, une pour tous, n'a aucun sens; et que le critère de la "Vérité" n'est pas sa valeur universelle, mais sa conformité à l'esprit de la race, de la nation ou de la classe, son utilité raciale, nationale ou sociale. Prolongeant et poussant jusqu'au bout les théories biologistes, pragmatistes, activistes, de la vérité, et consommant ainsi ce que l'on a très bien nommé "la trahison des clercs". Les philosophies officielles des régimes totalitaires nient la valeur propre de la pensée qui, pour eux, n'est pas une lumière, mais une arme; son but, sa fonction, nous disent-ils, n'est pas de nous révéler le réel, c'est-à-dire, ce qui est, mais de nous aider à le modifier, à le transformer en nous guidant vers ce qui n'est pas. Or, pour cela, ainsi qu'on l'a reconnu depuis bien longtemps, le mythe est souvent préférable à la science, et la rhétorique qui s'adresse aux passions, à la démonstration qui s'adresse à l'intelligence. Aussi dans leurs publications (même dans celles qui se disent scientifiques), dans leurs discours et, bien entendu, dans leur propagande, les représentants des régimes totalitaires s'embarrassent-ils très peu de la vérité objective. Plus forts que Dieu tout puissant lui-même, ils transforment à leur guise le présent, et même le passé⁵. On pourrait en conclure – et on l'a fait parfois que les régimes totalitaires sont au-delà de la vérité et du mensonge. Nous croyons, pour notre part, qu'il n'en est rien. La distinction entre la vérité et le mensonge, l'imaginaire et le réel, reste bien valable à l'intérieur même des conceptions et des régimes totalitaires. C'est leur place et leur rôle seulement qui sont, en quelque sorte, intervertis: les régimes totalitaires sont fondés sur la primauté du mensonge.

5 Il est intéressant d'étudier, de ce point de vue, l'enseignement historique des régimes totalitaires et ses variations. Les nouveaux manuels d'histoire des écoles françaises offriraient une ample moisson à la réflexion.

La place du mensonge dans la vie humaine est bien curieuse. Les codes de morale religieuse, du moins en ce qui concerne les grandes religions universalistes, surtout celles qui sont issues du monothéisme biblique, condamnent le mensonge d'une manière rigoureuse et absolue. Cela se comprend du reste: leur Dieu étant celui de la lumière et de l'être, il en résulte nécessairement qu'il est aussi celui de la vérité. Mentir, c'est-à-dire, dire ce qui n'est pas, déformer la vérité et voiler l'être, est donc un péché; et même un péché très grave, péché d'orgueil et péché contre l'esprit, péché qui nous sépare de Dieu et nous oppose à Dieu. La parole d'un juste, de même que la parole divine, ne peut et ne doit être que celle de la vérité.

Les morales philosophiques, quelques cas de rigorisme extrême, tels ceux de Kant et de Fichte, mis à part, sont, généralement parlant, beaucoup plus indulgentes. Plus humaines. Intransigeantes en ce qui concerne la forme positive et active du mensonge, *suggestio falsi*, elles le sont beaucoup moins en ce qui concerne sa forme négative et passive: *suppressio veri*. Elles savent que, selon le proverbe, "toute vérité n'est pas bonne à dire". Du moins pas toujours. Et pas à tout le monde. Beaucoup plus que les morales à base purement religieuse, les morales philosophiques tiennent compte du fait que le mensonge s'exprime en paroles, et que toute parole⁶ s'adresse à quelqu'un⁷. On ne ment pas "en l'air". On ment – comme on dit, ou ne dit pas, la vérité – à quelqu'un. Or, si la vérité est bien "la nourriture de l'âme", elle est surtout celle des âmes fortes⁸. Elle peut être dangereuse aux autres. Du moins à l'état pur. Elle peut même les blesser. Il faut la leur doser, la diluer, l'habiller. En outre, il faut bien tenir compte des conséquences, de l'usage qu'en feront ceux à qui on la dira. Il n'y a donc pas, généralement parlant, d'obligation morale de dire la vérité à tout le monde. Et tout le monde n'a pas le droit de l'exiger de nous⁹. Les règles de la morale sociale, de la morale réelle qui s'exprime dans nos mœurs et qui gouverne, en fait, nos actions, sont bien plus lâches encore que celles de la morale philosophique. Ces règles, généralement parlant, condamnent le mensonge. Tout le monde sait

6 Le terme "parole" est pris ici dans le sens le plus large d'expression et de suggestion. Il est évident que l'on peut mentir sans ouvrir la bouche.

7 Les morales religieuses font de la vérité une obligation envers Dieu et non envers les hommes. Elles interdisent de mentir "devant Dieu" et "aux hommes".

8 Cette considération est parfois présente même dans les morales religieuses. Du lait aux enfants, du vin aux adultes, dit saint Paul.

9 On doit la vérité à ceux qu'on estime, à ses pairs ou à ses supérieurs. Inversement, le refus de la vérité implique manque d'estime, manque de respect.

qu'il est "laid"¹⁰ de mentir. Mais cette condamnation est loin d'être absolue. L'interdiction est loin d'être totale. Il y a des cas où le mensonge est toléré, permis, et même recommandé.

Là encore l'analyse précise nous amènerait bien trop loin. Grosso modo on peut constater que le mensonge est toléré tant qu'il ne nuit pas au bon fonctionnement des relations sociales, tant qu'il ne "fait de mal à personne"¹¹; il est permis tant qu'il ne déchire pas le lien social qui unit le groupe, c'est-à-dire, tant qu'il s'exerce non pas à l'intérieur du groupe, du "nous", mais en dehors de lui, on ne trompe pas les "siens"; quant aux autres¹²... ma foi, ne sont-ils pas justement "les autres"?

Le mensonge est une arme. Il est donc licite de l'employer dans la lutte. Il serait même stupide de ne pas le faire. A condition toutefois de ne l'employer que contre l'adversaire et de ne pas la tourner contre les amis et alliés. On peut donc, généralement parlant, mentir à l'adversaire, tromper l'ennemi. Il y a peu de sociétés qui, tels les Maoris, soient chevaleresques au point de s'interdire les ruses de guerre. Il y en a encore moins qui, tels les Quakers et les Wahhabites, soient religieuses au point de s'interdire tout mensonge envers l'autre, l'étranger, l'adversaire. Presque partout l'on admet que la déception¹³ est permise dans la guerre. Le mensonge n'est pas, généralement parlant, recommandé dans les relations pacifiques. Pourtant (l'étranger étant un ennemi potentiel), la véracité n'a jamais été considérée comme la qualité maîtresse des diplomates. Le mensonge est, plus ou moins, admis dans le commerce: là encore les mœurs nous imposent des limites qui ont tendance à devenir de plus en plus étroites¹⁴. Toutefois les mœurs commerciales les plus rigides tolèrent sans broncher le mensonge avoué de la réclame. Le mensonge reste donc toléré et admis. Mais justement... il n'est que toléré et admis. Dans certains cas. Il reste exception, comme la guerre, lors de laquelle, seule, il devient juste et bon d'en user. Mais si la guerre, d'état exceptionnel, épisodique, passager, devenait un état perpétuel et normal? Il est clair que le mensonge, de cas exceptionnel, deviendrait lui

10 "Un gentleman ne ment pas." Le véracité est une vertu aristocratique, liée à la notion de "l'honneur". – Pour l'esclave, elle n'est pas une vertu, mais un devoir, une obligation.

11 L'hypocrisie des formes conventionnelles du comportement social urbanité, politesse, etc., n'est pas "mensonge".

12 Les "siens" ont droit à la vérité; mais non les "autres"?

13 [Au sens de 'tromperie' (n.d.e.)]

14 Commerçant et menteur étaient jadis des notions synonymes. "Qui ne trompe, ne vend", dit un vieux proverbe slave. Aujourd'hui on admet que pour le commerçant, honesty is the best policy.

aussi, cas normal, et qu'un groupe social qui se verrait et se sentirait entouré d'ennemis, n'hésiterait jamais à employer contre eux le mensonge. Vérité pour les siens, mensonge pour les autres, deviendrait une règle de conduite, entrerait dans les mœurs du groupe en question.

Allons plus loin. Consommons la rupture entre "nous" et les "autres". Transformons l'hostilité de fait en une inimitié en quelque sorte essentielle, fondée dans la nature même des choses¹⁵. Rendons nos ennemis menaçants et puissants. Il est clair que tout groupe, placé ainsi au milieu d'un monde d'adversaires irréductibles et irréconciliables, verrait un abîme s'ouvrir entre eux et lui-même; un abîme qu'aucun lien, aucune obligation sociale ne pourrait plus franchir¹⁶. Il paraît évident que dans et pour un tel groupe le mensonge – le mensonge aux "autres" bien entendu – ne serait ni un acte simplement toléré, ni même une simple régie de conduite sociale: il deviendrait obligatoire, il se transformerait en vertu. En revanche, la véracité mal placée, l'incapacité de mentir, bien loin d'être considérée comme un trait chevaleresque, deviendrait une tare, un signe de faiblesse et d'incapacité.

L'analyse, bien sommaire et bien incomplète à laquelle nous venons de nous livrer n'est pas – loin de là – un simple exercice dialectique, une étude abstraite d'une possibilité absolument théorique. Bien au contraire: rien n'est plus concret et réel que les groupements sociaux dont nous avons essayé d'esquisser la description schématique. Il ne serait pas difficile de donner, et même de multiplier, les exemples de sociétés dont la structure mentale présente, à des degrés divers, les traits fondamentaux, ou si l'on préfère, la perversion fondamentale que nous venons d'indiquer¹⁷.

Or ces degrés, dont nous avons d'ailleurs suivi l'échelle ascendante, expriment, nous semble-t-il, l'action de trois facteurs: 1. Le degré d'éloignement et d'opposition entre les groupes en question. Il y a loin de l'hostilité naturelle pour l'étranger, ennemi potentiel et même ennemi réel, à la haine sacrée qui inspire les combattants d'une guerre religieuse¹⁸. Et loin de celle-ci à la

15 Le meilleur moyen de pousser l'opposition jusqu'au bout, c'est de la rendre biologique. Ce n'est pas un hasard que le fascisme soit devenu racisme.

16 La guerre état normal... L'hostilité du monde extérieur... Ce sont là les thèmes constants de la conscience de soi que les totalitaires inculquent à leurs peuples.

17 Citons au hasard, l'entraînement au mensonge du jeune Spartiate et du jeune Indien; la mentalité du marrane, ou du jésuite.

18 C'est la mentalité de la guerre religieuse que traduit la formule célèbre: non servatur fides infidelibus.

férocity biologique qui anime ceux d'une guerre d'extermination raciale.

2. Le rapport de forces, c'est-à-dire le degré de danger qui menace le groupe étudié de la part de ses voisins-ennemis. Le mensonge, nous l'avons déjà dit, est une arme. Et surtout l'arme du plus faible: on n'emploie pas la ruse contre ceux qu'on est sûr d'écraser sans grands risques; on rusera au contraire pour échapper au ranger¹⁹.

3. Le degré de fréquence des contacts entre les groupes hostiles et leurs membres. En effet, si ces groupes, si hostiles soient-ils, n'entrent jamais en contact, ou seulement sur le champ de bataille, si les membres d'un groupe ne fréquentent jamais ceux des autres, ils auront - en dehors de la ruse guerrière - bien rarement l'occasion de mentir à ceux-ci. Le mensonge présuppose le contact; il implique et exige le commerce.

Cette dernière remarque nous oblige à pousser l'analyse un peu plus avant. Supprimons l'existence autonome de notre groupe. Plongeons-le, tout entier, dans le monde hostile d'un groupement étranger, immergeons-le, tout entier, au sein d'une société ennemie, avec laquelle, cependant, il reste journellement en contact: il est clair que, dans et pour le groupement en question, la faculté de mentir sera d'autant plus nécessaire, et la vertu du mensonge d'autant plus appréciée, que la pression extérieure, que la tension entre "nous" et les "autres", que l'inimitié des "autres" pour "nous", que la menace que ces "autres" font peser sur "nous", grandira et augmentera d'intensité.

Poussons, une fois de plus, jusqu'à la situation limite; faisons croître l'hostilité jusqu'à la rendre absolue et totale. Il est clair que le groupe social dont nous sommes en train de suivre les avatars se trouvera obligé de disparaître. Disparaître en fait, ou bien, en appliquant jusqu'au bout la technique et l'arme du mensonge, disparaître aux yeux des autres, échapper à ses adversaires, et se dérober à leur menace en se réfugiant dans la nuit du secret²⁰. L'inversion désormais est totale: le mensonge, pour notre groupe, devenu groupe secret, sera plus qu'une vertu. Il sera devenu condition d'existence,

19 Le mensonge est une arme; on ne l'emploiera donc pas si l'on n'est pas menacé et ne court pas de danger. Il en résulte qu'un groupement n'adoptera la règle du mensonge que si, étant le plus faible, il est attaqué et persécuté. S'il ne l'est pas, il reste exempt de la perversion étudiée par nous, même si tels les Jaina et les Parsis il forme une communauté absolument et rigoureusement fermée.

20 L'étude du groupement secret a été singulièrement négligée par la sociologie. Sans doute connaissons-nous relativement bien les sociétés secrètes de l'Afrique Equatoriale; en revanche, nous ignorons tout, ou presque tout, de celles qui ont existé, et qui existent, en Europe. Ou, si parfois nous en connaissons l'histoire, nous ignorons la structure typologique de ces groupements, dont Simmel fut à peu près le seul à reconnaître l'importance.

son mode d'être habituel, fondamental et premier.

Du fait même du secret, certains traits caractéristiques, propres à tout groupe social en tant que tel, se trouveront accentués et exagérés au-delà de la mesure. Ainsi, par exemple, tout groupement érige une barrière plus ou moins perméable et franchissable entre lui-même et les autres; tout groupement réserve pour ses membres un traitement privilégié, établit entre eux un certain degré d'union, de solidarité, d'"amitié"; tout groupement attribue une importance particulière au maintien des limites de séparation entre lui et les "autres", et donc à la préservation des éléments symboliques qui en forment, en quelque sorte, le contenu; tout groupement, tout groupement vivant du moins, considère l'appartenance au groupe comme un privilège et un honneur²¹ et voit dans la fidélité au groupe un devoir pour ses membres; tout groupement, enfin, dès qu'il se consolide et atteint une certaine dimension, comporte une certaine organisation, une certaine hiérarchie.

Tous ces traits s'exaspèrent dans le groupement secret: la barrière, tout en restant, dans certaines conditions, franchissable, devient imperméable²²; l'agrégation au groupe devient initiation irrévocable²³; la solidarité se transforme en un attachement passionné et exclusif; les symboles acquièrent une valeur sacrée; la fidélité au groupe devient le devoir suprême, parfois même unique, de ses membres; quant à la hiérarchie, devenant secrète elle acquiert, elle aussi, une valeur absolue et sacrée; la distance entre ses degrés augmente, l'autorité devient illimitée, et l'obéissance perinde ac cadaver, la règle et la norme des rapports entre le membre du groupe et ses chefs.

Mais il y a plus. Tout groupement secret, que ce soit un groupement de doctrine ou un groupement d'action, une secte ou une conspiration – d et, d'ailleurs, la limite entre les deux types de groupements est assez difficile à tracer, le groupement d'action étant, ou devenant presque toujours, un groupement de doctrine – est un groupement à secret, ou même à secrets. Nous voulons dire que, lors même que, pur groupement d'action, tel une bande de gangsters ou une conspiration de couloirs, il ne possède point de

21 Il y a, sans doute, des groupes – les groupes de parias – qui considèrent eux-mêmes l'appartenance au groupement comme un malheur ou un déshonneur. Ces groupes-là finissent généralement par disparaître. Mais tant qu'ils existent, ils considèrent toute évasion comme une trahison.

22 Le type classique de groupement secret est le groupe auquel on accède par une initiation qui, généralement, comporte des degrés; des groupes secrets héréditaires existent également, mais ils sont très rares et, de plus, ces groupes comportent, eux aussi, des initiations. Au fond, dans ces groupements-là, c'est l'initiation qui est héréditaire ou héréditairement réservée.

23 Les groupes d'initiation ne sont pas nécessairement des groupements secrets.

doctrine ésotérique et secrète dont il soit obligé de sauvegarder les mystères en les voilant aux yeux de non-initiés, son existence même est indissolublement liée au maintien d'un secret et même d'un double secret; à savoir du secret de sa propre existence ainsi que des buts de son action.

Il en résulte que le devoir suprême du membre d'un groupement secret, l'acte dans lequel s'exprime son attachement et sa fidélité à celui-ci, l'acte par lequel s'affirme et se confirme son appartenance au groupe, consiste, paradoxalement, dans la dissimulation de ce fait²⁴. Dissimuler ce qu'il est et, pour pouvoir le faire, simuler ce qu'il n'est pas: voilà donc le mode d'existence que, nécessairement, tout groupement secret impose à ses membres.

Dissimuler ce qu'on est, simuler ce qu'on n'est pas... Cela implique de toute évidence: ne pas dire – jamais – ce qu'on pense et ce qu'on croit; et aussi: dire – toujours – le contraire. Pour tout membre d'un groupe secret, la parole n'est, en fait, qu'un moyen de cacher sa pensée. Ainsi donc, tout ce qu'on dit est faux. Toute parole, du moins toute parole prononcée en public, est mensonge. Seules les choses que l'on ne dit pas, ou du moins, ne révèle qu'aux "siens", sont, ou peuvent être, vraies²⁵. La vérité est donc toujours ésotérique et cachée. Elle n'est jamais accessible au commun, au vulgaire, au profane. Ni même à celui qui n'est pas complètement initié. Tout membre du groupement secret, digne de son rôle, en a pleine conscience. Aussi ne croira-t-il jamais ce qu'il entendra dire en public par un membre de son propre groupement. Et surtout n'admettra-t-il jamais comme vrai quelque chose qui sera publiquement proclamé par son chef. Car ce n'est pas à lui que s'adresse son chef, mais aux "autres", à ces "autres" qu'il a le devoir d'aveugler, de berner, de tromper²⁶. Ainsi, par un nouveau paradoxe, c'est dans le refus de croire à ce qu'il dit et proclame que s'exprime la confiance du membre du groupement secret en son chef.

On pourrait nous objecter sans doute que notre analyse, si juste qu'elle soit, s'écarte du sujet. Les gouvernements totalitaires ne sont, hélas, rien moins que des sociétés secrètes, entourées d'ennemis menaçants et puissants, et

24 Il en va tout autrement pour un groupement de propagande religieuse ou politique ouvert, groupement dont les membres acceptent ou recherchent le martyre en témoignage de leur foi, pour qui le martyre constitue un moyen de propagande et d'action.

25 Aussi faut-il distinguer soigneusement entre la déclaration publique et la communication, plus ou moins secrète et complète, de la vérité ésotérique aux initiés et aux candidats à l'initiation.

26 Croire aux renseignements et aux assertions ésotériques, c'est démontrer par là même l'insuffisance de son initiation; c'est se disqualifier.

obligés, de ce fait, de chercher la protection du mensonge, de se cacher, de se dissimuler²⁷. Et même les “partis uniques” qui forment l’armature des régimes totalitaires, ne peuvent, nous dira-t-on, avoir rien de commun avec des groupements de conspirateurs: ils opèrent, en effet, en plein jour. Aussi, bien loin de vouloir se fermer, et d’élever une barrière entre eux-mêmes et les autres, leur but, avoué et patent, est-il justement d’absorber tous ces “autres”, d’englober et d’embrasser la nation (ou la race) tout entière.

D’ailleurs, on pourrait contester également le lien que nous prétendons établir entre totalitarisme et mensonge. On pourrait faire valoir que, bien loin de cacher et de dissimuler les buts proches et lointains de leurs actions, les gouvernements totalitaires les ont toujours proclamés urbi et orbi (ce dont aucun gouvernement démocratique n’a jamais eu le courage), et qu’il est ridicule d’accuser de mensonge quelqu’un qui, comme Hitler, a annoncé publiquement (et même imprimé noir sur blanc dans *Mein Kampf*) le programme qu’il a ensuite réalisé point par point. Tout cela est juste sans doute, mais en partie seulement. Et c’est pour cela que les objections que nous venons de formuler ne nous semblent aucunement décisives. Il est vrai que Hitler (ainsi que les autres chefs des pays totalitaires) a annoncé publiquement tout son programme d’action. Mais c’était justement parce qu’il savait qu’il ne serait pas cru par les “autres”, que ses déclarations ne seraient pas prises au sérieux par les non-initiés; c’est justement en leur disant la vérité qu’il était sûr de tromper et d’endormir ses adversaires²⁸. C’est là une vieille technique machiavélique du mensonge au deuxième degré, technique perverse entre toutes, et dans laquelle la vérité elle-même devient un pur et simple instrument de déception²⁹. Il semble clair que cette “vérité”-là n’a rien de commun avec la vérité. Il est vrai également, que ni les Etats, ni les partis totalitaires ne sont des sociétés secrètes au sens précis de ce terme et qu’ils agissent publiquement. Et même à grand renfort de publicité. C’est que justement – et c’est en cela que consiste l’innovation dont nous avons parlé plus haut – ce sont des conspirations en plein jour.

27 On sait cependant à quel point les régimes totalitaires cultivent chez leurs adhérents et leurs peuples la psychologie du juste persécuté, du peuple élu entouré d’un monde d’ennemis qui lèsent ses droits et le menacent dans son existence. Inversion caractéristique de la situation réelle, qui nourrit le sursaut d’infériorité des totalitaires.

28 La technique du mensonge au deuxième degré a été, on le sait bien, largement employée par la diplomatie bismarkienne. Son utilisation, concurremment avec celle du mensonge simple – ce qui a pour résultat de confondre l’adversaire – est caractéristique de la diplomatie totalitaire.

29 Déception des adversaires; en revanche les “siens”, les initiés et ceux qui sont dignes de l’être y trouveront l’annonce et l’expression de la vérité.

Une conspiration en plein jour – forme nouvelle et curieuse du groupement d’action, propre à l’époque démocratique, à l’époque de la civilisation de masses n’est pas entourée de menace et n’a donc pas besoin de se dissimuler; bien au contraire, étant obligée d’agir sur les masses, de gagner les masses, d’englober et d’organiser les masses, elle a besoin de paraître à la lumière, et même de concentrer cette lumière sur elle-même et surtout sur ses chefs. Les membres du groupement, de même, n’ont pas besoin de se cacher: bien au contraire, ils peuvent afficher leur appartenance au groupement, au “parti”, ils peuvent la rendre visible et reconnaissable aux autres et même aux leurs par des signes extérieurs, des emblèmes, des insignes, par le port de brassards ou même d’uniformes, par des gestes rituels accomplis en public. Mais autant que les membres d’une société secrète – et ceci malgré le fait, que nous venons de mentionner, que la conspiration en plein jour tend nécessairement à devenir une organisation de masses – ils garderont la distance entre eux-mêmes et les autres; l’adoption de signes extérieurs d’appartenance au “parti” ne fera qu’accentuer l’opposition et rendre plus nette la barrière qui les sépare de ceux du dehors; la fidélité au groupement restera la vertu principale de ses membres; la hiérarchie intérieure du “parti” prendra l’aspect, et aura la structure, d’une organisation militaire, et la règle non servatur fides infidelibus n’en sera que plus scrupuleusement observée. Car la conspiration en plein jour, si elle n’est pas une société secrète, est tout de même une société à secret. La victoire, c’est-à-dire la réussite de la conspiration, ne détruira pas les traits que nous venons de mentionner; elle se bornera à affaiblir les uns, mais en revanche, à intensifier les autres et, tout particulièrement, à renforcer le sentiment de supériorité de la nouvelle classe dirigeante, sa conviction d’appartenir à une élite, à une aristocratie complètement séparée de la masse³⁰. Les régimes totalitaires ne sont rien d’autre que de telles conspirations, issues de la haine, de la peur, de l’envie, nourries par un désir de vengeance, de domination, de rapine; conspirations qui ont réussi, ou mieux – et c’est là un point important – ce sont des conspirations qui ont partiellement réussi: qui ont réussi à s’imposer dans leur pays, à conquérir le pouvoir, à s’emparer de l’État. Mais qui n’ont pas réussi – pas encore – à réaliser les buts qu’elles se sont proposés³¹, et qui, de ce fait même, continuent à conspirer.

On pourrait se demander si la notion de la conspiration en plein jour n’est pas une contradiction in adjecto. Une conspiration implique mystère et se-

30 On pourrait l’appeler “l’aristocratie du mensonge” si ces termes ne juraient pas entre eux. En effet, une élite du mensonge est, nécessairement, une élite mensongère, une cacocratie et non une aristocratie.

31 Pour celui qui sait lire, le but de domination mondiale est clairement formulé dans *Mein Kampf*.

cret. Comment pourrait-elle se faire en plein jour? Sans doute. Toute conspiration implique le secret; secret qui concerne précisément les buts de son action; buts qu'elle doit dissimuler justement pour pouvoir les atteindre et qui ne sont connus que de ceux qui "en sont". Mais la conspiration en plein jour ne fait nullement exception à cette règle, car, ainsi que nous venons de le dire, tout en n'étant pas une société secrète, elle est tout de même une société à secret.

Comment toutefois une société de ce genre, c'est-à-dire une société qui opère sur la place publique, qui cherche à organiser les masses, et dont la propagande s'adresse aux masses, pourrait-elle garder un secret? La question est tout à fait légitime. Mais la réponse n'est pas aussi difficile qu'elle le paraît tout d'abord. Elle est même assez simple, car il n'y a qu'un seul moyen de garder un secret; c'est de ne pas le révéler; ou de ne le révéler qu'à ceux dont on est sûr: à une élite d'initiés.

Or, dans la conspiration en plein jour, cette élite qui, seule, est versée dans les buts réels du complot est, tout naturellement, formée par les chefs, les membres dirigeants du "parti". Et comme celui-ci exerce une action publique et que ses chefs agissent en public et sont obligés d'exposer publiquement leur doctrine, de faire des discours publics et des déclarations publiques, il s'ensuit que le maintien du secret implique l'application constante de la règle: toute assertion publique est cryptogramme et mensonge; une assertion doctrinale autant qu'une promesse politique, la théorie³² ou la foi officielle autant qu'une obligation contractée par traité. Non servatur fides infidelibus reste la règle suprême. Les initiés le savent. Les initiés et ceux qui sont dignes de l'être. Ils comprendront, déchiffreront et percevront le voile qui masque la vérité. Les autres, les adversaires, la masse, la masse des adhérents au groupement y compris, accepteront comme vraies les assertions publiques et, par là même, se révéleront indignes de recevoir la vérité secrète et de faire partie de l'élite. Les initiés, les membres de l'élite, et cela par une espèce de savoir intuitif et direct³³ – connaissent la pensée intime et profonde du chef, connaissent les fins secrètes et réelles du mouvement. Aussi ne sont-ils nullement troublés par les contradictions et les inconsistances de ses assertions publiques: ils savent qu'elles ont pour but de décevoir la masse, les adversaires, les "autres", et ils admirent le chef qui manie et pratique si bien le mensonge. Quant aux autres, à ceux qui croient,

32 La théorie, c'est encore de la propagande. Propagée, il est vrai, par des non-initiés, qui y croient.

33 Une espèce de contact mystique s'établit pour l'initié – ou pour celui qui croit l'être – entre lui-même et le chef.

ils montrent par ce fait même qu'ils sont insensibles à la contradiction, imperméables au doute et incapables de penser.

L'attitude spirituelle que nous venons de décrire, attitude qui est celle de tous les régimes totalitaires et surtout, bien entendu, du régime totalitaire par excellence, c'est-à-dire du régime hitlérien³⁴, implique, de toute évidence, une conception de l'homme, une anthropologie. Mais pour être opposée à l'anthropologie démocratique, ou libérale, l'anthropologie totalitaire ne consiste aucunement dans un renversement de valeurs qui, en abaissant la pensée, l'intelligence, la raison, mettrait au sommet de l'être humain les forces obscures, "telluriques", de l'instinct et du sang. Sans doute, l'anthropologie totalitaire insiste-t-elle sur l'importance, le rôle et la primauté de l'action. Mais elle ne méprise aucunement la raison³⁵. Ou du moins, ce qu'elle méprise, ou plus exactement, abhorre, ce ne sont que ses formes les plus hautes, l'intelligence intuitive, la pensée théorique, le nous comme l'appelaient les Grecs. Quant à la raison discursive, la raison rationnelle et calculatrice, elle n'en méconnaît nullement la valeur³⁶. Bien au contraire. Elle la met si haut qu'elle la dénie au commun des mortels. Dans l'anthropologie totalitaire l'homme ne se définit pas par la pensée, la raison, le jugement, justement parce que, selon elle, l'immense majorité des hommes en est dénuée. D'ailleurs, peut-on encore y parler de l'homme? Aucunement. Car l'anthropologie totalitaire n'admet pas l'existence d'une essence humaine une et commune à tous³⁷. Entre un homme et un "autre homme" la différence n'est pas, pour elle, une différence de degré, mais une différence de nature. La vieille définition grecque, qui détermine l'homme comme *zoon logicon*, repose sur une équivoque: il n'y a pas de liaison nécessaire entre *logos*-raison, et *logos*-parole, pas plus qu'il n'y a de commune mesure entre l'homme, animal raisonnable et l'homme, animal parlant. Car l'animal parlant est avant tout un animal crédule, et l'animal

34 Le fascisme italien bien que tempore prior n'est qu'une pâle imitation, si ce n'est une caricature, du totalitarisme hitlérien.

35 Elle méprise l'homme, et plus particulièrement, l'homme totalitaire. Cfr. René Avord, *Tyrannie et mépris des hommes*, in «France Libre», 16, 1942.

36 Comment le pourrait-elle? Le totalitarisme qui, officiellement (c'est-à-dire, prétendument et fausement) dénigre la raison et l'organisation rationnelle, au profit de la vision et de la liaison organiques, ne réalise en fait que la plus rigide des mécaniques.

37 Entre les membres de "l'élite" et le reste de l'humanité, l'*homo sapiens* et l'*homo credulus*, il y a pour l'anthropologie totalitaire autant de différence qu'il y en a pour l'anthropologie gnostique entre les hyliques et les pneumatiques ou dans l'anthropologie aristotélicienne, entre l'homme libre et l'esclave.

crédule est précisément celui qui ne pense pas³⁸.

La pensée, estime-t-elle, c'est-à-dire la raison, discernement du vrai et du faux, décision et jugement, est une chose très rare et très peu répandue dans le monde. Une affaire de l'élite et non de la masse. Quant à celle-ci elle est guidée, ou mieux, mue, par l'instinct, la passion, par les sentiments et les ressentiments. Elle ne sait penser. Ni vouloir. Elle ne sait qu'obéir et que croire³⁹. Elle croit tout ce qu'on lui dit. Pourvu qu'on le dise avec assez d'insistance. Pourvu aussi que l'on flatte ses passions, ses haines, ses frayeurs. Il est donc inutile de chercher à rester en deçà des limites de la vraisemblance: au contraire, plus on ment grossièrement, massivement et crûment, mieux sera-t-on cru et suivi. Inutile également de chercher à éviter la contradiction: la masse ne la remarquera jamais; inutile de chercher à coordonner ce que l'on dit aux uns avec ce que l'on dit aux autres: personne ne croira ce que l'on dit aux autres, et tout le monde croira ce que l'on dit à lui⁴⁰; inutile de viser à la cohérence: la masse n'a pas de mémoire⁴¹ inutile de lui dissimuler la vérité: elle est radicalement incapable de la percevoir; inutile même de lui cacher qu'on la trompe: elle ne comprendra jamais qu'il s'agit d'elle, qu'il s'agit du traitement auquel on la soumet⁴².

C'est cette anthropologie-là qui est à la base de la propagande des membres de la conspiration en plein jour: et c'est le succès même qu'elle remporte qui explique le mépris littéralement surhumain des totalitaires – nous voulons dire des membres de l'élite qui sait – pour la masse, pour celle de leurs adversaires, comme pour celle de leurs adhérents; pour la masse⁴³, c'est-à-dire

38 L'animal pensant recherche l'intellection; l'animal crédule, la certitude.

39 Credere, obbedire, combattere – tel est le devoir du peuple. La pensée est réservée au chef.

40 La technique du mensonge multiple procède d'après le principe: "je suis oiseau, voyez mes ailes, je suis souris, vivent les rats" et offre le grand avantage de permettre la fausse confiance, équivalent psychique de la fausse initiation, qui donne aux trompés la (fausse) satisfaction de former une exception, de se croire dans le "secret", et d'éprouver un sentiment de supériorité et donc, de contentement, en voyant "les autres" succomber au mensonge.

41 "Les Italiens sont des nordiques" déclara un beau jour Mussolini, après s'être pendant des années, publiquement et par écrit, moqué du racisme hitlérien.

42 Aussi Hitler se permet-il d'exposer sa théorie du mensonge dans *Mein Kampf*. Très peu de ses lecteurs ont compris que c'était d'eux que l'on parlait.

43 La notion de masse acquiert de cette façon un sens, en quelque sorte qualitatif et fonctionnel: la "masse" se définit par l'incapacité de penser, et celle-ci se révèle et se démontre dans et par le fait de croire aux doctrines, aux enseignements, aux promesses des Führer, des Duce et autres chefs des régimes totalitaires. Il est clair que pris dans ce sens, la terme "masse", désigne non plus une catégorie sociale, mais une catégorie intellectuelle et que les membres de la "masse" se recrutent bien souvent parmi ceux des "élites sociales".

pour tous ceux qui les croient et les suivent; pour tous ceux aussi qui, sans les suivre, les croient. Nous n'allons pas contester le bien-fondé de cette attitude. Elle nous paraît, à nous, passablement justifiée. D'ailleurs, les représentants et les chefs des régimes totalitaires sont bien placés pour juger de la valeur intellectuelle et morale de leurs adhérents, de leurs dupes.

Nous nous bornerons simplement à constater que si la réussite de la conspiration des Totalitaires peut être considérée comme preuve expérimentale de leur doctrine anthropologique et de l'efficacité parfaite des méthodes d'enseignement et d'éducation fondées sur celle-ci, cette preuve ne vaut que pour leurs propres pays et leurs propres peuples. Elle ne vaut pas pour les autres, et notamment, pour les pays démocratiques qui, en demeurant obstinément incrédules, se sont montrés réfractaires à la propagande totalitaire: car, dans ces pays, cette propagande, bien que soutenue par des conspirations locales, n'a pu, en fin de compte, tromper qu'une certaine partie de la soi-disant "élite sociale". Ainsi par un dernier paradoxe – qui, au fond, n'en est pas un, ce sont justement les masses populaires des pays démocratiques, de ces pays prétendument dégénérés et abâtardis qui, selon les principes mêmes de l'anthropologie totalitaire, se sont avérées appartenir à la catégorie supérieure de l'humanité et être composées d'hommes pensants, et ce sont, en revanche, les pseudo-aristocraties totalitaires qui représentent sa catégorie inférieure, celle de l'homme crédule et qui ne pense pas.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Mariaclara Alemanni
Venezia • settembre 2009
www.engramma.org

75

ottobre/novembre

2009

ENGRAMMA • 75 • OTTOBRE-NOVEMBRE 2009
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-20-1

Ara Pacis Augustae Iconografia, scoperta e Nachleben

a cura di Giulia Bordignon, Simona Dolari

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-20-1

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 *Bello gloria maior eris*
Alcuni riferimenti formali e ideologici per l'Ara Pacis Augustae
Giulia Bordignon
- 25 Il fregio vegetale dell'Ara Pacis
Luigi Sperti
- 35 Riscoperta e fortuna dei rilievi dell'Ara Pacis nell'età della Rinascita
Simona Dolari
- 49 Ricomposizione architettonica dell'Ara Pacis
Filippo Malachin
- 64 Ara Pacis 1938. Storia di una anastilosi difficile
Simona Dolari, con Eufemia Piizzi e Silvia Spinelli
- 84 Relazione di Guglielmo Gatti al Soprintendente dei Beni Archeologici del Lazio, Salvatore Aurigemma, 5 febbraio 1949
trascrizione a cura di Simona Dolari
- 91 Mnemosyne in jeans: un classico dell'abbigliamento contemporaneo
Giulia Bordignon

Bello gloria maior eris

Alcuni riferimenti formali e ideologici per l'Ara Pacis Augustae

Giulia Bordignon

Le condizioni di straordinaria integrità visiva dell'Ara Pacis Augustae – quasi una sintetica concrezione lapidea dell'intera arte di età augustea – sono frutto in realtà di una ricomposizione novecentesca compiuta a partire da innumerevoli frammenti (v. il saggio di Simona Dolari e il contributo di Filippo Malachin in questo numero di “Engramma”): questo dato di fatto però non può non indurre lo storico a interrogarsi su quali possano essere stati i modelli o i precedenti architettonici, scultorei, iconografici e infine ideologici a cui gli artisti di Augusto hanno fatto riferimento.

Si tratta invece, sorprendentemente, di un interrogativo che nella bibliografia critica relativa al monumento è assai raramente o frettolosamente affrontato, quasi che l'evidenza dell'intero – l'Ara assertivamente ricostruita nel giro di pochi mesi, nel 1937-38 – abbia reso superflua una riconsiderazione storico-critica del tipo formale dell'altare, a tutto favore delle interpretazioni iconologico-crittografiche dei suoi preziosi pannelli (v. in questo

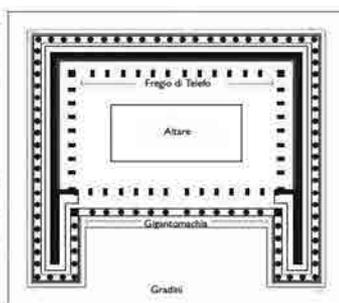


stesso numero di “Engramma” il contributo di Luigi Sperti). Vale la pena, dunque, proporre alcune riflessioni in merito alla questione dei modelli: ne emerge un quadro che da un lato iscrive l’Ara Pacis entro precise coordinate culturali, dall’altro lato sottolinea – proprio a partire dall’intreccio di tali coordinate – gli elementi di autonomia e unicità del monumento augusteo.

Dalle parole dell’imperatore Tiberio, riportate nel IV libro degli *Annales* di Tacito, apprendiamo che Augusto – in genere sempre cauto nell’acceptare riconoscimenti pubblici – “non impedì l’erezione a Pergamo di un tempio a sé e alla città di Roma” (Tac., *Ann.* IV, 37: “Cum divus Augustus sibi atque urbi Romae templum apud Pergamum sisti non prohibuisset”). Si tratta del primo tempio dedicato al *princeps* e all’Urbe costruito in una provincia, e di una delle prime concessioni di Augusto al riconoscimento di un suo statuto eccezionale, tale da associare la devozione personale al *princeps* al culto di Roma, collocandolo di fatto *supra ceteros mortales* (per usare anacronisticamente un’espressione pliniana), e preparandone, già in vita, la divinizzazione.

Già oltre un secolo prima di Azio, nel 133 a.C., Pergamo era diventata provincia romana, alla morte del sovrano Attalo II che, privo di figli, aveva lasciato in eredità al popolo di Roma il proprio regno. Accanto al lascito delle terre, il sovrano di Pergamo aveva affidato a Roma un altro, straordinario, lascito: una delle più importanti opere d’arte del tardo ellenismo, la celebre ara monumentale eretta dal suo predecessore Eumene II, verosimilmente dopo la vittoria sui barbari Galati del 184 a.C. e dedicato, con tutta probabilità, a Zeus e ad Atena Nikephoros.

Possiamo dunque considerare l’altare pergameno come il più grandioso precedente architettonico noto e disponibile agli artisti augustei, quasi un riferimento obbligato per la realizzazione dell’Ara Pacis. Per struttura, il monumento attalide rappresenta una versione consapevolmente votata al gi-



gantismo delle are cosiddette 'a pi greco' (oppure 'a U') che a partire dall'età arcaica costellano il mondo ellenico, dall'altare di Era a Samo (VI sec. a.C.) a quello di Artemide a Efeso (IV sec. a.C.) e a quello di Poseidone a Tenos (I sec. a.C.): anche la mensa interna dell'Ara Pacis si lascia iscrivere in questa stessa tradizione morfologica, pur mantenendo dimensioni assai più limitate.

Ed è proprio la netta differenza tra la grandiosità dell'ara attalide (35x33 m) – edificata per celebrare la vittoria del sovrano sui nemici – rispetto alle misure di quella augustea (11,60x10,60 m) – realizzata per celebrare la pace del *princeps* – a costituirsi come elemento significativo di confronto: nello scarto dimensionale è possibile misurare la valenza politica dello strategico 'ritegno' di Augusto, e la sua ritrosia nell'accettare in Roma riconoscimenti pubblici che potessero denotare l'aspirazione a una *grandeur* politico-culturale di tipo monarchico orientale, che già aveva caratterizzato il suo rivale Antonio. Il potere del *princeps* si doveva esplicitare non tanto nella maestosità del monumento, quanto nella sua perfezione formale e nella raffinatezza del suo *ornamentum*.

Il raffronto dell'altare pergameno con l'ara augustea, in effetti, più che da un punto di vista strutturale e architettonico, è significativo soprattutto per quanto riguarda la complessità del messaggio ideologico trasmesso mediante i rilievi che ornano pervasivamente i due monumenti. Sul lato ovest dell'Ara Pacis vediamo, nei pannelli che affiancano l'ingresso nel registro superiore, l'esaltazione di Roma mediante la rappresentazione del mito delle origini, grazie agli episodi che vedono protagonisti i suoi eroi fondatori.

Si tratta di due scene su sfondo agreste: da un lato il sacrificio di una scrofa ai Penati da parte di Enea appena giunto nel Lazio (ma la figura sacerdotale è stata interpretata anche come Numa Pompilio); dall'altro la scena (fortemente reintegrata negli anni Trenta) della lupa che allatta Romolo e Remo, cui assistono Marte e Faustolo (rispettivamente il padre 'biologico')



e quello 'putativo' dei gemelli. Nei pannelli dominano gli elementi naturalistici (rocce, piante e animali), che si offrono come sfondo delle scene raffigurate ma sono anche collegabili alla decorazione fitomorfa, carica di significati simbolici, del registro inferiore e delle pareti interne del recinto (v. il contributo di Luigi Sperti).

Anche nell'ara di Pergamo il cosiddetto 'piccolo fregio', che ornava le pareti del portico intorno alla mensa interna, illustra mediante episodi del mito le origini divine della città: vi sono narrate infatti le vicende di Telefo, figlio di Eracle e fondatore di Pergamo e della dinastia attalide. Sebbene non sia possibile istituire confronti puntuali tra le due serie di rilievi, la composizione generale del corteo, i volti idealizzati e anonimi dei personaggi in secondo piano, le toghe panneggiate – abbigliamento formale di cui lo stesso Augusto rilancia la moda, come manifestazione del ripristino della *dignitas* antica (Svet., XL: “[Augustus] habitum vestitumque pristinum reducere studuit”) – conferiscono all'insieme una *allure* che ricorda indubbiamente l'esempio partenonico, e che conferma la volontà di Augusto di rappresentarsi come *primus inter pares* tra le alte cariche della *res publica*. Ma al ritmo ordinato della composizione.

L'incontro tra l'eroe semidivino e la madre di Telefo, Auge figlia del re arcade Aleo; l'abbandono di madre e figlio da parte di Aleo, cui un oracolo aveva predetto la morte per mano della discendenza; il ritrovamento del



piccolo Telefo da parte di Eracle; le battaglie di Telefo in Misia, dove viene ferito da Achille; il viaggio dell'eroe ad Argo dove viene miracolosamente guarito dalla stessa freccia di Achille; l'istituzione di culti nella città di Pergamo; e infine le scene funebri che preludono all'eroicizzazione di Telefo dopo la morte: questi e altri episodi, quasi la riproposizione scultorea di un poema epico riletto in chiave 'romanzata', sono narrati nelle lastre che formano il fregio. Il 'piccolo fregio' di Pergamo costituisce forse il primo esempio antico di rappresentazione diegetica, ossia di narrazione continua che sviluppa sinotticamente, nello spazio, il tempo delle vicende dei personaggi raffigurati: ritroveremo questa forma narrativa anche a Roma, ad esempio nelle colonne coclidi di età imperiale. Ogni episodio della vita di Telefo è diviso dal successivo mediante l'inserimento di elementi naturali, alberi o rocce raffigurati con realismo e ricchezza di dettagli; l'ambientazione mimetica caratterizza anche gli sfondi di alcune lastre: indicazione, insieme alle diverse dimensioni delle figure, di una profondità spaziale mutuata dalla pittura contemporanea.

Molto diverso per linguaggio stilistico, è invece il 'grande fregio' che corre all'esterno dello zoccolo dell'ara pergamena: se le vicende di Telefo all'interno del portico sono narrate in forme composte e misurate, che richiamano ad esempio alcuni modelli dell'arte funeraria ateniese di età classica e tardo-classica (V-IV sec. a.C.), la Gigantomachia – è questo il soggetto del grande fregio – è invece improntata a un linguaggio patetico, emotivamente



carico, ancora secondo i canoni e il gusto formale dell'età ellenistica (e difatti probabilmente la decorazione dello zoccolo è anteriore a quella interna del portico). Vi corrisponde una attenzione nella resa dei dettagli che non possiamo ascrivere esclusivamente al modello ateniese. Il fregio del Partenone non è infatti l'unico riferimento formale cui si richiamano le figure della processione augustea, che peraltro dovevano risultare ben più vicine e visibili agli osservatori di quanto non lo fossero quelle del modello greco, collocate a una notevole altezza e nascoste nell'ombra della peristasi del tempio.

La storia eroica di Telefo si giustappone al fregio esterno anche nel tema: alle vicende tutte terrene dell'eroe si affianca l'immane lotta cosmica degli dei contro i giganti, creature primordiali, semiferine, dominate dagli istinti e ribelli all'ordine voluto dagli olimpi. Sull'ala settentrionale dello zoccolo compaiono infatti le divinità dell'Oceano, mentre dall'ala sud muove Dioniso con il suo corteggio; da nord, la lotta prosegue con le divinità della Notte, per ricongiungersi al lato sud mediante l'intervento degli dei della Luce; fulcro del conflitto, sul lato est, le figure di Zeus e di Atena, a cui l'ara è dedicata.

La storia di Telefo rappresenta dunque le origini eroiche della città, mentre la Gigantomachia allude al trionfo della dinastia attalide vittoriosa nello scontro con i barbari Galati, che erano rappresentati sconfitti, in gruppo scultoreo a sé stante, anche nel 'grande donario' presso il tempio di Atena a Pergamo.



Anche nell'Ara Pacis, alla raffigurazione del mito delle origini del fronte ovest si associa sul fronte est la rappresentazione della potenza di Roma; ma qui l'atmosfera della rappresentazione è di segno opposto rispetto allo scontro di dimensioni cosmiche del monumento attalide.

In un paesaggio idillico e ubertoso, la personificazione di Tellus/Cerere, la Terra feconda – ovvero Venere/Pace, madre di Enea e divina progenitrice della *gens Iulia* (v. in “Engramma” il saggio di Monica Centanni, Maria Grazia Ciani) – accoglie in grembo due putti, mentre due Aure, personificazioni dei venti di terra e di mare, assistono alla scena, che rappresenta la pace augustea “terra marique parata” (*Res Gestae* II.13.43); dall'altra parte è stata ricostruita la presenza della personificazione di Roma, che siede, in armi ma pacificata, su un trofeo di scudi e corazze (v. in “Engramma” il contributo di Giacomo Calandra).

Se dunque i rilievi dei lati est e ovest dell'Ara Pacis e quelli del piccolo fregio pergameno sono accomunati dal linguaggio formale e dagli spunti tematici (l'esaltazione della città e delle sue origini mediante le vicende dell'eroe esposto e poi riabilitato), andrà però sottolineata per l'Ara Pacis – certo in parte anche a causa del limitato spazio disponibile – la scelta di non narrare la storia leggendaria della fondazione come un racconto continuo, quanto piuttosto di farne singoli episodi allegorici, di sapore didascalico-morale. I pannelli del lato ovest dell'Ara Pacis si costituiscono infatti come veri e propri *exempla*: i ‘miracoli’ dell'allattamento della lupa e del sacrificio della scrofa sono quadri



devozionali offerti alla *pietas* degli antichi osservatori. Sul lato est, le divinità raffigurate non sono altro che personificazioni che incarnano per figura la potenza e la pace dell'Impero: all'agitato e grandioso *kosmos* dell'ara pergamena si sostituisce, a Roma, l'*oikoumene* concretamente pacificata da Augusto.

Sia l'altare pergameno sia quello augusteo, comunque, proiettano nel linguaggio del mito i valori dell'attualità. A confermare la valenza politica dei soggetti mitici nell'arte pergamena possiamo richiamare anche la collocazione da parte di Attalo, presso il lato meridionale del Partenone ad Atene, del cosiddetto 'piccolo donario' (Pausania I, XXV, 2: "Πρὸς δὲ τῶι τείχει τῶι Νοτίῳι γιγάντων, οἱ περὶ Θράικην ποτὲ καὶ τὸν ἰσθμὸν τῆς Παλλήνης ὤικησαν, τούτων τὸν λεγόμενον πόλεμον καὶ μάχην πρὸς Ἀμαζόνας Ἀθηναίων καὶ τὸ Μαραθῶνι πρὸς Μήδους ἔργον καὶ Γαλατῶν τὴν ἐν Μυσῖαι φθορὰν ἀνέθηκεν Ἄτταλος, ὅσον τε δύο πηχῶν ἕκαστον"). Si trattava di quattro gruppi di statue, raffiguranti rispettivamente la Gigantomachia, l'Amazzonomachia, la sconfitta dei persiani a Maratona e quella dei Galati in Misia: due battaglie del mito, quelle contro i Giganti e contro le Amazzoni, stanno in serie con altri due scontri altrettanto leggendari tra civiltà e barbarie, quello dei Greci contro i Persiani, e, da ultimo, quello attuale ma non meno epocale dei Pergameni contro i Galati. L'uso politico del mito – e in particolare la Gigantomachia – trovava d'altro canto sull'Acropoli un immediato riscontro 'a colpo d'occhio' proprio nella decorazione scultorea del Partenone, che nelle metope presenta Gigantomachia, Amazzonomachia, Centauiromachia, ed episodi che vedono dei ed eroi impegnati nella guerra di Troia.

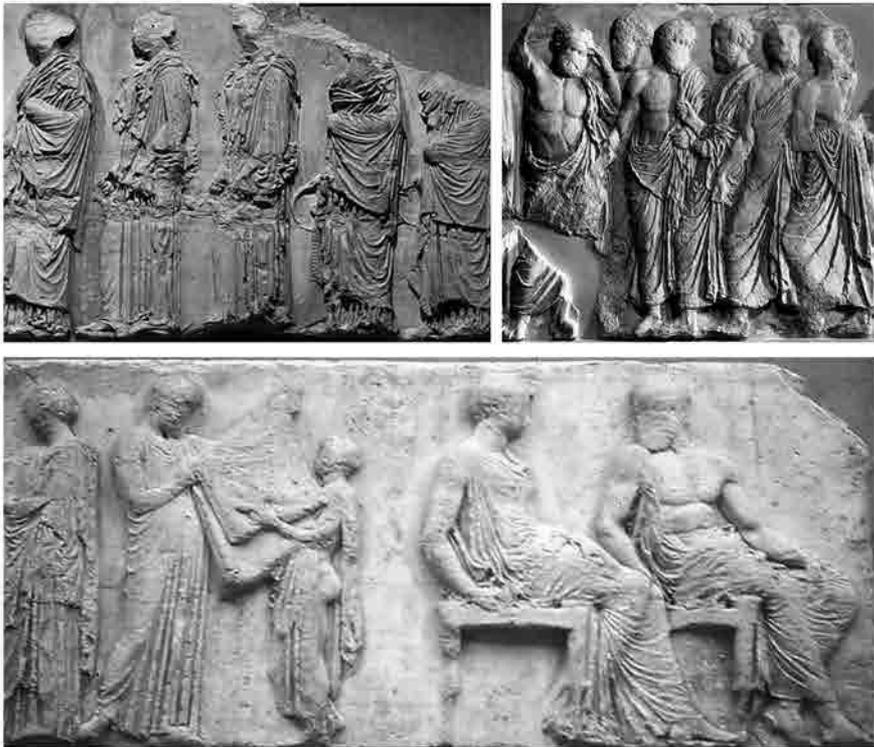
È dunque ai temi scultorei del Partenone che la decorazione dell'ara pergamena intendeva esplicitamente richiamarsi, non tanto nelle forme quanto nel messaggio ideologico: la grande Atene periclea rinasce – nelle intenzioni dei sovrani attalidi – nella nuova Pergamo regale. Lo slittamento tipolo-



gico – il tempio (di Atena) come riferimento per la realizzazione dell’altare (di Atena Nikephoros e Zeus) – non sorprende se consideriamo il fatto che anche il Partenone, oltre e più che un edificio religioso, era soprattutto un grande anathema, un monumentale dono votivo della città riconoscente alla dea per la vittoria sui barbari persiani.

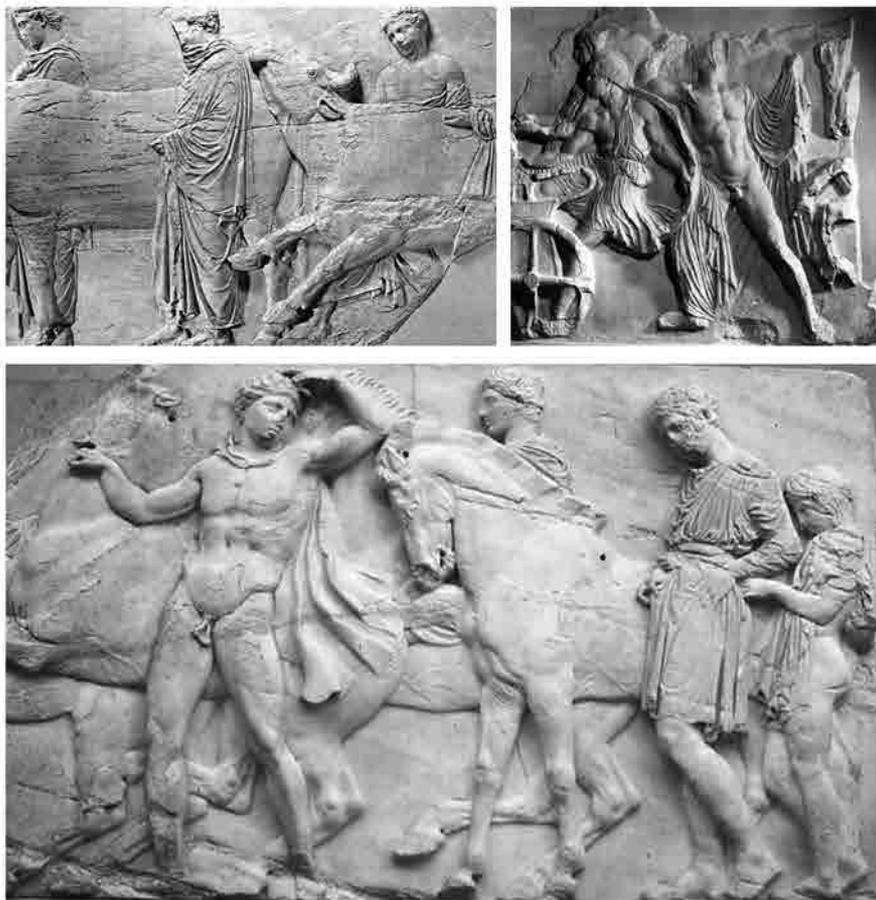
Come Pergamo attalide, così Roma augustea guarderà, anche se con un differente sguardo retrospettivo, all’Atene periclea: anche Augusto opera infatti un mirato intervento architettonico sull’Acropoli accanto al Partenone, permettendo la costruzione dinnanzi all’accesso principale del tempio di una tholos monoptera dedicata ‘a Roma e ad Augusto’, proprio come aveva già fatto a Pergamo. All’arte periclea dunque anche Augusto si richiama sotto il profilo formale, in quanto la riconosce come l’espressione massima della civiltà ellenica, e considera questa ripresa anche una certificazione mitopoietica del nuovo potere politico.

La rappresentazione dell’identità politico-culturale della polis periclea aveva trovato in effetti nel programma iconografico del Partenone la sua



espressione più eloquente, in particolare in un elemento decorativo che compare per la prima volta nell'arte greca nel V secolo a.C.: il fregio continuo celebrativo, posto all'esterno del *naós* del Partenone, con la rappresentazione della celebrazione delle Panatene.

Si tratta di una processione che parte dall'angolo sud-occidentale della cella e muove in direzioni opposte sui due lati, per ricongiungersi sul fronte est del tempio, dove assistiamo alla scena della consegna rituale di un peplo ad Atena, alla presenza dei dodici dei e degli eroi eponimi della città. Per ognuna delle due direzioni sono riconoscibili tre nuclei figurativi a partire dalla peploforia: una *pompé* culturale con gli animali destinati al sacrificio, una parata di quadrighe, una parata di cavalieri. Diverse sono state le ipotesi interpretative relative all'identificazione del corteo raffigurato: le Panatenee, ovvero le solenni feste quadriennali in onore della dea; l'istituzione dei giochi da parte



di Erittonio, mitico re di Atene; la prima Panatenaica dopo la distruzione persiana; la processione eroicizzante dei Maratonomachi; due contemporanee processioni sacrificali con mete distinte sull'Acropoli, il *meqas bomos* e l'*archaios naos*. L'ipotesi più interessante legge nel fregio due processioni che, nel contesto della festa in onore di Atena, rispecchiano la suddivisione politica e religiosa della città: nonostante le lacune, è possibile riconoscere una partizione ritmica nel numero e nell'iconografia delle figure, che alluderebbe nel lato sud alla struttura socio-politica, democratica, della città (le dieci tribù in cui Clistene aveva suddiviso i cittadini), nel lato nord e ovest all'antica suddivisione pre-clistenica secondo le dodici fratrie, 'confraternite' cittadine che conservavano nel corpo civico un'originaria valenza religiosa.

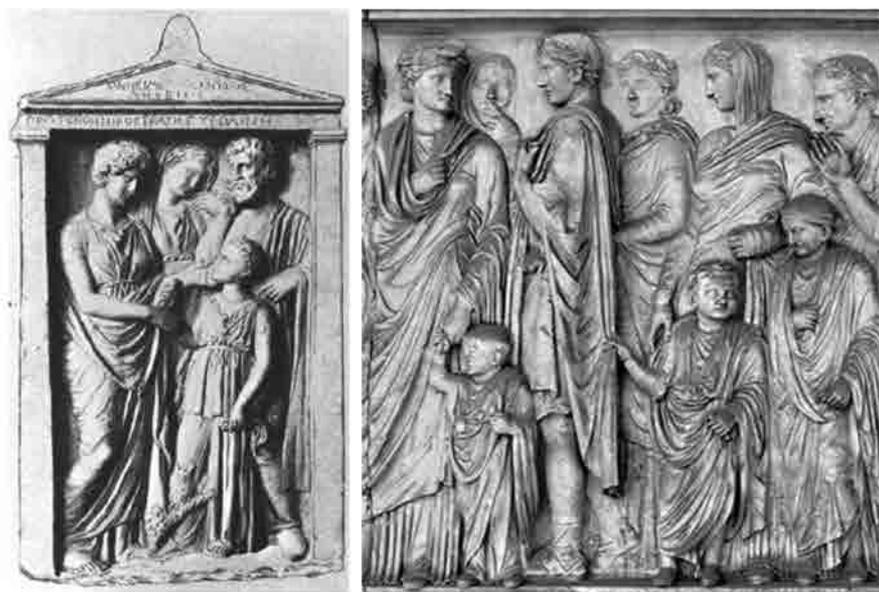
La decorazione architettonica a fregio continuo torna, pur in forme molto diverse, come elemento prepotentemente caratterizzante sia nell'altare pergameno (che però tratta di in tema mitico), sia soprattutto nell'Ara Pacis. È infatti nel rilievo del *naos* del Partenone che l'Ara Pacis trova il riferimento più immediato ed esplicito per quanto riguarda la rappresentazione della propria identità politica e contemporaneamente religiosa, nell'intreccio tra istituzioni statali e culturali della processione dei lati nord e sud. Non sarà superfluo ricordare qui che la dedicazione dell'Ara non fu una dedicazione dinastica da parte di Augusto o della sua famiglia, bensì un atto pubblico, voluto dal Senato e dunque dalla città riconoscente al *princeps*.

Sui lati sud e nord dell'Ara Pacis si snoda una composta processione di personaggi: si tratta di un unico corteo, visto da opposti punti di vista. La duplice *pompé* è suddivisa sui due lati in gruppi che si corrispondono, secondo le mansioni che caratterizzano le figure: sacerdoti e assistenti al culto; magistrati; e infine uomini donne bambini (la famiglia del *princeps*), la cui identità è ricostruibile solo parzialmente (anche a causa dei rilevanti interventi di restauro a cui le lastre sono state sottoposte nel corso della loro



storia: v. il contributo di Simona Dolari in questo stesso numero di “Engramma”). L'azione compiuta dal corteo non è del tutto certa: la scena potrebbe rappresentare il *reditus* di Augusto, cioè la cerimonia di accoglienza tributata al *princeps* al ritorno dalle campagne di pacificazione nelle Gallie e in Spagna; oppure potrebbe rappresentare l'*inauguratio* della stessa Ara Pacis, cioè la cerimonia durante la quale, nel 13 a.C., si procedette a delimitare e consacrare lo spazio sul quale sarebbe sorto l'altare. Sulle ante della mensa interna compaiono ulteriori scene di culto, come il corteo delle vestali e una processione sacrificale, che forse raffigurano le cerimonie che si svolgevano ritualmente ogni anno presso l'ara. Nel fregio continuo esterno, religione (i sacerdoti, e in particolare quei colleghi sacerdotali che Augusto aveva di recente riformato), stato (i magistrati), famiglia (i congiunti dell'imperatore) si trovano raffigurati tutti sullo stesso piano, in connessione con l'esaltazione mitico-allegorica di Roma: sono i valori della *pietas* di Enea (rilanciato come eroe fondatore di Roma proprio in quegli anni da Virgilio), ossia del programma politico-ideologico-morale propugnato e attuato Augusto.

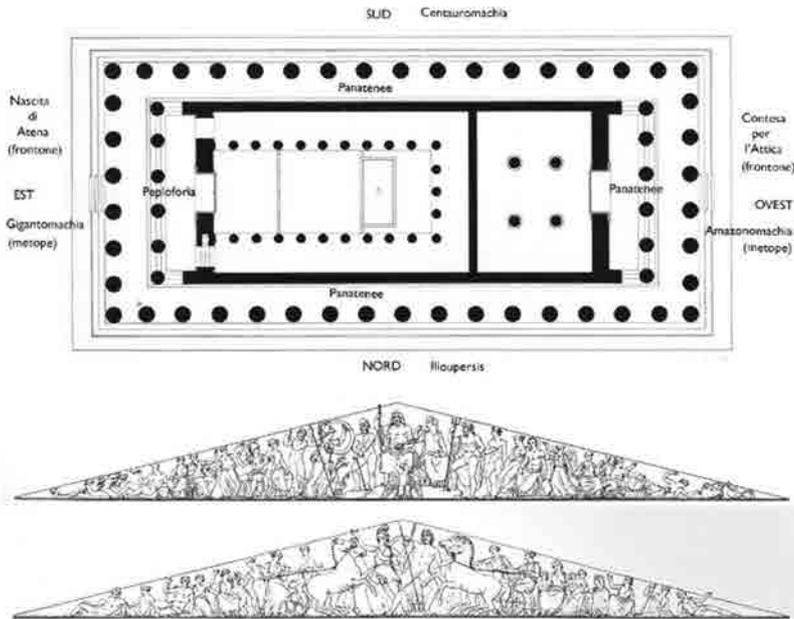
L'intimità familiare che lega espressivamente alcuni personaggi, ad esempio, è rintracciabile con maggior evidenza nelle steli funerarie attiche del V-IV sec. a.C. (già chiamate in causa per il pergameno fregio di Telefo), piuttosto che nella raffigurazione, tutta politica, delle Panatenee. Si veda in particolare il gruppo che segue la figura di Agrippa, morto l'anno pre-



cedente l'inaugurazione dell'Ara (elemento che conferma, indirettamente, la valenza ideale della rappresentazione). In generale, comunque, le forme del rilievo della processione augustea risultano unificate da un'intenzione certamente 'classica' nell'insieme, adatta alla solennità ufficiale del tema rappresentato.

Possiamo infine considerare congiuntamente i programmi figurativi dei tre monumenti, in quanto concepiti organicamente come interazione di più livelli di lettura: è la complessità semantica dell'insieme, più che le parentele dei singoli aspetti figurativi, a stringere il collegamento tra il Partenone, l'Ara di Pergamo e l'Ara Pacis. Nel Partenone, distribuite su più registri figurativi, troviamo infatti per la prima volta associate insieme tanto la celebrazione delle origini mitiche della città (nei frontoni), quanto l'esaltazione delle sue vittorie (nelle metope). Ancora, in più rispetto a Pergamo (ma come nell'Ara Pacis di Augusto), il Partenone presenta la prima raffigurazione celebrativa dell'assetto politico-istituzionale, e insieme religioso, della città (nel fregio continuo).

Sui frontoni, alla presenza delle divinità olimpiche ma anche di divinità terrestri e naturali, quali fiumi e astri, vediamo a est la nascita di Atena dalla testa di Zeus (nascita di Atena, sull'Olimpo), e a ovest la sovranità della dea



sulla regione dell'Attica, resa fertile da Atena in seguito alla sua vittoria nella gara con Poseidone (fondazione di Atene, sulla terra). Le due scene alludono alle origini più che mitiche, addirittura divine, della città, quasi a identificare la polis con la sua dea. Sulle metope sono raffigurate non solo battaglie divine come la Gigantomachia o la Centauromachia contro gli esseri semiferini del mito, ma anche gli episodi pre-storici, eroici, della guerra di Troia (Iliouper-sis) e quella contro le Amazzoni. Il mito, in una accezione quasi didascalica che contrappone alla civiltà greca la inumanità di mostri e barbari, è il rispecchiamento leggendario delle recenti guerre contro i Persiani, i potenti barbari, appunto, sconfitti pochi anni prima da Atene. Nel fregio continuo che corre in alto lungo le pareti esterne del naos, troviamo invece raffigurata l'attualità della vita istituzionale e religiosa della città, posta allo stesso livello del racconto mitologico (frontoni) e del racconto epico-eroico (metope).

Nel Partenone vediamo proiettato, nel triplice registro figurativo, un parimenti triplice registro temporale, dall'eternità del divino alla puntualità del presente: il tempo degli dei – e dunque il tempo del mito – nei frontoni; il tempo degli eroi – ovvero il tempo della storia gloriosa del passato – nelle metope; il tempo degli uomini – l'attualità socio-politica di Atene – nel fregio (Centanni 2004). Allo stesso modo potremmo riconoscere questi tempi simbolici a Pergamo, nella Gigantomachia (mito), nel fregio di Telefo (storia), nel donario con i Galati sconfitti (attualità). E analogamente potremmo leggerli nell'Ara Pacis di Augusto, nei rilievi con le divinità del lato est (mito), quelli con il racconto delle origini del lato ovest (storia), infine l'esaltazione del presente, nel fregio dei lati nord/sud e nelle scene rituali della mensa (attualità).



Riepiloghiamo schematicamente i temi trattati nei tre monumenti:

CONTRASTO TRA CIVILTÀ E BARBARIE

- Partenone: metope (Gigantomachia, Centauromachia, Amazzonomachia, Ilioupersis)
- Ara di Pergamo: fregio esterno (Gigantomachia)

ORIGINI MITICHE E DIVINE DELLA CITTÀ

- Partenone: frontoni (nascita di Atena e contesa per l'Attica); fregio (re ed eroi sul lato est)
- Ara di Pergamo: fregio interno (il mito di Telefo)
- Ara Pacis: pannelli lato ovest (sacrificio ai Penati e Lupericali; pannelli lato est: dea Roma/Marte e Tellus/Venere)

ESALTAZIONE DELL'ORDINAMENTO POLITICO

- Partenone (fregio: le Panatenee)
- Ara pacis (fregio: *reditus* di Augusto/*inauguratio* dell'ara)

I tre monumenti illustrano questi temi all'interno di un sistema rappresentativo complesso, ma possiamo sottolineare in particolare alcune affinità e alcune differenze tra l'Ara Pacis e i suoi due precedenti. L'Ara augustea sembra avere in comune con l'altare pergameno soprattutto la celebrazione delle origini eroiche, e dunque umane, della città; per contro, l'esaltazione della sua natura divina, cui alludono le personificazioni di Roma e di Tellus/Venere, è analoga a quella dei frontoni del Partenone (Atena/Atene nata da Zeus e garante della fecondità dell'Attica). Con il Partenone (e non con l'altare pergameno) l'Ara Pacis condivide la rappresentazione della propria identità civica e politica, nella forma 'egalitaria' della processione religiosa e civile. Dall'arte pergamena invece l'Ara Pacis sembra derivare l'attenzione per la resa 'pittorica' dei dettagli e dell'ambiente naturale, e vale la pena di ricordare qui che anche il fregio vegetale potrebbe avere importanti precedenti pergameni (v. in questo numero di "Engramma" il contributo di Luigi Sperti).

Significativamente a Roma non troviamo rappresentato, come invece accade a Pergamo e ad Atene, alcun episodio di scontro bellico, tratto dal mito (la Gigantomachia) o dalla storia (i barbari): non c'è spazio, nell'Ara dedicata alla *Pax Augusta*, per la guerra – né tanto meno per i nemici, anche sconfitti. Si tratta di una precisa scelta programmatica – l'esaltazione della nuova, felice, età dell'oro che si realizza in questi anni – che anche Ovidio illustra nei *Fasti*, proprio in uno dei brani letterari antichi che citano il monumento augusteo: "Vieni, o Pace, e rimani, dolce, in tutto il mondo. / Se mancano i nemici,

anche i trionfi vengono a mancare: / ma tu darai ai nostri principi una gloria maggiore che in guerra. / Che il soldato impugni le armi solo per difendersi da altre armi! / Che il fiero suono della tromba risuoni soltanto nella festa!” (Fasti I, 697-722: “Pax, ades et toto mitis in orbe mane. / dum desint hostes, desit quoque causa triumphi: / tu ducibus bello gloria maior eris. / sola gerat miles, quibus arma coerceat, arma, / canteturque fera nil nisi pompa tuba”; v. in “Engramma” il saggio di Monica Centanni, Maria Grazia Ciani).

Sin qui abbiamo considerato i referenti monumentali cui l’Ara Pacis pare richiamarsi e che possiamo ancora interrogare – da un punto di vista formale ma soprattutto ideologico e culturale – per l’importanza dei resti archeologici pervenuti fino a noi. Non meno importanti sono però altri riferimenti, di cui purtroppo abbiamo scarsissime testimonianze archeologiche materiali, che ci aiutano ad ampliare la rete di significati per comprendere meglio l’Ara Pacis, non tanto come integro ‘miracolo’ dell’arte augustea, ma nei suoi presupposti storici e culturali.

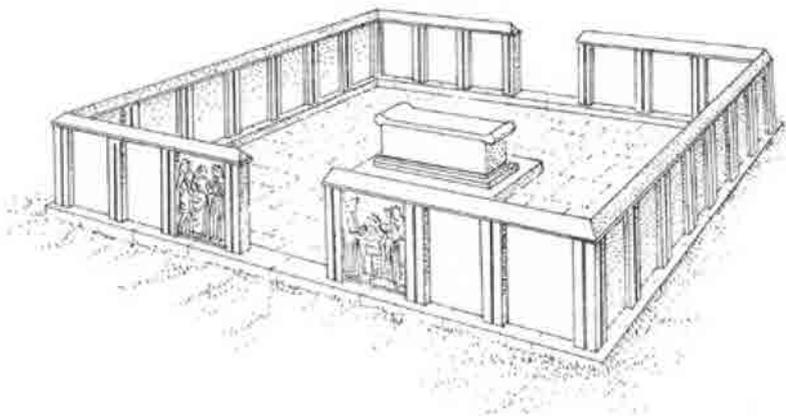
L’Ara Pacis, come abbiamo visto, si configura nella sua mensa interna come un altare ‘a pi greco’, ma il suo recinto marmoreo fa riferimento a un’altra morfologia, quella degli altari ‘a corte’ che trova sviluppo soprattutto dalla fine del V sec. a.C. e poi nel corso dell’età ellenistica, tanto che possiamo inserire in questa morfologia la stessa ara di Pergamo, con il suo monumentale peristilio. Per quanto riguarda possibili raffronti puntuali con l’Ara Pacis, l’altare della Pietà (*Éleos*) nell’agorà di Atene (fine V sec. a.C.: v. Pausania I, 17, 1) sembra però costituire il riferimento più appropriato, sebbene anche in questo caso la forma del monumento sia soprattutto il frutto di ipotesi archeologiche.

Si tratta di una mensa sacrificale rettangolare racchiusa entro un *témenos* composto di lastre marmoree (8,50x9,00 m), con un duplice ingresso; gli archeologi hanno proposto una ricostruzione del recinto secondo la quale le lastre ai lati dei due ingressi erano decorate da rilievi con episodi mitici di particolare intensità emotiva, di *pathos* esemplare (Orfeo ed Euridice; le Peliadi uccidono il padre; le Esperidi abbandonate da Eracle; Teseo, Piritoo ed Eracle negli Inferi), capaci di suscitare la ‘compassione’ cui l’altare era intitolato. Gli *exempla* mitici raffigurati su lastre marmoree, il duplice accesso al *témenos*, le dimensioni e la stessa dedicazione a una personificazione divinizzata rappresentano validi elementi di confronto con l’Ara Pacis. Dalla *Tebaide* di Stazio (I sec. d.C.), apprendiamo inoltre che l’altare ateniese non aveva statua di culto, e che era circondato da un boschetto (Stat. *Theb.* XII, 481-509) analogamente alla stessa Ara Pacis, collocata in un paesaggio naturale, poco edificato, nel cuore del Campo Marzio.

Come abbiamo visto con il richiamo al Partenone, l'Ara Pacis fa riferimento anche ad altre tipologie architettoniche, che funzionano soprattutto come referenti ideologici dell'altare augusteo. In particolare – nel clima del rilancio dei culti religiosi più arcaici e del restauro dei templi più antichi di Roma da parte di Augusto – un ruolo non irrilevante potrebbe aver avuto il riferimento ai *templa minora* della tradizione italica.

L'aspetto interno del *témenos* dell'Ara Pacis – quello di un recinto a doghe, pergolato e decorato di festoni di frutta – è stato collegato infatti a questa definizione antica tratta dal 'dizionario enciclopedico' redatto dal grammatico Festo (II sec. d.C.): "I *templa minora* sono creati dagli àuguri recingendo determinati luoghi, delimitati con formule stabilite, con tavole di legno o con drappi, in modo che non abbiano più di un'apertura. Dunque il tempio è il luogo recintato e consacrato in modo tale da restare aperto su un solo lato e avere angoli ben fissati a terra" (Festo, s.v. *Templum*: "Minora templa fiant ab auguribus quum loca aliqua tabulis aut linteis sepiuntur, ne uno amplius ostio pateant, certis verbis definita. Itaque templum est locus ita effatus, aut ita sepius, ut ea una parte pateat, angulus quod adfixus habeat ad terram").

Con la ripresa di forme 'all'antica' – cioè arcaiche rispetto al momento della sua edificazione – accostabili a quelle dei *templa minora*, l'Ara Pacis potrebbe costituire un esempio intenzionalmente esplicito, in senso retrospettivo e quasi antiquario, di quella 'pietrificazione' degli edifici sacri di cui parla Vitruvio nel IV libro del *De architectura* (IV, 2, 2), ovvero di quel momento di passaggio dalle originarie strutture in legno delle costruzioni arcaiche a strutture in marmo.



Al di là dell'effettiva perspicuità formale rispetto al monumento augusteo (è evidente il rilievo dato nella descrizione dei *templa minora* alla presenza di una sola apertura, mentre l'Ara Pacis è caratterizzata da un doppio ingresso, come l'ateniese 'altare della Pietà'), la definizione di *templum minus* si può mettere in connessione con la notizia che Augusto, fin dal 41 a.C., assume la carica religiosa di àugure, il sacerdote in grado di trarre gli auspici che confermano o meno il favore degli dei.

Lo stesso nome di 'Augusto', come ci informa Svetonio, ha una forte connotazione religiosa: "In seguito [Ottaviano] assunse il soprannome di Augusto [...] perché, mentre alcuni senatori erano del parere di attribuirgli quello di Romolo, quasi fosse stato il vero fondatore di Roma, prevalse la proposta [...] di chiamarlo invece Augusto, non solo per l'originalità del nome, ma anche per la valenza della parola: si chiamano augusti, infatti, i luoghi resi sacri dalla religione, e in cui si prendono gli auguri per consacrare qualcosa, sia che questa parola derivi da *auctus* [accrescimento], sia che derivi da *avium gestus* o da *gustum* [ovvero il volo degli uccelli o il loro modo di cibarsi, da cui si traggono gli auspici]" (Svet., *Vita di Augusto*, VII: "Gai Caesaris et deinde Augusti cognomen assumpsit, alterum testamenti maioris avunculi, alterum Munati Planci sententia, cum, quibusdam censentibus Romulum appellari oportere quasi et ipsum conditorem urbis,



praevaluisset, ut Augustus potius vocaretur, non tantum novo sed etiam ampliore cognomine, quod loca quoque religiosa et in quibus augurato quid consecratur augusta dicantur, ab auctu vel abu avium gestu gustuve”).

Le leggende relative alle origini di Roma, d'altro canto, narrano che anche Romolo fondò la città dopo aver tratto gli auspici dal volo degli uccelli: Augusto, anche nelle sue vesti di *augur*, è dunque il nuovo Romolo, il ri-fondatore dell'urbe. Il riferimento ai tradizionali, arcaici *templa minora*, dunque, potrebbe riferirsi alla funzione sacrale di Augusto come *alter Romulus* (secondo Romolo), anche in relazione agli episodi mitici della fondazione di Roma raffigurati sull'Ara stessa, e a quella 'nostalgia' delle origini dell'Urbe, che tanta parte ha nella poesia di età augustea.

Per quanto riguarda i possibili modelli dell'Ara Pacis qui considerati, dunque, assai complesso si rivela il confronto con esempi di altari monumentali, o addirittura con templi precedenti l'ara augustea. Ciascuno dei monumenti greci, ellenistici o romani citati trova diversi punti di tangenza con l'Ara Pacis, ma nessuno di essi si può considerare l'unico modello di riferimento: anche da qui, forse, deriva il silenzio della bibliografia critica in merito al tema.

L'aspetto originale e innovativo dell'Ara Pacis sta invece proprio nel rapporto molteplice con i suoi diversi, possibili, modelli: l'appropriazione del passato compiuta dall'architettura augustea seleziona e ricombina in modi inediti gli esempi precedenti e se ne serve adattandoli al nuovo contesto, senza però perdere il legame semantico con l'ambito originario (anzi spesso alludendovi esplicitamente), e ottenendo significati – e forme – pienamente attuali.

Una versione di questo contributo è stata parzialmente pubblicata in cartaceo nel Quaderno del Centro studi Architettura Civiltà e Tradizione del Classico dell'Università Iuav di Venezia *Ara Pacis. Le fonti, i significati e la fortuna*, Venezia 2007 (pubblicato in occasione della giornata di studi sull'Ara Pacis con Eugenio La Rocca e Henner Von Hesberg, 6 e 7 febbraio 2007).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- B. Andreae, *Datazione e significato del fregio di Telefo nel contesto delle realizzazioni degli Attalidi di Pergamo*, in *L'Altare di Pergamo, Il fregio di Telefo*, catalogo della mostra, Milano 1996, pp. 118-123 (ed. tedesca *Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses*, a cura di W.-D. Heilmeyer, Berlin-Tübingen 1997)
- D. Atnelly Conlin, *The Artists of the Ara Pacis. The Process of Hellenization in Roman Sculpture*, Chapel Hill-London 1997
- L. Beschi, *Il fregio del Partenone: una proposta di lettura*, in E. La Rocca (a cura di), *L'esperimento della perfezione, arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano 1988, pp. 196-229
- R. Billows, *The religious procession of the Ara Pacis Augustae. Augustus' supplicatio in 13 B.C.*, in "Journal of Roman Archaeology", 6 (1993), pp. 80-92
- M. Centanni, Dispensa del corso di Archeologia e storia dell'arte greca e romana, a.a. 2004/2005, Università Iuav di Venezia
- N. De Grummond, B. Ridgway (a cura di), *From Pergamon to Sperlonga. Sculpture and Context*, Berkeley 2000
- M.-Ch. Hellmann, *L'architecture grecque, Vol. II, Architecture religieuse et funéraire*, Paris 2006, pp. 122-144
- T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana: un sistema semantico*, [1987] Torino 2002
- D. E. Kleiner, *The Great Friezes of the Ara Pacis Augustae. Greek Sources, Roman derivatives, and Augustan Social Policy*, in "Mélange de l'École Française de Rome", 90 (1978), pp. 753-785
- O. Rossini, *Ara Pacis*, Milano 2006
- A. Stuard, *La ricerca dell'eroe: arte narrativa e il Fregio di Telefo*, in *L'Altare di Pergamo, Il fregio di Telefo*, catalogo della mostra, Milano 1996, pp. 107-117 (ed. tedesca *Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses*, a cura di W.-D. Heilmeyer, Berlin-Tübingen 1997)
- H. A. Thompson, *The Altar of Pity in the Athenian Agora*, in "Hesperia", 21, 1 (gennaio-marzo 1952), pp. 47-82

Il fregio vegetale dell'Ara Pacis

Luigi Sperti

Il grande sviluppo del fregio figurato dell'Ara Pacis e l'importanza che esso riveste per la ritrattistica aulica di età augustea hanno fatto sì che l'interesse per il pur ricco apparato ornamentale del monumento si sia sviluppato, nella storia degli studi, con un certo ritardo. Sia il Petersen che più tardi Giuseppe Moretti dedicano alla decorazione del recinto e dell'altare interno poche pagine descrittive (Petersen 1902, pp. 18 ss., 161 ss.; Moretti 1948, pp. 146 ss., 273 ss); mentre nella manualistica, sino ad epoca relativamente recente, si tende a mettere in risalto il carattere puramente esornativo – e quindi gratuito – dell'insieme (ad es. Bianchi Bandinelli 1969, p. 185 ss., e in partic. 192 s.).

A Theodor Kraus è da ascrivere, nel 1953, una prima messa a punto dei numerosi aspetti legati alla decorazione del recinto e dell'altare interno, in significativa concomitanza con lo sviluppo degli studi, soprattutto da parte della scuola tedesca e anglosassone, dedicati alla decorazione architettonica romana. Il contributo di Kraus sottolinea da un lato il ruolo, difficilmente sottovalutabile, che ebbe il fregio vegetale nella creazione in età augustea di un nuovo linguaggio decorativo, applicato sia ai grandi monumenti pubblici che all'ambito privato; dall'altro i legami con la tradizione decorativa precedente, e in particolare quella sviluppatasi a partire dalla fine del III sec. a.C. a Pergamo (Kraus 1953, in particolare p. 68 ss.). L'influenza che ebbero i modelli pergameni nella definizione degli schemi e di molti dettagli dell'apparato vegetale è indubbia; ma molti altri, come numerosi studi successivi hanno dimostrato, sono i riferimenti dell'Ara Pacis alla tradizione artistica precedente: dalle elaborate decorazioni di vasi e candelabri marmorei di produzione neoattica, alle pitture parietali e i mosaici pompeiani di epoca tardorepubblicana, agli elementi decorativi della scultura funeraria nella Grecia di età classica (si vedano ad esempio Börker 1973 sull'influsso del cd. neoatticismo; Castriota 1995, p. 46 ss. sui confronti con Pompei; Sauron 1978, in particolare p. 210 ss., sui rapporti con modelli funerari classici).

La ricchezza e la varietà dei rapporti con la cultura figurativa classica ed ellenistica ha indotto a riconsiderare l'apparato ornamentale del monumento augusteo anche sotto il profilo semantico: l'esibito rigoglio del fregio vege-

tale trova stretti paralleli con la letteratura coeva – in particolare l'*Eneide* e l'*Egloga IV* di Virgilio (sull'importanza delle fonti antiche v. in "Engramma" il saggio di Monica Centanni, Maria Grazia Ciani) – e celebra dunque gli effetti della ritrovata pace e il ritorno dell'aurea aetas, dopo un secolo di lotte e disordini (L'Orange 1962); tra il fregio vegetale del recinto e i personaggi rappresentati nel registro soprastante si colgono inaspettate corrispondenze, tali da ipotizzare che nell'intrico di volute d'acanto, fiori e piccoli animali nascosti nel fogliame si celi un messaggio dinastico (Büsing 1977); sul "messaggio simbolico" delle volute dell'Ara Pacis, e sulle sue implicazioni dal punto di vista della religione e della propaganda augustea, si è spesso soffermata la critica archeologica più recente, con esiti talora viziati da qualche eccesso ermeneutico (si vedano ad es. Sauron 1982, Sauron 1988, Sauron 1998 e Sauron 2000; su alcune interpretazioni v. la recensione di Cohon 2002; per gli aspetti religiosi v. Castriota 1995).

Il recinto dell'Ara Pacis è articolato all'esterno in due registri separati da un ornamento a meandro, che nella rigidezza geometrica del disegno contrasta con la resa naturalistica dell'ornato. Il registro inferiore, posto sopra una base modanata decorata da guilliches e da una fila piuttosto inusuale di fogliette verticali, è costituito da una complessa struttura, formata da racemi d'acanto disposti con accentuata simmetria ai lati di un asse centrale. I frammenti superstiti sono stati integrati da calchi tratti dagli originali



del lato opposto: l'operazione implica ovviamente come presupposto un perfetto parallelismo tra i lati del monumento – il che peraltro non è affatto scontato.

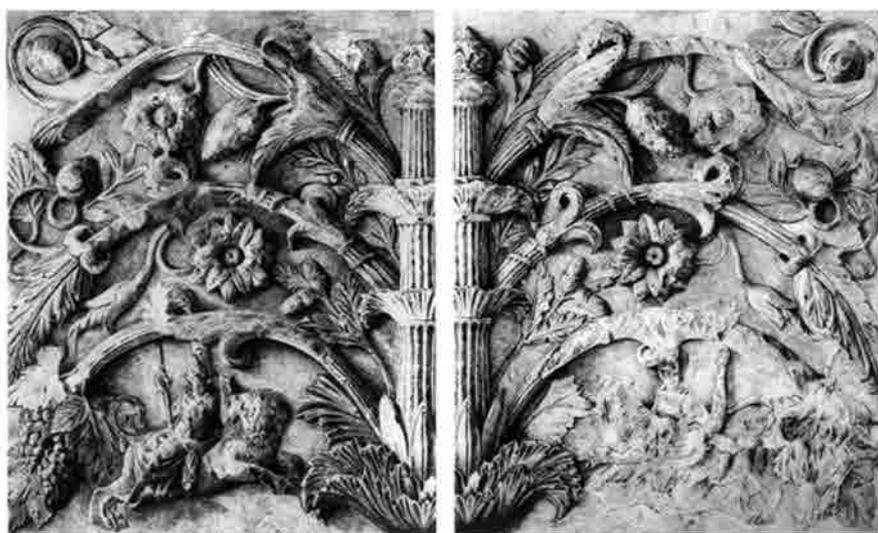
Su ciascun lato l'asse della composizione è costituita da una candelabra sorgente da un grande cespo d'acanto, che genera inoltre da entrambi i lati una serie di grandi volute acantacee apparentemente disordinate, ma disegnate secondo uno schema di precisione quasi geometrica: un universo vegetale di inusuale ricchezza e abbondanza, dove spighe di grano, capsule di papavero, rami di quercia, edera e vite nascono dallo stesso tralcio d'acanto, il tutto reso con una qualità di esecuzione e un grado di naturalismo che non ha confronti, a qualsiasi livello e in qualsiasi ambito, nella scultura coeva (sugli aspetti formali v. Sauron 1978, p. 202 ss.; La Rocca 1983, p. 18 ss.; Schörner 1995, p. 47 ss.; Vandi 1999, p. 9 ss; sul fregio esterno dell'Ara Pacis è in corso uno studio tassonomico, che ha portato ad individuare più di cinquanta specie diverse: Rossini 2006, p. 92 s.). Al pervasivo apparato vegetale corrisponde una altrettanto intensa vita animale: la sommità degli steli principali dei lati nord e sud è occupata da una figura di cigno ad ali spiegate, e lo stesso motivo si ripete nei quattro pannelli posti ai lati delle entrate nei lati est e ovest, per un totale di venti. Meno visibile, ma egualmente significativa, è la miriade di animali che popola i racemi: lucertole, rane, serpenti, piccoli uccelli, insetti di vario genere, talora combinati in scene inusuali, come il piccolo dramma che si consuma all'ombra del cespo



d'acanto nel lato nord, dove un serpente insidia un nido di uccellini terrorizzati. La composizione è chiusa agli angoli da due lesene decorate da una candelabra, che reggono capitelli corinzieggianti molto frammentari (v. Gans 1992, n. 17 p. 16 ss.).

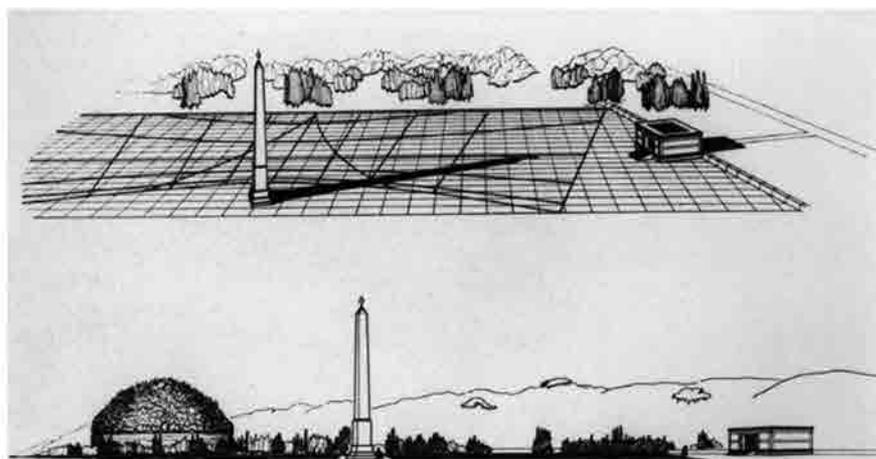
Con ogni probabilità il fregio era in origine dipinto, il che accentuava la resa naturalistica del recinto esterno. L'attuale inserimento in un ambiente asettico di marmi tirati a lucido è quanto di più lontano si possa immaginare dalla originaria collocazione del monumento nel Campo Marzio, a ridosso della vasta distesa dell'*Horologium Augusti*, in una zona ricca di prati e alberi, dove la vegetazione reale trovava nel fregio del recinto idealizzata continuazione.

Il tema del fregio di girali d'acanto sviluppati da un unico cespo assiale e popolato di piccole figure di animali non è invenzione romana. Theodor Kraus e altri hanno segnalato numerosi monumenti di eterogenea datazione e provenienza – sculture, mosaici, pitture, manufatti toreadici – che presentano con il fregio dell'Ara Pacis evidenti affinità formali. Tra i confronti con la scultura pergamena il più significativo è senz'altro quello con due rilievi conservati al Museo Archeologico di Istanbul, pertinenti probabilmente a un grande altare monumentale ipoteticamente eretto nel grande santuario di Demetra della capitale attalide (Kraus 1953, p. 66 s.; Börker 1973, p. 303 s. fig. 12; Castriota 1995, p. 14 ss., figg. 47 ss.; Sauron 2000, p. 54 ss. fig. 14). Le lastre presentano uno schema decorativo molto vicino a quello dell'altare augusteo, caratterizzato da un grande cespo d'acanto che



genera uno stelo assiale e rami d'acanto da cui spuntano piante di ogni sorta e raffigurazioni in miniatura di divinità. Il riferimento al mondo divino è confermato nei lati minori, dove compare una torcia accompagnata da spighe di grano (chiara allusione alla dea delle messi) e dalla parte opposta un caduceo alato.

Il frammentario rilievo pergameno non costituisce soltanto un importante precedente formale, ma può servire secondo alcuni (in particolare Castriota 1995, Sauron 2000) a gettare luce sul significato simbolico – o su uno dei significati – del fregio vegetale dell'altare augusteo. Nel rilievo di Istanbul i racemi d'acanto, gli attributi divini e i vegetali emblematici (la vite e l'edera di Dioniso, l'alloro di Apollo, le spighe di Demetra) stanno a indicare la celebrazione di divinità importanti nella politica religiosa degli Attalidi: alla presenza degli dei si allude dunque per via metonimica. In parallelo nell'Ara Pacis – dove compaiono, per inciso, le stesse piante che ornano l'altare pergameno – la compresenza di piante e di animali simbolici (tra cui spiccano per numero, dimensione e valore i venti cigni, collegabili ad Apollo ma anche a Venere) andrebbe letta come segno metaforico della concordia degli dei e dunque della sua conseguenza terrena, la *pax augusta*. Si è discusso, in verità oltre i limiti del ragionevole, se la celebrazione divina elaborata per immagini nel fregio vegetale dell'Ara Pacis riguardi solamente Apollo, notoriamente il numen protettore di Ottaviano, e l'artefice della vittoria di Azio (Sauron 2000, p. 53 ss. Sul ruolo di Apollo nella propaganda per immagini di Ottaviano/Augusto, v. anche Zanker 1987 (1989), p. 52 ss.); o se invece il *princeps* abbia voluto onorare congiuntamente anche Dioniso/Liber Pater, una volta liberato il dio dalla compromettente contiguità con



Marco Antonio: in questo secondo caso si tratterà della celebrazione di un *numen mixtum*, un tema ricorrente nella letteratura coeva, che sottolinea la pacificazione degli dei e annuncia il ritorno del *saeculum aureum* vaticinato nell'*Egloga IV* virgiliana (Pollini 1993; Castriota 1995, p. 87 ss. e passim.).

Che il concetto di palingenesi cosmica sia ben presente nel programma ideologico del monumento lo dimostra la stretta relazione tra quest'ultimo e l'*Horologium Augusti*, la gigantesca meridiana collocata nell'area a nord dell'attuale piazza del Parlamento, e che utilizzava come gnomone un obelisco egiziano alto più di 20 metri trasportato da Heliopolis. Secondo una suggestiva ipotesi di Edmund Buchner l'Ara Pacis e l'*Horologium*, insieme con il Mausoleo di Augusto, erano collegati in un unico grande complesso monumentale fortemente connotato in senso ideologico (Buchner 1976). Il 23 settembre, compleanno dell'imperatore, l'ombra dello gnomone si proiettava direttamente sull'altare, enfatizzando da un lato il ruolo di Augusto come pacificatore dell'ecumene, dall'altro le connessioni con il culto del sole del suo divino protettore, Apollo.

A fianco delle ipotesi sulle implicazioni religiose del monumento, altre se ne sono avanzate su eventuali allusioni a vicende e temi della propaganda contemporanea, con particolare attenzione verso gli aspetti dinastici e la celebrazione della decisiva vittoria di Ottaviano ad Azio (31 a.C.). L'erroneo presupposto, tante volte ribadito nella letteratura archeologica, che tra il fregio figurato e quello vegetale del recinto esterno non vi sia alcun immediato rapporto è stato sconfessato da tempo dallo studio del Büsing, che ha messo in rilievo coincidenze certamente non casuali tra la posizione di alcuni dettagli dell'apparato vegetale e quella di personaggi rappresentati nella processione (Büsing 1977). Se la ricostruzione proposta dal Moretti è corretta, a ciascuna delle figure di Augusto e Agrippa, poste nel fregio sud in posizione equidistante dall'asse della composizione, corrisponde nel registro sottostante un motivo a tridente formato da un elemento centrale e da una coppia di fiori non dischiusi ai lati: è verosimile qui un riferimento a Caio e Lucio Cesare, i due figli di Agrippa, all'epoca bambini, raffigurati entrambi nel fregio processionale, e destinati negli intenti di Augusto a succedergli (Büsing 1977, p. 253 ss. V. anche La Rocca 1983, p. 20 s.; Sauron 2000, pp. 46 ss., 70 ss).

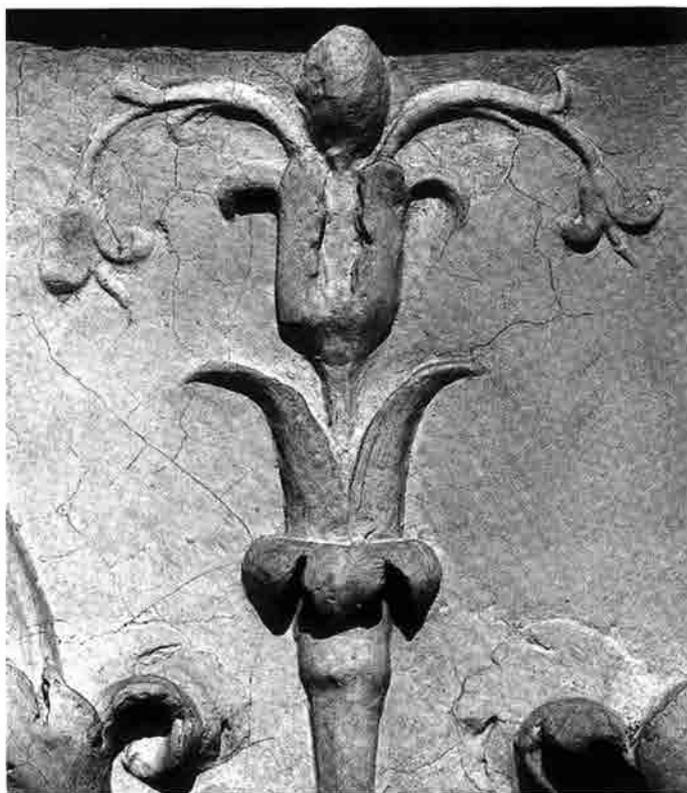
Molto si è discusso inoltre sullo stelo assiale del fregio vegetale sud, terminante in un elemento di forma ovale, e posto in corrispondenza del *flamen martialis* e del *flamen iulialis* (i maggiori sacerdoti rispettivamente del culto di Marte e di quello appena instaurato di Giulio Cesare divinizzato), che occupano il centro della processione meridionale. Secondo alcuni lo stelo

desinente in bocciolo alluderebbe, con il riferimento al padre adottivo di Ottaviano/Augusto e al capostipite mitico della gens Iulia, all'origine della famiglia regnante; ma altri interpretano il coronamento dello stelo come un uovo, in allusione all'identificazione – peraltro assai incerta, in quanto scarsamente confortata dalle fonti – di Caio e Lucio Cesare come Dioscuri, nati appunto dall'uovo di Leda (v. La Rocca 1983; Sauron 2000, p. 65 ss.; Cohon 2002, p. 417 ss.).

Ancora più problematici sono presunti riferimenti a episodi della storia recente, in particolare alla disfatta di Marco Antonio e Cleopatra, ipotizzati da Sauron sulla base di una quantomeno libera interpretazione di alcuni dettagli del fregio vegetale: così una serie di indizi posti nella zona destra del lato meridionale, come le semipalmette poste di profilo, richiamerebbero nella forma simile all'aplustre di una trireme la battaglia navale di Azio; altrove, i viticci che si dispongono a spirale alluderebbero all'aspide con cui Cleopatra si suicidò (Sauron 2000, pp. 85 ss., 118 ss.).



Nonostante la quantità di studi recenti, il fregio dell'Ara Pacis rimane per alcuni aspetti ancora problematico. L'analisi delle implicazioni politiche e religiose più o meno implicite nell'apparato vegetale ha in questi ultimi anni quasi monopolizzato l'interesse degli archeologi, mentre gli aspetti formali, la tradizione decorativa in cui il monumento si colloca e l'influsso che ebbe nel repertorio decorativo di età imperiale, rimangono temi non ancora del tutto esplorati. Da definire meglio ad esempio è ancora il ruolo dei modelli pergameni: un ambito di indagine che potrebbe essere rivisto alla luce degli studi più recenti, che hanno evidenziato l'inventiva e la qualità di produzione di altre cosiddette scuole di scultura microasiatiche, e tra queste in primis Afrodizia. Lo stesso discorso vale anche per quanto riguarda i rapporti, rilevati già più di cinquant'anni fa (cfr. Kraus 1953, p. 50 ss.), con la produzione 'neoattica', e in particolare con quelle classi di scultura decorativa che in questi ultimi vent'anni sono state oggetto di accurate indagini, come candelabri, vasi e puteali marmorei (v. ad es. Cain 1985; Grassinger 1991; Golda 1997).



Infine, l'approfondita riconsiderazione delle centinaia di frammenti conservati presso il Museo Nazionale Romano (v. in questo numero di "Engramma" il saggio di Simona Dolari), la cui pertinenza al monumento è stata di recente accertata (Rossini 2006, p. 94 ss.), potrebbe fornire elementi utili anche per il dibattuto problema del rapporto tra il fregio vegetale e la soprastante processione.

Questo contributo è stato pubblicato in versione cartacea nel Quaderno del Centro studi Architettura Civiltà e Tradizione del Classico dell'Università Iuav di Venezia *Ara Pacis. Le fonti, i significati e la fortuna* (in occasione della lezione e degli incontri con Eugenio La Rocca e Henner Von Hesberg, 6 e 7 febbraio 2007), Venezia 2007.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- R. Bianchi Bandinelli, *Roma, l'arte romana nel centro del potere*, Roma 1969
- Ch. Börker, *Neuattisches und pergamenisches an der Ara Pacis-Ranken*, in "Jdl" n. 88, 1973, pp. 283-317
- E. Buchner, *Solarium Augusti und Ara Pacis*, in "RM" 83, 1976, pp. 319-365
- H. Büsing, *Ranke und Figur an der Ara Pacis Augustae*, in "Archaeologischer Anzeiger" 1977, pp. 247-257
- H.U. Cain, *Römische Marmorkandelaber*, Mainz 1985
- D. Castriota, *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton 1995
- R. Cohon, *Form and meaning: scrollwork on the Ara Pacis, grotesque in furniture design*, in "The Journal of Roman Archaeology" 15, 2002, pp. 416-428
- U. W. Gans, *Korthisierende Kapitelle der römischen Kaiserzeit*, Köln Weimar Wien 1992
- T. M. Golda, *Puteale und verwandte Monumente. Eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus*, Mainz 1997
- D. Grassinger, *Römische Marmorkratere*, Mainz 1991
- E. La Rocca, *Ara Pacis Augustae in occasione del restauro della fronte orientale*, Roma 1983
- Th. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis*, Berlin 1953
- H. P. L'Orange, *Ara Pacis Augustae. La zona floreale*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia" 1, 1962, pp. 7-1
- G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Roma 1948

- E. Petersen, *Ara Pacis Augustae*, Wien 1902
- J. Pollini, *The acanthus of the Ara Pacis as an Apolline and Dionysiac symbol of anamorphosis, anakyklosis and numen mixtum*, in *Von der Bauforschung zur Denkmalpflege. Fs. Alois Machatschek*, Wien 1993, pp. 181-217
- O. Rossini, *Ara Pacis*, Milano 2006
- G. Sauron, *Les modèles funéraires classiques de l'art décoratif néo-attique au Ier siècle av.J.-C.*, in "Mélanges de l'École française de Rome" 91, 1978, pp. 183-236
- G. Sauron, *Le message symbolique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae*, in "Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1982", pp. 81-101
- G. Sauron, *Le message esthétique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae*, in "Revue archéologique" 1988, pp. 3-40
- G. Sauron, recensione a Castriota 1995, in "Gnomon" 70, 1998, pp. 350-354
- G. Sauron, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris 2000
- G. Schörner, *Römische Rankenfrieze*, Mainz 199
- L. Vandì, *Sulle tracce di una tradizione della natura. Rilettura del fregio ornamentale dell'Ara Pacis Augustae*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia" Series altera 11, 1999, pp. 7-39
- P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, [1987] Torino 1999

Riscoperta e fortuna dei rilievi dell'Ara Pacis nell'età della Rinascita

Simona Dolari

“Né il tempo né il fuoco né la spada potè cancellare del tutto questo splendore...”. Così, tra XI e XII secolo, Ildeberto di Lavardin descriveva nei suoi *Versus la Roma medievale* (Scott 1969, n. 36). Nella città ridotta in rovina, ma che anche in frammenti continuava a mostrare le glorie di una grandezza senza tempo, dell'Ara Pacis Augustae – fatta erigere dal Senato tra il 13 e il 9 a.C. nel campo Marzio, fra l'odierna Via in Lucina e Via del Corso, citata da Ovidio e da altre fonti antiche (sul tema v. in “Engramma” il saggio di Monica Centanni, Maria Grazia Ciani) – non restava memoria.

A cancellare l'Ara augustea dalla topografia dell'Urbe non erano state le razzie del 1084 subite dalla città dopo l'arrivo di Roberto il Guiscardo, che pure distrussero e bruciarono “*totam regionem illam in qua ecclesiae sancti Silvestri et Santi Laurentii in Licina sitae sunt*” (Duchesne 1886, p. 290; Krauthheimer 1959, p. 161). Da tempo – anche se si tratta di una cronologia non così definita come molto spesso si legge nei testi critici – l'Ara Pacis voluta per celebrare il felice ritorno di Augusto dalla Gallia e dalla Spagna, si era letteralmente inabissata nel suo stesso terreno. La natura freatica del suolo su cui era stata costruita, i continui e costanti detriti portati dal Tevere, le acque di deflusso provenienti dalle zone più alte della città vanno riconosciuti come alcuni tra i maggiori responsabili di questa incredibile sparizione.

Sicuramente però in epoca adrianea, come mostrano i bolli laterizi ritrovati e datati 123 d.C., veniva costruito tutto intorno all'Ara un muro di protezione in mattoni alto 180 centimetri e distante dal monumento circa 250 centimetri (Rossini 2006, p. 12). Questo dato, oltre a rivelare la reale situazione precaria del monumento nella prima metà del II secolo, non può non indurre a riflettere su quel termine – fine II secolo e inizio III secolo d.C. – designato generalmente come limite cronologico per la totale scomparsa dell'Ara. Per rivedere tale ipotesi, utile potrebbe essere anche il riscontro con un medaglione romano generalmente datato alla metà del II secolo d.C. (Gnecchi 1912, tav. 66, n. 6) in cui si trova il ‘Sacrificio di Enea ai Penati’ che con grande probabilità deriva dal rilievo dell'Ara con lo stesso soggetto: presumibilmente l'altare doveva essere ancora ben visibile a quel tempo.

Solo un terremoto o un'altra catastrofe avrebbe potuto creare una situazione tale da far scomparire quell'altare che in periodo adrianeo non solo era stato protetto, ma molto probabilmente sottoposto a lavori di restauro, di conservazione, e rimaneggiamento. Lo dimostrerebbero alcuni interventi scultorei, oltre alla tecnica con cui risultano incise iridi e pupille dei personaggi raffigurati. Questa tecnica, infatti, diffusa in epoca adrianea, secondo Rockwell e Conlin fu ripresa specialmente in età tetrarchica (Rockwell 1993; Atnally Conlin 1997): ciò induce a spostare a una cronologia più bassa le date di degrado totale e di sparizione del monumento.

Sicuramente, però, tra il 1281 e il 1287 nel luogo dove secoli dopo fu ritrovato il monumento, il Cardinale inglese Hugh of Evesham aveva fatto costruire un edificio, adiacente alla Chiesa di San Lorenzo in Lucina, che per molti secoli appartenne ai cardinali aventi titolo nella vicina ecclesia (Vickers 1974, p. 109). In questo periodo risultano completamente perdute le tracce dell'Ara Pacis e anche la memoria del monumento. Nessuna citazione né negli Itinerari medievali né nelle guide rinascimentali della città di Roma di Flavio Biondo, Lucio Fauno, Giovanni Bartolomeo Marliani, Mauro Lucio, Pirro Logorio e altri. Da qui e per molti secoli, almeno fino alla seconda metà del XIX quando venne 'riscoperto' dall'archeologo von Duhn (v. in questo numero di "Engramma" il contributo di Filippo Malachin e il mio Ara Pacis 1938), l'altare augusteo, o per meglio dire i suoi frammenti, entrano a far parte di un altro capitolo, quello della storia del collezionismo. Un collezionismo che apprezza l'*autoritas* dei reperti archeologici anche nel loro stato di frammentarietà, e che a partire dal XVI secolo vede coinvolti nomi e famiglie celebri.

L'oblio del monumento sembra in qualche modo risarcito dall'interesse immediato che suscitano quei rilievi che tornarono a nuova vita, testimoni di un'antica civiltà. Seguire il filo rosso dei ritrovamenti, nella esiguità dei documenti, è cosa complessa: in questa sede non cerchiamo di dare una



Medaglione romano con scena di sacrificio, metà del II sec. d.C.; Ara Pacis, pannello del lato ovest

risposta esaustiva al problema, ma ci proponiamo di sollevare questioni e dubbi che ci inducano a riflettere sulla bibliografia critica a oggi disponibile. Certamente tracciare le vicende e le sorti collezionistiche dei rilievi ritrovati nel XVI secolo equivale a ricostruire in parte la storia delle raccolte antiquarie che li conservarono nel corso del tempo tra Roma e Firenze, soprattutto senza dimenticare di fare una distinzione tra ciò che dei rilievi rimane e ciò che da questi fu ispirato. L'incrocio e l'analisi dei documenti e delle testimonianze passate tornerà utile all'esame.

Le monografie più importanti sull'Ara Pacis, di cui per autorevolezza citerò soltanto quella di Moretti del 1948, dedicano tutto uno spazio ai ritrovamenti avvenuti in epoca rinascimentale, e sull'argomento concordano scrivendo:

Le prime notizie scritte si riferiscono alla estrazione di vari pezzi, che si scopersero negli scavi fatti fare per i lavori del 1568 dai Peretti, nipoti di Sisto V, allora proprietari del Palazzo di Campo Marzio (Moretti 1948, p. 13).

Moretti, e con lui molti degli studiosi che lo seguirono, arriva a definire il dato basandosi sulla preziosa testimonianza di quattro lettere scritte nel 1569 dal Cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano (non Andrea come a volte si trova) a Bartolomeo Concini, segretario di Cosimo I Medici. In queste si parla di "XV o XVIII pezzi di marmi grechi trovati sotterrati, dicono d'un arco Trionfale, che fece Domitiano, i quali pezzi dall'un canto havevano figure de' Trionfi che dal tempo sono un poco disfatti e dall'altro havevano certi festoni ..."; inoltre, riferendosi alle lastre, dice "li quali pezzi furono in tutto nove, ma tanto grossi ... et ho ordinato che siano segati" (Barocchi, Gaeta Bertelà 1993, pp. 22-23, 31-32).

Moretti, basandosi sulle lettere pubblicate da Petersen nel 1894 (pp. 224-225), aggiungeva che gli scavi erano stati fatti dai Peretti, allora titolari del palazzo di San Lorenzo in Lucina. Un dato da correggere: in realtà alla data menzionata del 1568, l'edificio non è proprietà dei Peretti, che lo otterranno solo nel 1585, quando il Cardinale Alessandro diventerà titolare della vicina Chiesa di San Lorenzo in Lucina (Reumont 1884; Lanciani 1891), ma appartiene dal 1566 al Cardinale Fulvio Corneo che lo aveva avuto in concessione da Papa Pio V (Lanciani 1913, p. 27). Quindi, questo ritrovamento dei rilievi dell'Ara deve essere certamente ascritto alla famiglia Corneo e non ai Peretti.

C'è inoltre ancora un dato da precisare: Moretti, riprendendo i documenti autorevolmente proposti dall'archeologo Petersen, cui spetta un lavoro capitale nella ricostruzione del monumento anche se non scevro di errori

(Petersen 1894, pp. 170-228) cita per i ritrovamenti la data 1568. Il dato cronologico è desunto ancora da una lettera scritta dal Cardinale Ricci al Concini in data 16 giugno 1569, che Petersen così riporta:

Credo che il marmo di questa tavola ... (alta XI (VI?) palmi e larga otto dico tav. bianca da raccamarla poi di quelle cose blu che) sia greca ritrovato poco tempo sotto d'un arco antico. Desideravo sapere se quelle due mostre di marmo che io mandai ultimamente voi li giudicate esser di marmo greco o vero l'havete esser di marmo di Carrara perchè li altri pezzi che fo tuttavia segare li guardo p. s. E.z.a mentre non mi dovete altro (Petersen 1894, p. 225).

La stessa lettera, però, nella versione pubblicata da Barocchi e Gaeta Bertelà diventa:

Molto magnifico Signore ... non ho molto da dire, salvo che mi rimane una tavola alta XI palmi e larga octo, dico taula bianca da raccamarla poi di quelle cose belle che avete di là, che io per mancamento di materiali non l'ho fornita mai, ma li ho ben fatto le fascie over cornice intorno di un bellissimo verde, che comparirà assai bene, come sia pulito ... Credo che il marmo di questa taula sia greco, ritrovato poco tempo sotto d'uno arco antico. Desidero sapere se quelle due mostre di marmo che io mandai ultimamente, voi le giudicate esser di marmo greco, o vero l'avete per marmo di Carrara, perchè gli altri pezzi che io fo tuttavia segar, li guardo per Sua Eccellenza, mentre non mi direte altro (Barocchi, Gaeta Bertelà 1993, pp. 31-32).

Le differenze come è evidente non mancano, e quindi dovremmo riflettere nuovamente su quei dati su cui poggia la tesi sostenuta da Moretti e dagli altri studiosi. Analizziamo il testo: evidentemente nella lettera si parla di una tavola ritrovata poco tempo prima sotto un antico arco. È lecito dubitare che non sia così automatico collegare la tavola "bianca da raccamarla poi di quelle cose" agli altri rilievi di cui si parlava sopra. Bisognerebbe capire innanzitutto che cosa si intende con il termine "da raccamarla": "da ricamarla", quindi "da decorare"? Per le nostre attuali conoscenze le lastre erano tutte istoriate, e se questa appartenesse all'Ara Pacis dovremmo riconsiderare la questione ben più ampiamente. Inoltre non va trascurato il fatto che in quella stessa zona erano stati rinvenuti diversi altri oggetti antichi, di cui si legge nei carteggi, per lo più acquisiti proprio dal Cardinale Ricci: questi era infatti non solo uno dei maggiori acquirenti d'arte dell'epoca, ma era lui stesso un collezionista tanto noto da ricevere un'ammenda dal Pontefice Pio V (in una lettera dello stesso Cardinale Ricci a Bartolomeo Concini del 27 maggio 1569, si legge: "io che facevo un bello apparato di anticaglie a casa mia...", in Barocchi, Gaeta Bertelà 1993, p. 31).

È chiaro che, se rimaniamo circoscritti a questa lettera, l'indicazione temporale "poco tempo" ci porta verso il 1568 indicato da Moretti. Ci sono due dettagli, però, che non possono essere sottovalutati: di solito i lavori di ampliamento e di consolidamento dei palazzi venivano eseguiti al momento in cui il nuovo inquilino prendeva residenza, e nel nostro caso ciò sarebbe avvenuto post febbraio 1566. Inoltre Deswarte Rosa in una nota scrive:

Il Ricci nelle sue lettere non riporta la data precisa della scoperta – grazie ai conti di Giacomo Della Porta, all'epoca al servizio del cardinale: l'architetto annota che il 29 luglio 1566 il cardinale pagò 125 scudi a Camillo Bolognino per "nove pezzi di marmo istoriati che stavano nel cortile della casa di San Lorenzo in Lucina" (Deswarte Rosa 1991, p. 528).

Difficile trascurare il dato. Forse il riferimento ai "nove pezzi" non è legato alle nostre indagini, ma la coincidenza sui protagonisti della vicenda e sul numero delle lastre invita alla riflessione. Andiamo avanti. Il Cardinale Ricci sicuramente acquistò i pezzi ritrovati pagandoli, come lui stesso ebbe modo di dire, "grassamente"; quindi li fece tagliare per ridurne mole e peso e per aumentarne il numero, visto che erano istoriati da entrambe le parti; i marmi furono segati dallo scultore Leonardo Soriani: dai documenti risulta che il 24 dicembre 1568 e il 13 gennaio 1569 questi ricevette venti scudi per segare i "marmi istoriati" (v. Deswarte Rosa, 1991, *Appendice*). È molto probabile quindi che fossero destinati alla sua residenza, la Villa sul



Ara Pacis, fronte orientale: pannello della "Tellus"

Pincio dove il Cardinale collezionava pezzi antiquari di notevole prestigio. Ricordiamo, inoltre, che solo una delle lastre proposte dal Cardinale Ricci a Cosimo I dei Medici era stata inviata subito a Firenze come ‘campione’ dei pezzi: “la bella bizaria”, quella con le tre figure femminili “che si crede che fossero fatte per tre elementi, cioè Aria, Acqua, et Terra” (si tratta della lastra della cosiddetta *Tellus* accompagnata dalle due figure femminili).

Gli altri marmi, una volta segati, entrarono quindi a far parte di una delle collezioni antiquarie più importanti della città, ma divennero anche oggetto di scambio nella strategia di alleanze politiche del tempo. Alla morte del cardinale Ricci nel 1574, la Villa fu acquistata nel 1576 da Ferdinando Medici, molto legato alla realtà politica romana ed eccezionale cultore d'arte antica. Questi, fatta completamente restaurare e ampliare la residenza sul Pincio, fece collocare i tanti “marmi figurati e non figurati” che erano nei giardini (Hochmann 1999, D'Agostino 2003).

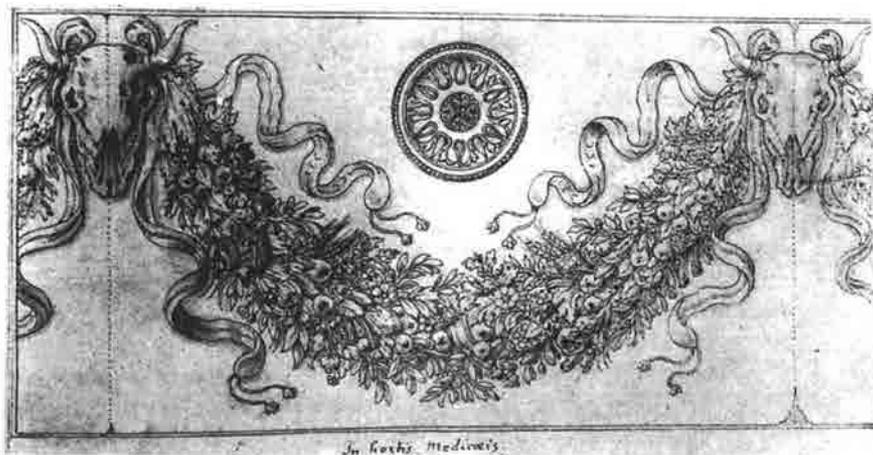


Etienne Dupérac, disegni dalle lastre dell'Ara Pacis

Alcuni furono murati sulla facciata interna del palazzo e sulla terrazza del bosco. Tra questi si trovavano anche quei rilievi dell'Ara Pacis, che evidentemente non era stato ritenuto opportuno mandare a Firenze. Ne lasciò testimonianza Etienne Dupérac nei suoi disegni: era il primo di una lunga serie di artisti, soprattutto francesi, che sarebbe rimasto impressionato dalla qualità di quei rilievi, esempi eccellenti di un mirabile capitolo della storia dell'arte romana. Quella di Dupérac era un'importante e attenta trascrizione del fregio con la processione, che riproduceva i tagli delle lastre e con grande probabilità anche l'ordine in cui erano disposti. Nella parte bassa del foglio l'artista annotò "in hortis Mediceis": l'indicazione topografica consente di datare l'opera grafica sicuramente post 1574.

Dupérac aveva riprodotto nei suoi disegni panneggi e posture con notevole attenzione: furono quindi di particolare supporto per quanti studiarono i vari interventi di restauro e di rimaneggiamento subiti dai rilievi nel corso della storia, ma furono soprattutto un modello eccezionale per quel contesto pittorico classicistico di cui il massimo esponente fu Poussin. Infatti fu proprio l'artista che, una volta giunto in Italia, copiò su commissione di Cassiano del Pozzo alcuni dei rilievi dell'ara di Villa Medici, come dimostrano i suoi disegni conservati a Torino e a Windsor (Griseri 1951, pp. 107-103), oltre a quelli molto dettagliati conservati nel Museo Condé a Chantilly (n. P220 e P229).

I marmi istoriati non erano però solo quelli con la scena della processione: infatti, tra gli altri rilievi incastonati nella facciata interna, si trovavano – e si trovano tutt'ora – due rilievi raffiguranti l'altra "faccia dei trionfi", quella



Etienne Dupérac, disegno dalle lastre interne dell'Ara Pacis

decorata con ghirlande, bucrani e patere, i cui calchi tratti dagli originali si trovano oggi nella parte interna del recinto della ricostruita Ara Pacis. Dupérac fece disegni anche di questi, riproponendo con incredibile maestria ogni minimo particolare presente sulla lastra.

I marmi che erano stati acquistati per i Medici dal Ricci, forse nel 1566, erano quindi entrati a far parte della collezione dieci anni dopo, e per tanti anni rimasero all'interno della villa. Qui li videro quanti per tutta la fine del Cinquecento e per il Seicento passarono per Roma. E diverse sono le testimonianze grafiche di questo periodo che sono rimaste. Tra i più importanti disegni vanno annoverati quelli del Codice Vaticano 3439, chiamato anche 'Codex Ursinianus' (Herklotz 1993, pp. 573-574), in cui uno sconosciuto disegnatore riprodusse con attenta precisione i frammenti, anche se li divise l'uno dall'altro, mettendo un solo disegno per pagina (Michon 1910, pp. 157-263). Quelli della Collezione Franks conservati al British Museum di Londra che, oltre ai disegni dell'Ara Pacis, includono anche quelli attribuiti all'Ara Pietatis Augustae sempre presenti in Villa Medici, e raffiguranti uno il sacrificio di un toro, e un altro una processione con Augusto.

Questi rilievi secondo le fonti sarebbero stati acquistati da Ferdinando Medici nel 1584 prendendoli dalla collezione antiquaria Della Valle (Butters 1991, Gasparri 1991, Documenti 1880). Ferdinando de' Medici li considerò parte di uno stesso gruppo e li assemblò fisicamente nella collocazio-

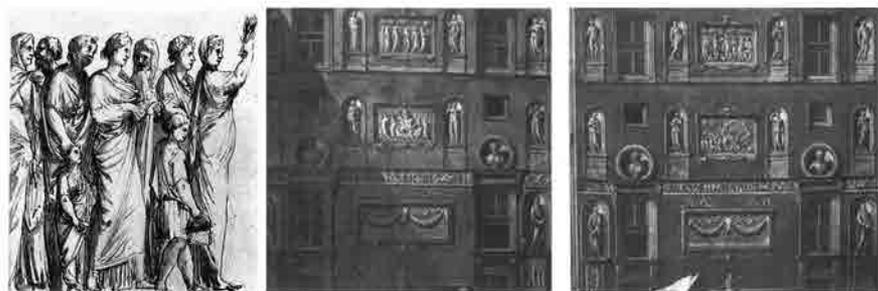


Disegni dal fregio dell'Ara Pacis, Collezione Dal Pozzo-Albani

ne, e così li ritenne anche l'autore di una serie di disegni conservata presso la biblioteca del Castello di Windsor, da cui prese forse spunto il senese Bernardino Capitelli, artefice di cinque incisioni dei rilievi augustei nel 1633 (Moretti 1948, p. 116). È plausibile che derivi da questa serie anche un'incisione, attualmente conservata al Vaticano (Vol. X, 1, 5, fol. 251), ma custodita in passato nella biblioteca Barberini e già vista dal von Duhn. Alla fine del '600 Pietro Sante Bartoli eseguì dei disegni dai rilievi augustei per comporre la raccolta di Giovanni Pietro Bellori, *Admiranda Romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*. Il Bartoli scelse per necessità editoriali di riprodurre solo i frammenti più belli e meglio conservati: i pannelli del corteo settentrionale.

Abbiamo fin qui tracciato una breve storia dei frammenti che, acquistati dal cardinale Ricci, arrivarono poi a far parte delle collezioni medicee: i documenti d'archivio in qualche modo confermano una certa priorità riconosciuta a questo gruppo di rilievi. Ci sono ancora dei dati, alcuni assolutamente certi, che non si possono trascurare al fine di questa ricognizione storico-critica, anche perché dagli stessi deriva che quella data 1568, ritenuta l'inizio della 'vita postuma' dell'Ara Pacis, deve essere assolutamente anticipata.

Si rende necessario ora fare un passo indietro e tornare a quel palazzo di Piazza San Lorenzo in Lucina, l'attuale Palazzo Fiano Almagni, da cui eravamo partiti e che, come si è detto, nel 1566 arriva di diritto al Cardinale Fulvio Corneo. Costruito nella sua prima parte dal Cardinale Hugh of Evesham, continuò a essere sottoposto a lavori di consolidamento, ampliamento, rimodernamento, praticamente per tutto il XV secolo fino agli inizi del XVI, quando il palazzo fu finalmente completato nel 1510 dal Cardinal Fazio Santorio (Vickers 1974, p. 112). È fortemente probabile che già du-

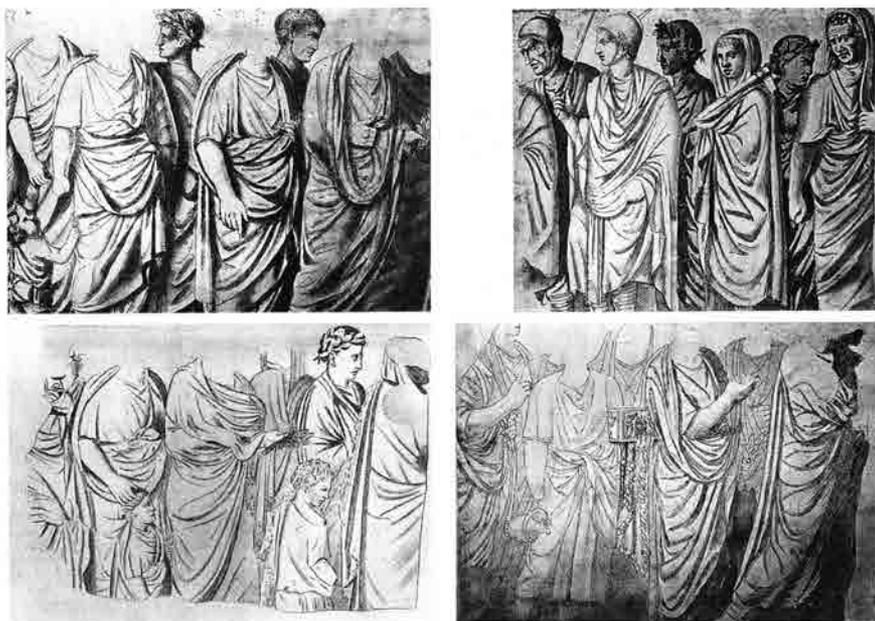


Disegni dal fregio dell'Ara Pacis, Collezione Dal Pozzo-Albani; Particolari della facciata di villa Medici con i pannelli a ghirlande e bucrani

rante questi lavori alcuni rilievi dell'Ara Pacis fossero tornati alla luce. Di fatto Pasqui nelle sue notizie degli scavi del 1903 dice:

Tra le fessure dei medesimi pezzi, i quali posavano sopra allo zoccolo del recinto, raccolsi i frammenti di un piatto della seconda metà del 1400, con ornamento di foglioline e meandro e con Jesus in monogramma nel mezzo, il tutto dipinto a riverbero d'oro, come le maioliche antiche di Gubbio e Urbino ... Ora per giustificare la presenza di quei frammenti di maiolica italiana bisogna supporre che nel secolo XVI siano stati fatti gli scavi a grande profondità anche in mezzo alla strada, cioè prima che si facessero i cavi necessari per la fondazione del palazzo Ottoboni e di altri fabbricati (Pasqui 1903, pp. 571-572).

In effetti la prima testimonianza grafica che attualmente conosciamo dell'altare è un'incredibile incisione tratta da un disegno attribuito ad Agostino Veneziano, che riproduce una delle lastre marmoree con il fregio floreale e che viene datato ante 1536 (Strauss 1978, p. 246). Inoltre nel taccuino dei disegni di Giovanni Colonna, datato 1554, esistono dettagli di candelabri e girali floreali che potrebbero derivare a loro volta dalle lastre augustee. Quindi bisognerebbe provare ad individuare anche quei "marmi istoriati" della collezione della Valle che furono descritti



Disegni dal fregio dell'Ara Pacis, 'Codex Ursinianus'

dall'Aldrovandri prima del 1550, scoperti nella zona di San Lorenzo in Lucina e che hanno le stesse dimensioni di quelli abitualmente attribuiti all'Ara Pacis. Forse a questo punto si potrebbe anche riesaminare l'ipotesi avanzata da Vickers nel 1974, che cioè Mantegna avesse in qualche modo avuto conoscenza dei rilievi quando realizzò i Trionfi di Hampton Court.

In conclusione, ricapitolando i punti nevralgici di questa ricerca ancora *in fieri*, possiamo con una certa sicurezza dire che:

- La prima scoperta importante per numero di pezzi e per documentazione delle lastre dell'Ara Pacis avviene quando l'attuale palazzo Fiano-Almagià è proprietà dei Corneo e non dei Peretti. Questi diverranno proprietari dell'immobile solo dopo il 1585.
- È possibile che una delle lastre decorate con il fregio vegetale fosse stata rinvenuta prima del 1536: lo dimostra l'incisione attribuita ad Agostino Veneziano e forse anche alcuni girali ripresi nel taccuino dei disegni datato 1554 di Giovanni Colonna. Indurrebbero a confermare questa ipotesi anche alcuni disegni dei Trionfi di Mantegna.
- Scavi intorno al Palazzo Fiano furono effettuati sistematicamente per tutto il XV secolo: lo dimostrano oltre ai documenti relativi allo stabile, il frammento del piatto in ceramica rinvenuto da Pasqui.



Pietro Sante Bartoli, incisione dal fregio continuo, da *Admiranda Romanorum Antiquitatum* di Giovan Pietro Bellori (sec. XVII); Agostino Veneziano, incisione dal fregio vegetale dell'Ara Pacis

I campi da indagare sono ancora molti e l'aspetto 'patinato' che oggi il monumento presenta – e che sembrerebbe avere mantenuto continuativamente, quasi si fosse perfettamente conservato nei secoli – non deve far recedere gli studiosi dal continuare le ricerche e dal porsi domande, anche rispetto ai risultati storico-critici dati per assodati.

Questo contributo è stato pubblicato in versione cartacea nel Quaderno del Centro studi Architettura Civiltà e Tradizione del Classico dell'Università Iuav di Venezia *Ara Pacis. Le fonti, i significati e la fortuna* (in occasione della lezione e degli incontri con Eugenio La Rocca e Henner Von Hesberg, 6 e 7 febbraio 2007), Venezia 2007.



Incisione dai *Trionfi* di Andrea Mantegna (fine XVI sec.)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- D. Atnelly Conlin, *The Artists of the Ara Pacis. The Process of Hellenization in Roman Sculpture*, Chapel Hill-London 1997
- P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando*, Modena 1993
- Walter L. Strauss (ed.), *The Illustrated Bartsch*, XXVII, New York 1978
- S. Butters, *Le Cardinal Ferdinand de Medicis, Ammannati et la Villa Medicis*, in *Villa Medicis*, II, Roma 1991, pp. 170-316
- S. Deswarte Rosa, *Le cardinal Ricci de Montepulciano*, in *Villa Medicis*, II, Roma 1991
- L. Duchesne, *Le Liber Pontificalis*, II, Paris 1886
- Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, IV, Firenze-Roma 1880
- E. Dupérac, *Illustration des fragments antiques... qui sont à Rome et autre lieux d'Italie par Etienne Dupérac, l'an MDLXXV*, Cod. Berol. Spanhem. 43
- C. Gasparri, *Le Cardinal Ferdinand de Medicis, Ammannati et la Villa Medicis*, in *Villa Medicis*, II, Roma 1991, pp. 443-488
- F. Gneccchi, *Medaglioni Romani*, II, Milano 1912
- A. Griseri, *Annotazioni ad alcuni disegni inediti di Nicolas Poussin*, in *Commentari*, II, 1951, pp. 107-103
- I. Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo*, in "The Burlington Magazine", 135, n. 1085 (Aug., 1993), pp. 573-574
- M. Hochmann (a cura di), *Villa Medici, Il sogno di un cardinale: collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, Roma 1999
- E. Michon, *Les bas-reliefs historiques*, in "MonPiot" 17 (1910), pp. 157-263
- R. Lanciani, *Miscellanea topografica*, in "Bullettino Comunale" (1891), pp. 18-19
- R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, IV, Roma 1913
- R. Krautheimer, *Corpus basilicorum christianorum Romae*, II, Roma 1959
- G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Roma 1948
- A. Pasqui, *Scavi dell'Ara Pacis Augustae* in "Notizie degli scavi, luglio-dicembre 1903", pp. 571-572

E. Petersen, *L'Ara Pacis Augustae* in "Mittheilungen des kaiserlich deutschen archaeologischen Instituts. Romische abtheilung" 1894, pp. 224-225

A. Reumont, *Il Palazzo Fiano di Roma*, in "Archivio della società romana di storia patria" VII (1884), pp. 549-554

P. Rockwell, *The art of Stoneworking*, Cambridge 1993

O. Rossini, *Ara Pacis*, Milano 2006

A. B. Scott (a cura di), *Hildeberti Cenomanensis Episcopi Carmina minora*, Leipzig 1969

M. Vickers, *Mantegna and the Ara Pacis*, in "Getty Museum Journal", II, 1974

Ricomposizione architettonica dell'Ara Pacis

Filippo Malachin

Le prime fonti che parlano di ritrovamenti dell'Ara Pacis risalgono al 1566, anno in cui il cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano scrive di aver acquistato delle lastre con alcuni rilievi sia vegetali che con figure, di averle segate in tre parti per poi spedirle a Firenze (sul tema vedi in questo numero di "Engramma" il saggio di Simona Dolari). Ma tra il XVI e il XIX secolo nessuno ipotizzò che quei frammenti potessero appartenere all'altare che nel 13 a.C. il senato aveva dedicato ad Augusto e alla pace che il *princeps* aveva instaurato (sulle fonti antiche v. in "Engramma" il saggio di Monica Centanni, Maria Grazia Ciani).

Solo verso la metà dell'Ottocento, dopo uno scavo eseguito sotto Palazzo Peretti (sulla questione della proprietà del palazzo v. il saggio di Simona Dolari), si cominciò a pensare che proprio quello era il luogo dov'era sepolto l'altare augusteo scomparso da secoli.

Nel 1859 l'architetto Erzoch, responsabile del consolidamento delle fondazioni del suddetto Palazzo, scrive di aver trovato alcuni frammenti di meravigliosa bellezza che sembravano appartenere ad un fregio (Petersen 1902); scoprì inoltre che a 5,5 m di profondità e a 30 m di distanza dall'ex *via Flaminia* vi era un basamento di marmo bianco - uno stereobate - che doveva appartenere a un edificio molto grande poiché si estendeva ben oltre lo scavo in corso. I lavori però non proseguirono, sia per l'impraticabilità del sito, sia perché l'obiettivo di consolidamento era stato raggiunto. Ma grazie ai pezzi allora ritrovati (lo stereobate, metà del pannello di 'Enea' e moltis-



simi frammenti di fregio vegetale) si accese l'interesse per la riscoperta, e si animò un fertile dibattito attorno alla ricomposizione dell'altare augusteo.

Il primo ad associare i frammenti recuperati a quelli già conosciuti murati a Villa Medici a Roma e quelli di Firenze (v. il saggio di Simona Dolari), fu l'archeologo tedesco Frederick von Duhn, che nel 1879 propose una prima ricostruzione di alcuni dei fregi figurati (von Duhn 1879, p. 11-16; von Duhn 1881, p. 302; Cannizzaro 1907, p. 4), rifacendosi ad alcuni disegni eseguiti nei secoli precedenti (*Codex Vaticanus* 3439), raffiguranti parte della processione e alcune scene di sacrificio.

Tra essi non vi erano solo elementi provenienti dall'Ara Pacis, ma anche alcuni pezzi provenienti dalla collezione Della Valle-Capranica, che il cardinal Ricci aveva precedentemente acquisiti (Moretti 1948, p. 118). Pertanto von Duhn si fondò sui tentativi di ricomposizione proposti nei disegni e, sulla base dei nuovi ritrovamenti e riconoscimenti, formulò alcune ipotesi che allora risultarono attendibili. Riuscì infatti ad ottenere un ritmo processionale abbastanza omogeneo nella successione delle figure scolpite, sebbene fossero evidenti alcune incongruenze riguardo le proporzioni e la continuità delle scene. Questa iniziale attenzione all'elemento scultoreo decorativo portò ad una prima ipotesi ricostruttiva dell'Ara come monumento unitario, prodromo a quello che possiamo definire come il primo vero e proprio progetto di ricomposizione architettonica.



Dobbiamo infatti a Eugen Petersen, archeologo austriaco, la prima proposta di ricostruzione dell'intero monumento (Petersen 1894, Petersen 1902). Il suo lavoro prese l'avvio dal recupero dei frammenti ancora depositati presso il giardino di Palazzo Fiano dopo lo scavo di sottofondazione, nei quali individuò alcuni elementi importantissimi per una visione strutturale dell'edificio, ad esempio la base di un pilastro liscio, quindi interno, e svariati frammenti da cui poté ricostruire il fregio floreale, un pezzo di stipite della porta e la fascia a meandro. Iniziarono dunque le considerazioni relative alla ricomposizione. Prima di tutto Petersen pensò alla struttura vera e propria: disegnò un recinto di forma pressapoco quadrata, sostenuto da pilastri, nelle cui parti vuote inserire le parti decorative; posizionò poi la porta d'accesso nel mezzo di una facciata, e in asse con essa mise un'edicola e una statua della divinità; il tutto poggiava su un podio e si concludeva con un attico e degli acroteri sugli angoli.

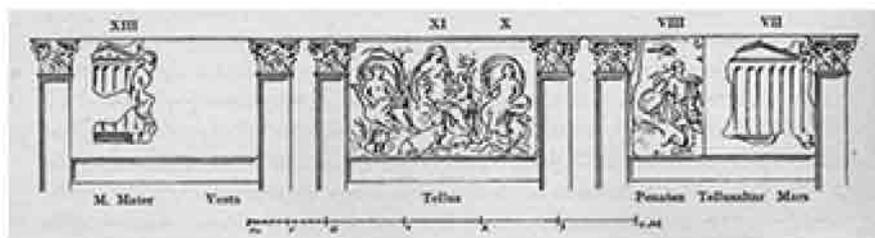


Presupponendo che di norma la decorazione più preziosa e rifinita fosse posta maggiormente in vista, Petersen stabilì che i fregi vegetali e quelli figurati fossero all'esterno del recinto; mentre un pilastro angolare interno liscio, con mezzo bucranio attaccato, testimoniava che i festoni con bucrani e listelli dovevano trovarsi all'interno.

Per il fregio vegetale Petersen operò una ricostruzione a partire da alcuni frammenti che riportavano il nascimento dei girali, li specchiò e replicò sui quattro fronti dell'edificio. Per quanto riguarda il fregio figurato, l'operazione risultò molto più complessa, e sostanzialmente si rifecce alle ricostruzioni di von Duhn, aggiornandole e correggendole in parte. Ai lati della porta l'archeologo pose due scene di sacrificio di un toro, una in cui l'animale è condotto sul luogo e uno con l'atto del sacrificio proveniente quest'ultima dai rilievi Della Valle, secondo l'identificazione di von Duhn.

Sulle facciate dell'Ara posizionò le due processioni, rispettivamente con andamento a sinistra la nord, e a destra quella sud; anche in questo caso Petersen confermò di fatto l'ipotesi già avanzata da von Duhn, e inglobò nel monumento anche i frammenti Della Valle. Il rilievo della cosiddetta 'Tellus', che già allora era uno dei meglio conservati, ebbe collocazione nel mezzo della facciata est; Petersen inizialmente pensò che per la sua bellezza questo fosse l'elemento centrale della parete di fondo interna del recinto, ma in seguito ripensò che proprio al centro dell'Ara andasse la figura di culto a cui il tempio era dedicato. Così collocò il pannello della 'Tellus' all'esterno, e a lato le mise due rilievi Della Valle, il tempio di *Mars Ultor* e della *Magna Mater*, e il pannello con il sacrificio della scrofa, appartenente alla stessa collezione, in cui riconosceva alcune affinità di paesaggio con la 'Tellus' e una continuità con le processioni degli altri lati. Petersen concluse la sua ricostruzione individuando lacunari e altri pezzi raffiguranti palmette come parte di un'altra struttura che doveva cingere l'Ara, un porticato.

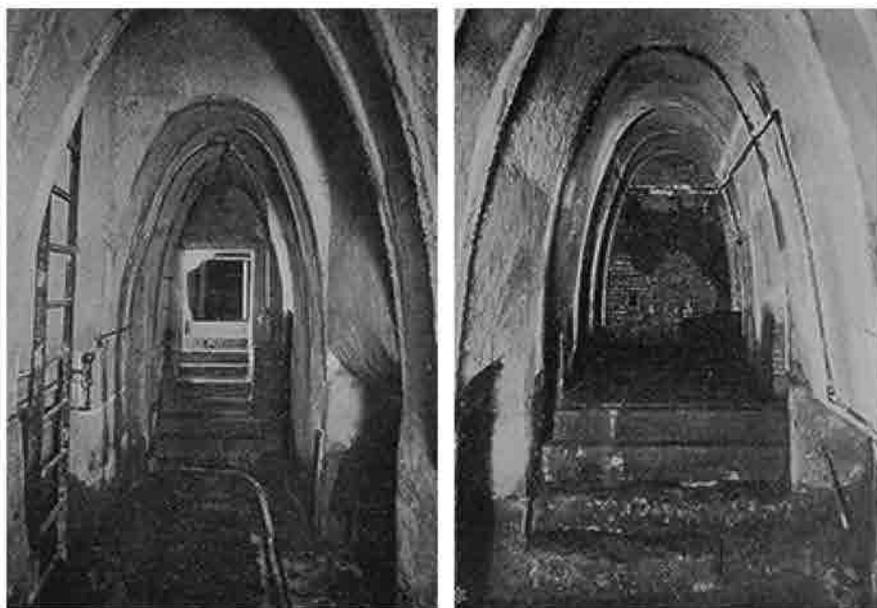
Questa prima ricomposizione integrale venne subito considerata attendibile nonostante le evidenti discrepanze che aveva al suo interno, in partico-



lare sull'uso di un alto basamento e di un attico, che non trovano riscontro nelle monete, pur citate dallo stesso autore per la ricostruzione (Kubitschek 1902; Cannizzaro 1907, p. 5; sul tema v. in "Engramma" il saggio di Giacomo Calandra).

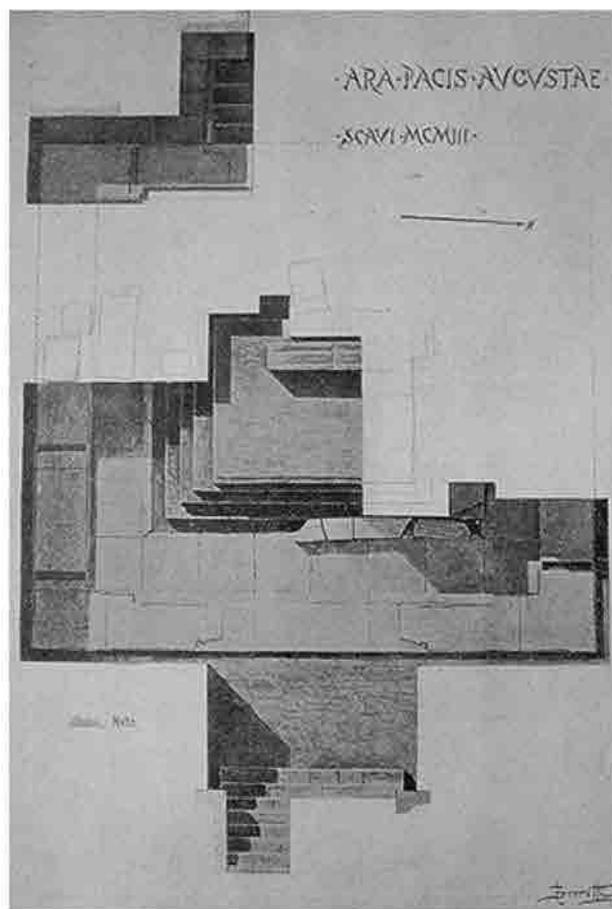
Nel 1903 il governo italiano, su invito del Petersen, decise di finanziare uno scavo nel sito dei ritrovamenti affidando l'incarico ad Angiolo Pasqui, archeologo, Mariano Cannizzaro, ingegnere, e allo stesso Petersen (Pasqui 1904, p. 550). Prima di iniziare a scavare sotto il palazzo si decise di fare indagini nelle zone limitrofe, meno proibitive per uno scavo archeologico. Sotto la chiesa di San Lorenzo in Lucina, vicina al palazzo, venne trovato un pezzo raffigurante da un lato parte di un festone, e dall'altro un braccio di una figura riconducibile ai frammenti già noti dell'Ara Pacis; i moltissimi altri pezzi rinvenuti fecero pensare che in quel luogo vi fosse stata una bottega di scalpellino che aveva riutilizzato e rilavorato i marmi dell'altare (Pasqui 1904, p. 553). Si proseguì poi con lo scavo sotto il palazzo, che si rivelò subito molto difficoltoso per le infiltrazioni d'acqua e per il rischio di danneggiare le fondazioni.

La prima scoperta fu la struttura dell'altare: essa si presentava come una piramide in tufo, della quale non rimaneva traccia di rivestimento. Da qui si liberò tutto il pavimento in marmo lunense, fino a riportare alla luce interamente il fronte est e a trovare i segni della prima porta e di una scala



in travertino, Questa, estranea alla struttura dell'altare, portava dal livello dell'Ara a un livello più alto, dando conto degli interramenti subiti dall'area dell'Ara Pacis, a causa dei quali nei secoli andò persa completamente traccia del monumento (v. il saggio di Simona Dolari).

Lo scavo proseguì sul lato sud del basamento per interrompersi in corrispondenza dell'angolo di Palazzo Fiano e riprendere più avanti, fino a trovare l'angolo sud-ovest; in questo modo si era venuti a conoscenza delle misure esatte della pianta e quindi del recinto di base dell'Ara. Da qui, proseguendo verso nord si fece un'altra importante scoperta: una seconda porta, che si apriva sulla facciata ovest, di cui nessuno, fino ad allora, sospettava l'esistenza; di questa porta, come era accaduto per la prima, si trovarono i segni degli stipiti sul basamento marmoreo.



Si rinvennero inoltre numerosi frammenti di fregio: la metà destra del pannello di 'Enea', parte del Lupercale, frammenti di Augusto fra i littori, moltissimi frammenti di fregio vegetale, parte di pilastro angolare, alcuni pezzi di stipite delle porte, e il quadro dei Flamini, che non si riuscì ad estrarre per non danneggiare le fondamenta del palazzo sovrastante. Pasqui trovò ancora un pezzo di una voluta, che non riuscì a ricondurre ad altro elemento se non un acroterio d'angolo nel coronamento del recinto, come già era nell'ipotesi di Petersen e come risultava raffigurato nelle monete romane; e come confermava un altro pezzo simile nelle sottofondazioni del 1859. Trovò infine parte della scalinata a ovest, e ciò gli permise di dare un orientamento all'edificio.

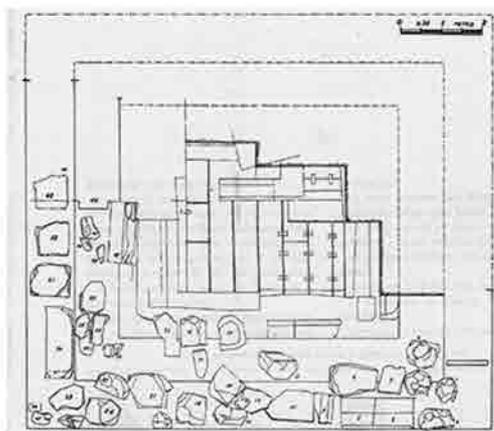
A causa delle difficoltà incombenti e della pericolosità del sito, lo scavo dovette essere interrotto e non si riuscì a liberare tutto il materiale sepolto. Questa fase fu fondamentale tuttavia per la ricerca scientifica e per il successivo scavo, avvenuto in occasione della celebrazione del bimillenario della nascita di Augusto, nel 1937. In quell'anno il governo italiano, e in particolare il capo del governo Benito Mussolini, diedero il via libera agli scavi con grande investimento di mezzi: l'intento era il recupero di un importante simbolo di romanità, edificato all'inizio dell'Impero. La direzione dello scavo fu affidata all'archeologo Giuseppe Moretti (Moretti 1937, Moretti 1938, Moretti 1948).



Si decise di utilizzare una delle tecnologie più avanzate dell'epoca: grazie a tubazioni contenenti anidride carbonica si congelò l'acqua presente nella zona di scavo e si rifecero le fondazioni del palazzo con una tecnica chiamata "a sostituzione", ovvero via via che si scavava e toglieva terreno, le fondazioni venivano rifatte e sostituite. Per la fondazione d'angolo in via Lucina, che appoggiava sul basamento dell'Ara, si costruì un cavalletto in cemento armato a quattro pali, di cui uno solo intersecava i marmi dell'Ara; ciò permise lo scavo di quasi tutta la superficie del basamento.

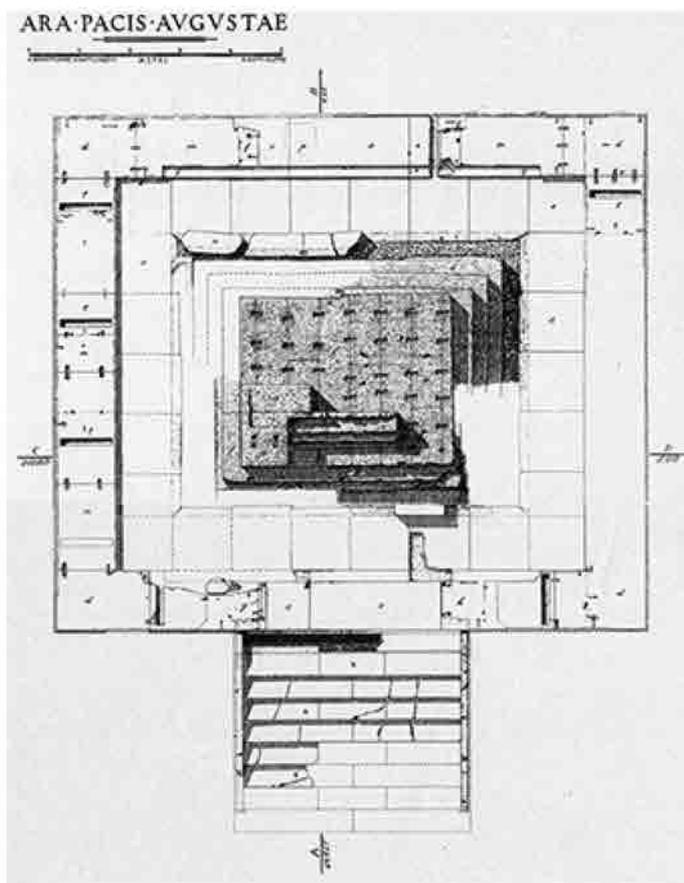
Eseguendo i lavori per questa particolare fondazione si fecero i primi carotaggi del basamento, scoprendo così la misura esatta dello stereobate marmoreo e di tutti gli strati su cui appoggiava; inoltre si poté liberare il pezzo dei Flamini, che nel precedente scavo era stato scoperto e disegnato ma non estratto. Il frammento raffigurava alcuni personaggi della processione da una parte e un pezzo di encarpo dall'altra; si trovava in buone condizioni e la sorpresa fu grande quando si stabilì che combaciava perfettamente con il frammento già conosciuto 'di Augusto', confermando in pieno la ricostruzione di Sieveking (Sieveking 1907, Sieveking 1910).

Oltre a questo pezzo, fondamentale per la ricostruzione del fregio processionale sud, si trovarono via via numerosissimi frammenti, più o meno importanti e significativi; nella sua pubblicazione del 1948 il Moretti fa un elenco aggiungendo anche i ritrovamenti dello scavo del 1903. Eccone alcuni tra i più importanti. Due frammenti di fregio vegetale (Moretti 1948, n. 7 e n. 10 a p. 71) – uno con i listelli di sommità e base intatti, e l'altro, pilastro d'angolo ad esso perfettamente adiacente – che permisero la ricostruzione di una parte di fregio molto ampia, modello per i calchi dei pezzi mancanti, e la soluzione



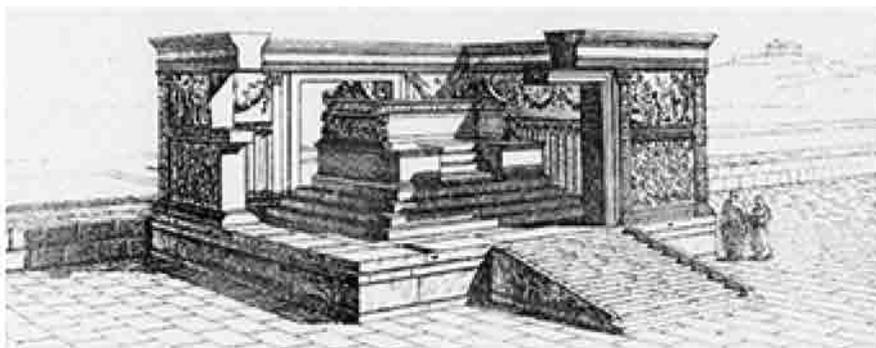
della questione del nascimento centrale dei girali d'acanto. Un pezzo di stipite di porta con attiguo pilastro, e un pezzo di fascia a tutto spessore con decorazione a meandro da un lato e a palmette dall'altro, trovò naturale unione con il frammento precedente e con il quadro raffigurante 'Enea'. Un frammento di pilastro angolare si congiungeva da una parte con un pezzo di fascia su cui appoggiava il pannello di 'Enea' e dall'altra con la fascia inferiore alla processione sud. La sezione superiore dell'angolo sud-ovest aveva quindi molti frammenti originali e poteva essere ben ricostruita (Moretti 1948, p. 56).

Quando tutto il basamento fu liberato e tutti i frammenti che si trovavano nella zona furono recuperati, Moretti scrisse: "Nel nostro scavo si è scoperto e indagato tutto quanto sia rimasto a vedere, e tutto si è potuto rilevare" (Moretti 1948, p. 56). Pensando dunque di avere tutte le informazioni necessarie e costretto a rispettare l'urgenza delle scadenze imposte dal gover-



no fascista, Moretti decise di ricostruire per intero il monumento, ma non potendolo fare nel luogo originario, si decise di spostarlo sul Lungotevere, vicino al Mausoleo di Augusto.

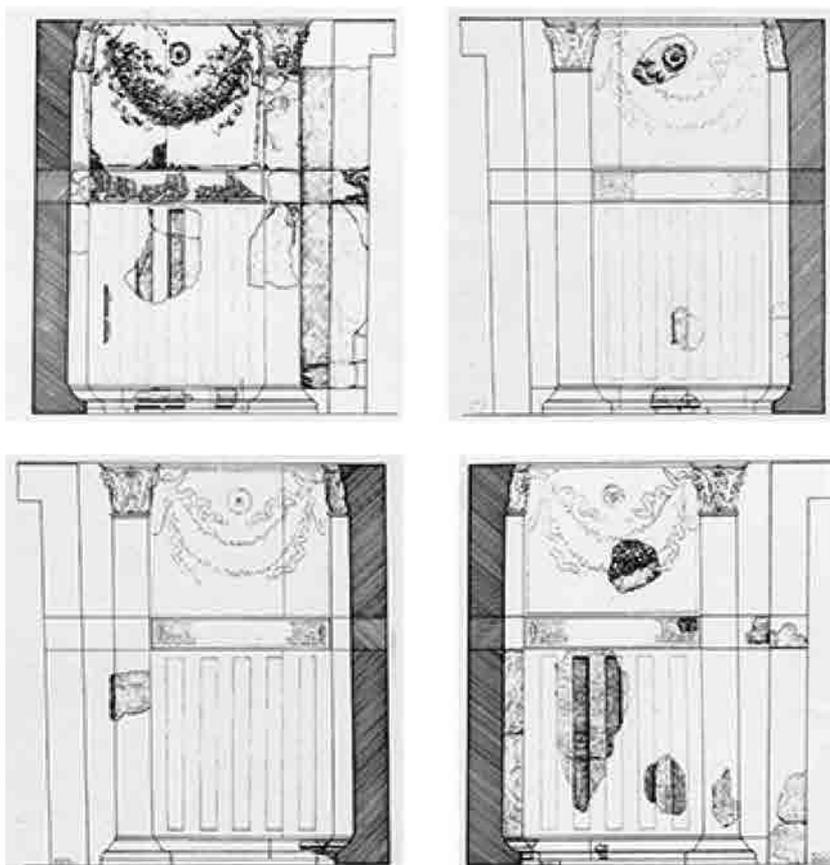
Per questa operazione furono fondamentali i rilievi di scavo. Quello dell'intero stereobate servì perchè vi erano indicati i segni delle porte, parte del plinto in tufo dell'altare e alcuni segni delle basi dei muri. I rilievi dei ritrovamenti furono fondamentali perchè "i pezzi del recinto, come in massima parte si può riscontrare, furono ritrovati sui luoghi in cui caddero o furono



abbattuti; e quelli delle sponde dell'altare nei punti corrispondenti ai luoghi da cui precipitarono per la gradinata" (Moretti 1948, p. 69). In questo modo, confermando poi i dati sugli studi filologici e da congiunzioni di frammenti, si procedette alla ricomposizione della struttura architettonica e compositiva.

Nella ricostruzione non si poté usare il basamento originale perchè, se pur quasi completamente libero, non venne estratto per il rischio di destabilizzare il palazzo sovrastante; si procedette quindi alla creazione di un nuovo basamento in marmo di Carrara. Il Ministro della Cultura Bottai tuttavia intervenne, imponendo che alcuni lastroni originali venissero comunque inseriti, cosa che si realizzò.

Del recinto vennero ricostruite prima le parti di cui si avevano abbastanza reperti, mentre delle parti più lacunose si fecero dei calchi in cui collocare gli altri frammenti rinvenuti, come ad esempio la cornice di base, quasi



totalmente ricostruita replicando gli elementi originali. Anche molte parti del fregio floreale, della fascia a meandri e a palmette, dei listelli interni e dei festoni, dei pilastri e degli stipiti delle porte vennero ricostruite in tal modo: l'obiettivo era dare completezza al monumento, e fargli acquistare quell'armonia e quell'unità visiva che le ampie lacune avrebbero certamente compromesso.

Per i fregi della processione invece si procedette congiungendo e ricomponendo i pezzi recuperati, ma lasciando vuote le parti mancanti e non conosciute; in modo analogo si operò per i lati est e ovest. Si passò poi al coronamento del recinto, "la sola parte di essenziale importanza architettonica e artistica la quale non aveva lasciato neppure una traccia di sé" (Moretti 1948, p. 178): il dato certo era che l'Ara non doveva essere coperta, per ragioni pratiche e liturgiche, concordanti con ragioni costruttive, come la presenza dei canali di scolo delle acque piovane, l'inclinazione delle gradinate dell'altare e dei lastroni del basamento dall'interno all'esterno.

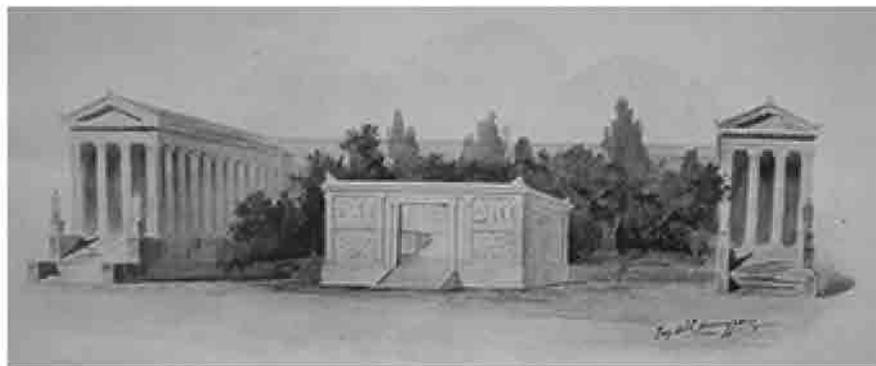
Ma era necessario ridare integrità alla ricostruzione, e Moretti operò con un metodo che riassume con queste parole: "Non quello che una fervida immaginazione avrebbe potuto proporsi il lusinghiero compito di imma-



ginare, compito di presunti suoi pregi artistici, ma quello che l'obiettivo metodo di restituire un volume indispensabile all'effetto del complesso, ci ha condotto a tracciare inderogabili e austeri lineamenti" (Moretti 1948, p. 179). Si fece quindi una trabeazione formata da semplici volumi accostati e senza alcun acroterio, come invece sia Pasqui sia Petersen ipotizzavano seguendo le monete (Petersen 1902, p. 194; Pasqui 1904, p. 569; v. in "Engramma" il saggio di Giacomo Calandra). La ragione, si disse, era che nessun pezzo riconducibile a un acroterio risultava essere stato ritrovato nello scavo del 1937 e l'elemento indicato da Pasqui nel 1903 come un frammento degli acroteri, venne invece ricollocato come sponda dell'altare interno.

Si procedette infine alla parte più problematica: la ricostruzione dell'altare. Di esso era stata trovata la base in tufo nel 1903, che dava una forma approssimativa della gradinata, ma non vi era nessun elemento che aiutasse a ricostruire quello che vi stava sopra, nè una qualsiasi traccia di decorazioni. Moretti ipotizzò una mensa con due sponde laterali, formate da acroteri e terminanti con figure di leoni alati, al di sotto delle quali vi sarebbero state altre scene di processione. Non essendo affatto sicuro della sua teoria, non si cimentò nella ricostruzione integrale dell'altare, ma si limitò a inserire volumi puri dov'erano i pezzi mancanti.

È certo che Moretti per la sua coraggiosa operazione si avvale anche delle ricostruzioni operate negli anni precedenti, soprattutto della ricostruzione di Petersen di cui scrive così: "Quasi giusta risultò la pianta e la disposizione generale dei pezzi del primo piano, degli stipiti della porta e della zona a meandro; giusta l'ipotesi di un podio" (Moretti 1948, p. 135). Moretti elogia il lavoro del suo predecessore, reso difficile dalla mancanza di osservazione sul posto, malo smentisce con le sole informazioni lasciate da Pasqui nel 1903; contesta anche la ricostruzione proposta dall'ingegner



Cannizzaro (Cannizzaro 1907, fig. 12), che voleva la 'Tellus' posta a destra della porta ovest, dallo stesso lato cioè di 'Enea', collocando invece la 'Tellus' sull'altro lato *en pendant* con il quadro di 'Roma'.

È interessante notare che tutte le ricostruzioni - da Petersen a Moretti - prevedevano il fregio floreale in tutti i riquadri più bassi, sebbene la moneta domiziana citata da tutti gli studiosi rappresenti il fronte occidentale (quello con la scalinata e il podio in vista) con quattro pannelli figurati posti sopra e sotto la fascia orizzontale (v. il saggio di Giacomo Calandra). Risulta strano quindi che nessuno degli archeologi o progettisti abbia preso in considerazione questa ipotesi ricostruttiva, strano in particolare per Moretti, che nella sua elaborazione non sembra affatto certo dell'esistenza di un fregio floreale che corra sotto i quadri di 'Enea' e di Marte.

A tutt'oggi non siamo affatto sicuri di molti elementi e di molti aspetti della ricostruzione: incertissimi, ad esempio, i soggetti del quadro di 'Roma' o del quadro di 'Marte', parti del fregio processionale, la fascia a meandro, per non parlare dell'altare e dei molti altri frammenti che sono rimasti esclusi dalle diverse fasi del *puzzle* ricostruttivo e che necessiterebbero di un accurato studio per accertarne definitivamente la collocazione.

Sembra che la ricostruzione del 1937-38, nonostante i molti anni trascorsi e il mutato clima culturale, nonostante i restauri, gli studi fino al nuovo allestimento di Richard Meier (inaugurato nel 2006), sia ormai ritenuta come un dato di fatto, verosimile se non addirittura 'autentica', nonostante tutte le incertezze e i dubbi, filologici e compositivi, che gli studiosi hanno il compito di evidenziare criticamente. Ciò che dunque l'Ara Pacis sollecita è una nuova e approfondita fase di studio che riesca, o almeno tenti di mettere in chiaro quanto dell'opera che vediamo è autentico e pertinente all'Ara augustea e quanto è invece il frutto di quella intenzione di produrre una ricostruzione veloce, armonica e integrale, che animò il progetto del 1938.

Una prima versione di questo contributo è stata pubblicata in versione cartacea nel Quaderno del Centro studi Architettura Civiltà e Tradizione del Classico dell'Università Iuav di Venezia *Ara Pacis. Le fonti, i significati e la fortuna* (in occasione della lezione e degli incontri con Eugenio La Rocca e Henner Von Hesberg, 6 e 7 febbraio 2007), Venezia 2007.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- M. E. Cannizzaro, *Bollettino d'Arte del Ministero dell'Istruzione*, fascicolo X, n. 1/1907
- F. von Duhn, *Miscellanea Capitolina*, Roma 1879
- F. von Duhn, *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, anno 1881
- W. Kubitschek, *Die Munzen der Ara Pacis in Jahrshefte der Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, 1902
- G. Moretti, *La ripresa dello scavo dell'Ara Pacis Augustae in Notizie degli scavi*, Roma 1937
- G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Roma 1938
- G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Roma 1948
- A. Pasqui, *Scavi dell'Ara Pacis Augustae (Luglio – Dicembre 1903) in Notizie degli scavi*, anno 1903, fascicolo 2, Roma 1904
- E. Petersen, *Römische Mitteilungen. Ara Pacis Augustae*, 1894
- E. Petersen, *Ara Pacis Augustae*, Vienna 1902
- J. Sieveking, *Zur Ara Pacis Augustae in Jahrshefte der Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, Vienna 1907
- J. Sieveking, *Deutsche Literaturzeitung*, Vienna 1910

Ara Pacis 1938. Storia di una anastilosi difficile

Rielaborazione dei grafici di restauro a cura di Eufemia Piizzi e Silvia Spinelli (laboratorio MeLa - Università Iuav di Venezia)

Simona Dolari

1 Marzo 1999: alla vigilia dei lavori relativi alla ricostruzione della teca che conserva l'Ara Pacis Augustae, affidati dall'allora Sindaco di Roma Francesco Rutelli all'architetto americano Richard Meier, una relazione tecnica della Soprintendenza Archeologica testimonia l'intenzione di abbattere l'opera di Morpurgo a causa delle cattive condizioni di conservazione del monumento archeologico. Così si legge:

Con la presente si segnala la necessità di provvedere con la massima urgenza all'attuazione di un intervento radicale che garantisca il futuro per la corretta tutela del monumento in oggetto. A tutt'oggi l'Ara Pacis è conservata nel padiglione frettolosamente edificato nel 1938 e mai in seguito oggetto di interventi di adeguamento a moderne e corrette tecniche di tutela e di musealizzazione. Infatti, fino ad oggi, gli interventi eseguiti sul padiglione sono stati unicamente finalizzati alla visibilità del monumento. L'Ara Pacis è un monumento ricostruito su basi scientifico archeologiche di scavo negli anni Trenta utilizzando materiali diversi, quali le antiche lastre di fattura romana (in parte restaurate nel Settecento), stucchi ricompositivi delle parti mancanti, malte di cui non si conosce bene l'origine poiché non documentata, materiali tutti, peraltro, che reagiscono diversamente alle infelici condizioni ambientali determinate dal posizionamento dell'Ara all'incrocio di una zona urbana a forte traffico ed alto inquinamento.

(Archivio della Soprintendenza Archeologica del Comune di Roma, Museo della Centrale Montemartini di Roma, Fondo Ara Pacis: Relazione del Direttore del Museo Barracco dott.ssa Maresita, Nota al Soprintendente Prof. Eugenio La Rocca)

Il lungo e complesso restauro eseguito dalla CBC (Cooperativa Beni Culturali) di Roma negli anni Ottanta per volere della Soprintendenza Archeologica dei Beni Comunali, durato quasi dieci anni, aveva per la prima volta ben evidenziato, anche grazie alle moderne tecnologie, le reali condizioni strutturali e materiali del monumento.

Come confermato dalle indagini petrografiche condotte dal prof. Lorenzo Lazzarini (LAMA - Università IUAV di Venezia), il marmo di tipo pente-

lico dei rilievi presentava infatti in più zone un avanzato stato di corrosione con tanto di lesioni superficiali, dovute essenzialmente alla scomposizione delle malte di coesione tra le varie lastre e tra i vari rilievi utilizzate nel corso dell'affrettata ricostruzione del 1938, oltre che un notevole deterioramento delle parti in ferro presenti sia a livello dello 'scheletro' che nei perni usati al fine di collocare i vari frammenti appartenenti all'ara, recuperati nel corso dei diversi scavi (così testimoniano i report di restauro condotti dalla CBC dal 1982 al 1990, consultati grazie alla cortese collaborazione della Soprintendenza Archeologica del Comune di Roma). Ne risultava una presenza di fratturazioni diffuse anche a livello strutturale e caduta dei materiali lapidei. Tutto ciò da imputare alla scarsa attenzione data per più di sessanta anni al fattore climatico, con sbalzi a volte anche di 10 o 15 gradi centigradi nel corso della stessa giornata all'interno della 'teca Morpurgo', e mediocre qualità dei materiali utilizzati al momento della rapida ricostruzione dell'ara, che il Duce agognava avvenisse in tempo per la chiusura ufficiale delle celebrazioni per il Bimillenario Augusteo, il 23 settembre 1938.

L'anastilosi archeologica fu infatti una vera e propria opera di ricostruzione: dell'antico monumento – fatto erigere per volere del Senato di Roma nel 13 a.C. nel campo Marzio a suggello del felice esito delle campagne di pacificazione di Augusto in Spagna e in Gallia – non rimanevano altro che alcune delle lastre scolpite che in origine lo decoravano, e un'infinita



serie di frammenti, dispersi nel terreno in cui il monumento era sprofondato a causa della natura freatica del suolo. Era stato proprio scavando in quell'area, durante alcuni lavori di manutenzione alle fondamenta di un palazzo costruito nel XIII secolo, passato poi alla famiglia Fiano-Almagià, che nella seconda metà del XVI secolo vennero ritrovati alcuni dei brani scultorei più importanti di un monumento che all'epoca non era stato ancora identificato né riconosciuto come l'altare augusteo (Moretti 1948, pp. 13-20; v. in questo stesso numero "Engramma" il contributo di chi scrive sui rilievi dell'Ara Pacis nell'età della Rinascita e il saggio di Filippo Malachin). Solo il recupero di nuovi frammenti e il rinvenimento di una platea di fondazione in marmo avvenuto nel 1859, ancora una volta durante lavori di ripristino e di ampliamento delle fondamenta di Palazzo Fiano-Almagià guidati dall'ingegnere Herzog, mise in moto tutta serie di collegamenti che avrebbero portato per primo H. Dütschke (1878) – anche se in maniera parziale – e in seguito Frederich von Duhn ed Eugen Petersen a identificare proprio quei resti, insieme a quelli scoperti in epoca rinascimentale entrati nel frattempo a far parte di prestigiose collezioni antiquarie italiane e straniere, come appartenenti a quell'Ara della *Pax Augusta* menzionata nelle fonti antiche e dallo stesso Augusto nelle *Res Gestae* (v. in "Engramma" il saggio di Monica Centanni, Maria Grazia Ciani).

L'interesse generale destato dalla scoperta, e il livello artistico dei rilievi, recuperati nel 1859 e ceduti nel 1897 "a condizioni molto favorevoli" allo Stato italiano dagli eredi Fiano, misero in evidenza già allora la necessità di una metodica esplorazione dell'area, al fine di recuperare parte dei frammenti rimasti interrati a causa delle precarie condizioni dell'edificio soprastante, e di studiare in maniera approfondita la forma del monumento in vista di una eventuale ricostruzione (v. Archivio di Stato di Roma, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, II Divisione, anni 1934-1940, b. 36, Lettera del Direttore Generale Antichità e Belle Arti al Ministro dell'Educazione Pubblica, 20 Luglio 1906).

Fu necessario però attendere il luglio del 1903 per riprendere gli scavi che, condotti dall'ingegnere Mariano Cannizzaro e dall'archeologo Angelo Pasqui, si protrassero fino all'aprile del 1904 in maniera ufficiale, e fino al febbraio 1905 in maniera ufficiosa quando, a causa di problemi finanziari (i lavori a questa data erano già costati circa 62.000 Lire), furono nuovamente interrotti (Archivio Stato di Roma, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, II Divisione, b. 35, Relazione di Pellati del 28 giugno 1906). Seguì un periodo di continui e costanti tentativi di ripresa degli scavi, in cui si alternarono – di anno in anno, quando non di mese in mese – commissioni

di esperti vari, afferenti a organi direttivi diversi, dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, alla Direzione dei Lavori Pubblici, alla Commissione del Genio Civile, al Ministero dell'Educazione Pubblica, chiamati a intervenire sulla questione Ara Pacis.

Tra il 1918 e il 1921, nel clima post bellico, venne presa per la prima volta seriamente in considerazione la proposta fatta dal Professor Oreste Mattirolò, ordinario di Botanica presso l'Università di Torino, di riunire i pezzi dispersi nelle varie collezioni con quelli recentemente recuperati, e di ricostruire l'altare di Augusto. L'idea non mancò di eccitare l'opinione pubblica e il mondo accademico, provocando l'invenzione di possibili nuove dediche del monumento, di cui già si percepiva la portata simbolica in chiave attualizzante, quali: "ARA PACIS OLIM AUGUSTAE NUNC TOTIUS ITALIAE A.D. MCMXIX" oppure "GERMANIA VICTA AUSTRIA DELETA CONSTANTINOPOLI ET HIEROSOLYMA LIBERATIS ARA PACIS AUGUSTAE RESTITUTA ANNO MCMXIX" (Archivio di Stato di Roma, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, II Divisione, anni 1934-1940, b. 35, Pareri di Autorità e Istituti scientifici dello Stato intorno alla proposta di ricostruzione dell'Ara Pacis Augustae in Roma, approvata nell'adunanza del 22 dicembre 1918).

Tuttavia l'idea della ricostruzione del primo dopoguerra era destinata a risolversi in un nulla di fatto. Solo l'urgenza dettata dal decisionismo di Mussolini di ricostruire l'ara ad ogni costo per le celebrazioni del Bimillenario Augusteo (supportato in questa scelta dall'Istituto di Studi Romani fondato nel 1925 da Carlo Galassi Paluzzi) fece riprendere gli scavi, che iniziarono nel marzo del 1937 e si protrassero fino al dicembre di quell'anno. Nel febbraio dello stesso anno, intanto, Vittorio Emanuele III Re d'Italia e Imperatore di Etiopia concesse, con la promulgazione di un apposito decreto (Regio decreto – Legge 10 febbraio 1937- XV. Attribuzione al Ministro per l'educazione nazionale di speciali poteri, in relazione all'art. 3, n. 2 della legge del 31 gennaio 1926, IV n. 100 e alla legge 20 giugno 1909 n. 364), la speciale facoltà al Ministro Segretario di Stato per l'Educazione Nazionale, di concentrare a Roma i frammenti dell'Ara esistenti in altre città del Regno, e di trattare il recupero di quelli appartenenti agli Stati stranieri, anche mediante scambi di beni artistici di proprietà demaniale: il regio decreto si riferiva *e silentio* alle lastre che tra il XVI e il XIX secolo avevano lasciato Roma alla volta degli Uffizi, del Louvre, dei Musei Vaticani, oltre ai rilievi con festoni rimasti nella Villa Medici di Roma e pertanto di proprietà francese. Le intense trattative diplomatiche che videro impegnati Galeazzo Ciano e Giuseppe Bottai (nei ruoli rispettivamente di Ministro degli Affari

Esteri e di Ministro dell'Educazione Nazionale) con Jean Zay (Ministro dell'Educazione) e Jérôme Carcopino (Direttore dell'École Française di Roma) per i contatti con la Francia, con Giovanni Poggi (Direttore degli Uffici) per Firenze, e direttamente con Papa Pio XI e il Segretario Pontificio Eugenio Pacelli per il Vaticano, portarono di fatto solo alla restituzione, tra mille difficoltà, dei sei rilievi fiorentini, il 27 dicembre 1937.

Il clima politico internazionale alla soglia dello scoppio del secondo conflitto mondiale pesò enormemente sulla sorte dell'altare. La Francia, che in maniera ufficiosa dal 1934 si era dichiarata pronta a restituire la lastra del Louvre insieme ai rilievi di Villa Medici, nel luglio del 1938 abbandonò invece ogni trattativa conservando tutto fino ai nostri giorni; lo Stato Vaticano si dichiarò pronto a donare un calco e custodi l'originale nel Museo Pio-Clementino fino al 1954. Va aggiunto che anche i lavori di ricostruzione del monumento in atto nel Museo delle Terme di Roma erano in fortissimo ritardo rispetto le date stabilite. Così infatti scriveva Giuseppe Moretti, Soprintendente alle Antichità e Belle Arti di Roma, il 13 luglio 1938 alla Regia Soprintendenza alle Antichità:

Come avevo già assicurato, mi è grato confermare, che questo Ufficio dai primi giorni del corr. mese è pronto a iniziare il trasporto del piano inferiore dell'Ara Pacis Augustae, e cioè della cornice di base, della decorazione floreale e della greca, a cui non mancano che rifiniture insignificanti e la patina nelle parti riprese. A Querceta sono anche pronti dagli ultimi giorni di giugno i marmi per il podio e per le gradinate dell'altare, di cui questo ufficio diede commissione a termine obbligato, anche per la parte di competenza del Governatorato. Era proposito di fare le ultime rifiniture e dare la patina a collocazione definitiva avvenuta, ma poiché l'inizio del trasporto non si vede ancora quando possa avvenire, per mettere comunque a profitto il tempo prezioso, ho disposto che vi si provveda nel Museo.

E a proposito del trasporto ho invitato la Ditta Gondrand, Taburet, Silvestrini a presentarmi le loro offerte. Esse prevedono un periodo non inferiore a cinquanta giorni per il trasporto. Ma non c'è da illudersi che nel collocare tutte le parti e soprattutto nel montare il secondo sul primo piano (sono stati necessariamente con ogni cura, ricomposti l'uno separato dall'altro) non sorgano, per asimmetrie e irregolarità già esistenti in antico, degli imprevisti e si debba provvedere sul luogo piccoli ma necessari aggiustamenti delle parti rifatte, i quali esigono precisione e tempo.

È da aggiungere che la ricostruzione dell'altare fatta nel Museo in prova di legno, dovrà essere rifatta con marmi nuovi da adattare con le poche parti antiche ricuperate e che esige perciò molta cura e congruo spazio di tempo.

Per le immancabili difficoltà e per le indispensabili cure, con cui devono essere trattati i pezzi del monumento, avevo detto nelle ultime sedute della Commissione, e scrissi al Ministero, che era necessario avere la consegna della sede col podio alla fine di giugno. Oggi la Ditta Vaselli mi ha riferito che appena alla fine di luglio corrente potrà dar finito il podio su cui si potrà cominciare a importare la cornice di base. Non so quali conseguenze potrà portare tanto ritardo sul lavoro di nostra competenza. Non ometto però di assicurare che tutto il possibile sarà fatto per cercar di evitare che si debba mancare alla data.

(Archivio di Stato di Roma, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Commissione II, Anni 1934-1940, b. 36, Lettera di Giuseppe Moretti alla Regia Soprintendenza Alle Antichità di Roma, 13 Luglio 1938)

Sono proprio i documenti d'archivio che, in maniera diretta (anche se non sempre ricostruibile per intero) narrano le azioni, le vicende, i pensieri, gli sforzi di quei cinque-sei mesi, in cui convulsamente, tra mille difficoltà sia di tipo logistico che finanziario, si procedette alla ricostruzione del monumento. Anche gli scavi per recuperare gli ultimi frammenti ancora interrati sotto Palazzo Fiano furono ultimati con tecnologie avveniristiche e dispendiose (v. in "Engramma" il saggio di Filippo Malachin). Ma l'urgenza della resti-



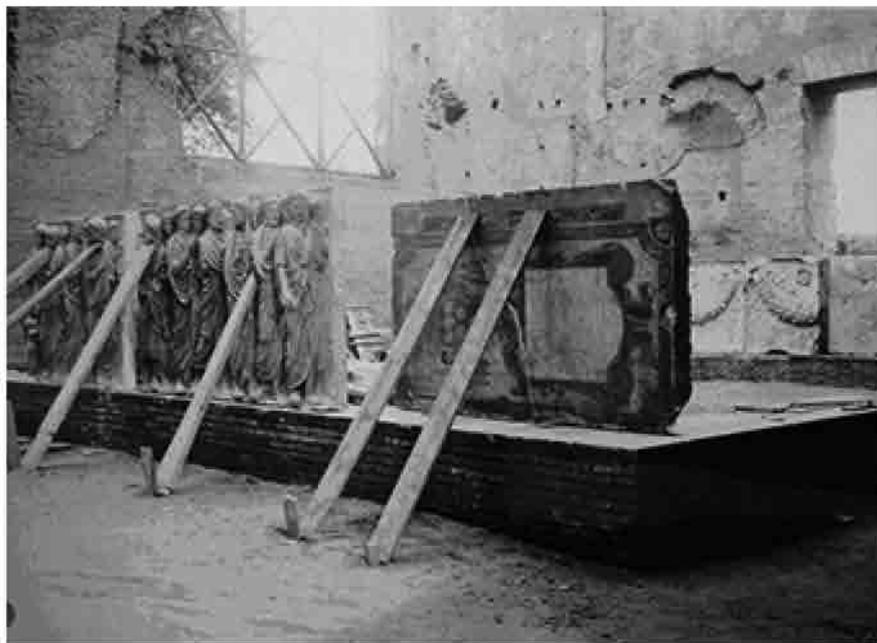
tuzione dell'altare augusteo ai fasti del nuovo impero fu tale che, con grande clamore di popolo e di pubblico, il 23 settembre, Mussolini, accolto da una schiera di studiosi nazionali e internazionali, inaugurò il redivivo monumento, nonostante le difficoltà e le ben dissimulate lacune archeologiche. L'Ara Pacis 1938 – la stessa che vediamo oggi – veniva presentata in forma apparentemente integra: ma qual era la reale fondatezza di quella ricostruzione?

Come abbiamo visto, dell'antico monumento inteso nella sua completezza d'insieme non rimaneva nient'altro che una serie di frammenti che necessitavano di essere riassemblati, nel tentativo della riconquista di una forma che per diversi aspetti costituiva una totale incognita. Non mancavano certamente, in area mediterranea, esempi di are monumentali come possibili modelli a cui ispirarsi (per quanto databili a un periodo ben lontano dal monumento augusteo, tra il VI e il III sec. a.C.), così come le più vicine, semplici, mense sacrificali repubblicane, innalzate ad esempio nell'area di S. Omobono di Roma (Moretti 1948, pp. 192-196; sul tema vedi in questo stesso numero di "Engramma" il contributo di Giulia Bordignon). D'altro canto la platea scoperta nel 1859 e rimasta interrata per unanime decisione degli studiosi, costituiva indubbiamente un ritrovamento di notevole rilievo, indicando non solo le dimensioni esterne del recinto, ma anche la posizione dell'altare centrale vero e proprio, grazie alle impronte rimaste impresse nel marmo, e in alcuni casi anche la disposizione spaziale di alcuni frammenti scolpiti che, quando non inglobati nelle fondamenta, furono ritrovati ancora giustapposti allo stereobate. I rilievi recuperati nei secoli precedenti dovevano però apparire nelle mani degli archeologi come tante tessere di un mosaico senza disegno. La presenza di scarsissime fonti iconografiche antiche che testimoniassero dell'aspetto dei lati dell'Ara Pacis (v. in "Engramma" la Galleria delle fonti antiche dirette sull'Ara Pacis) ingarbugliava all'inverosimile il problema: le fonti più importanti erano (e sono a tutt'oggi) due monete, una di età neroniana, l'altra domiziana, che pur nella loro autorevolezza testimoniale in qualche modo complicavano anziché semplificare la questione, dato che raffigurano una il lato ovest e l'altra il lato est (inizialmente ignoto agli scavi), ma anche una diversa disposizione dei rilievi scolpiti (sul tema v. in "Engramma" il contributo di Giacomo Calandra). Motivo per cui, a iniziare dall'ipotesi di Petersen nei primissimi anni del Novecento, vennero elaborate diverse congetture ricostruttive, in particolare in area mitteleuropea (v. in questo numero di "Engramma" il saggio di Filippo Malachin).

A Roma nel 1938, scartate tutte le proposte fatte in precedenza, che nel frattempo alla luce degli studi e ritrovamenti più recenti si erano dimostrate in parte erranee, si decise di affidare il compito della restituzione a

un artista, Odoardo Ferretti, professore di disegno e ornato, già impegnato accanto agli archeologi dal 1929 al 1932 nei lavori di Via dell'Impero. All'architetto G. Caraffa (così il nome riportato nelle carte) venne affidata la progettazione del capitello utilizzato a coronamento delle lesene interne ed esterne: i pochissimi frammenti ritrovati non avrebbero in alcun modo potuto fornire il modello a cui ispirarsi. Guglielmo Gatti, figlio e nipote di famosi archeologi, e assistente di Giuseppe Moretti, fu non solo autore dei rilievi di scavo condotti nel 1937-1938, ma anche dei centinaia di disegni di dettagli architettonici, strutturali e decorativi utilizzati nell'anastilosi dell'ara. Accanto al suo nome compaiono nei documenti i nomi di diversi funzionari della Soprintendenza, come quello di Bonserini e Cocozza, senza dimenticare il vasto numero di operai che costituivano la manovalanza concretamente impegnata nel progetto.

La ricomposizione delle lastre, così come la prova in legno in due piani distinti dell'intero, avvenne nel Museo delle Terme di Roma, dopo un pesante restauro eseguito dagli insegnanti dell'Accademia di Belle Arti, Romagnoli, Vettriano e Marconi. Si videro colmate, grazie a un massiccio utilizzo di malta e gesso, gran parte delle lacune presenti nel fregio figurato, e si ripristinarono *ex novo* le zone di confine delle singole lastre, nel tentativo forzato di far combaciare i personaggi, creando una sequenza quanto più possi-



bile continua e coerente. Si mantennero tutte le aggiunte settecentesche già presenti nelle singole lastre che – con la serie di volti, mani, gambe e piedi rifatti secondo il gusto neoclassico (soprattutto nel lato nord) – conferirono a questo particolare palinsesto di interventi scultorei che è l'Ara Pacis un aspetto molto più eloquente di quanto avrebbero fatto i rilievi mutili, così come consegnati dagli scavi. Una spessa patina stesa infine su tutti i rilievi, favorì la sensazione di unità cromatica e tattile che doveva far sembrare tutto miracolosamente intatto. In luogo dei pezzi originali conservati al momento della ricostruzione al Louvre e ai Musei Vaticani (entrambi appartenenti al lato nord), e di quelli murati sulla facciata di Villa Medici fin dalla fine del XVI secolo (ancora oggi *in situ*), furono collocati calchi in cemento.

I quadri di argomento mitico-allegorico, collocati all'esterno delle porte del monumento, furono montati secondo la disposizione che appare nella moneta neroniana: due scene figurate nel registro superiore, la figura della cosiddetta *Tellus* e la presunta raffigurazione di *Roma* nel lato est, e *La leggenda di Romolo e Remo ed Enea che sacrifica agli Dei Penati* nel lato ovest. La mancanza di porzioni estese delle ultime tre lastre rese necessario un intervento decisamente pesante, con un disegno interpretativo che di fatto compose – su suggerimento di Moretti e per opera del già citato Ferretti – tutti quei



dettagli iconografici mancanti ma necessari a giustificare il tema proposto. Sia nel *Lupercale* che nel pannello con la *dea Roma* i frammenti recuperati dagli scavi erano talmente ridotti che molto difficilmente, senza un disegno ricostruttivo, sarebbe stato possibile leggere il tema della rappresentazione.

Era però soprattutto la parte con il grande fregio vegetale, esempio di squisita fattura di arte augustea, che presentava le maggiori difficoltà sul fronte del restauro: troppo pochi erano i frammenti ritrovati nel corso del tempo, e pertanto troppi vuoti sarebbero rimasti, una volta rimontato l'insieme. Tra le varie alternative possibili per la ricomposizione si valutarono diverse proposte di intervento, dalla conservazione di tutte le lacune, a un rifacimento dell'ornato prudente ma praticamente integrale, all'idea di utilizzare il disegno graffito al fine di visualizzare il decoro completo. La scelta – che, venendo a segnare profondamente la fisionomia dell'insieme, comportava una responsabilità ben oltre le opzioni e i pareri personali – fu sottoposta per volere del Soprintendente Moretti al giudizio dello stesso Bottai nel giugno del 1938. Alla fine, nonostante le linee teoriche che proprio in quegli anni si andavano diffondendo contro i restauri di tipo ricostruttivo anche in Italia grazie a Cesare Brandi (allora agli inizi della sua carriera), la scelta fu unanime: si optò per un intervento decisamente pesante, affidato allo scultore-formatore Cesare Giri, già noto per la ricostruzione della casa pompeiana, i calchi e le riproduzioni realizzate per la Mostra Augustea della Romanità, la grande esposizione organizzata nello stesso 1937-1938 da Giulio Quirino Giglioli e dall'Istituto di Studi Romani nel Palazzo delle Esposizioni di Roma, composta esclusivamente di copie a dimensione naturale e di plastici di tutte le maggiori vestigia romane, col fine di restituire – come l'Ara Pacis ricostruita – l'idea di una romanità ancora viva e intatta. Il lavoro di Giri, realizzato nei due soli mesi disponibili a dispetto dei tre stimati, fu un lavoro di grande impatto visivo: lo stesso Moretti lo definì “certamente il lavoro più impegnativo e importante dell'opera di restauro”, nel tentativo “di avvicinare quanto più l'opera sua ai pregi ineguagliabili dell'originale” (Archivio di Stato di Roma, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, b. 36, Lettera di Giuseppe Moretti alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 16 Novembre 1938). Tutte le parti mancanti del fregio infatti vennero modellate in gesso, riproducendo su cristallo, attraverso il rovesciamento di lucidi presi dagli originali, intere zone di decorazione, in modo da riprodurre esclusivamente dettagli iconografici già presenti. Non era certo il rigore filologico che si cercava: l'obiettivo era rimettere in piedi, dando una illusione di integralità, un monumento che sarebbe stato in grado di garantire, in forza della sua adattabilità ai temi della contemporanea propaganda fascista, un corredo di significati simbolici e ideologici di elevata eloquenza.

Anche in ambito architettonico il lavoro di ricomposizione fu di notevole entità e difficoltà, come riferisce Guglielmo Gatti in una precisa relazione scritta nel 1949 all'allora Soprintendente dei Beni Archeologici del Lazio, Salvatore Aurigemma. In quel caso però "il disegno rigorosamente preciso delle tracce di posa dei blocchi con la cornice di base e degli stipiti del recinto, che sui lastroni superiori del podio, erano chiaramente visibili" costituiva una traccia da seguire molto importante (Archivio di Stato di Roma, Carte Gatti, scatola n. 17, Ara Pacis Augustae. Criteri seguiti durante la ricostruzione 1937-1938 e proposte di modifiche). Rilevanti a tal fine furono i dati grafici raccolti dal prof. Berretti nel 1903 e integrati dai risultati ultimi di Gatti del 1937. Alla luce di tali conoscenze fu possibile procedere alla ricostruzione del recinto esterno dell'altare, secondo le misure certe di m 11,65 x 10,55.



Le asimmetrie e le irregolarità dei singoli blocchi marmorei (che non sempre fu possibile ricostruire nella completezza delle due *facies* scolpite) furono regolarizzate mediante una struttura interna in cemento armato, come proposto e approvato dalle più aggiornate teorie sul restauro. La *Carta di Atene* del 1931 contemplava infatti l'utilizzo di tale materiale "negli interventi di ricomposizione dei ruderi archeologici" come uno dei migliori in assoluto "per la sua resistenza e plasticità" (cfr. Giovannoni 1931, p. 418). Le parti superficiali delle zone nuove furono invece gettate in cemento bianco. Tutte le parti mancanti vennero realizzate con marmi provenienti da Querceta, i più simili per tipologia ai frammenti antichi rimasti. Con sistemi diversi, imposti dalla necessità di non poter seguire un unico criterio per la varietà dei materiali ritrovati, si procedette via via alla integrazione delle parti mancanti: per il podio (privo di decorazione e formato da una zoccolatura di semplici linee architettoniche), per i gradini (sia esterni che interni), per la pavimentazione dello spazio tra il recinto esterno e l'altare vero e proprio, si ritenne opportuno integrare le lacune con marmi nuovi.

È ancora Gatti che, nella sua relazione a Salvatore Aurigemma, rammenta in maniera precisa i singoli interventi operati. Nello specifico la gradinata esterna, che immette nello spazio interno dove si trovava l'altare, venne ricomposta con molti pezzi originali, estratti dallo scavo, comprese le fiancate, mentre le parti mancanti vennero ricomposte ex novo.

Il podio venne completamente rifatto in tutta la struttura architettonica: l'originale augusteo era stato lasciato sotto le fondamenta di Palazzo Fiano al fine di non compromettere la stabilità del palazzo, e si decise di asportare esclusivamente alcuni lastroni del rivestimento e del piano di posa del recinto, a sinistra della scala e lungo il lato nord. Tali elementi vennero poi inseriti nella ricostruzione del podio moderno al fine di testimoniare la linea architettonica dell'antico.

Un elemento in particolare all'interno del podio si prestava a una più attenta disamina archeologica: una risega regolare lunga circa m. 7,40, larga cm 23 e profonda cm 45, presente nel ciglio interno dei lastroni superiori dei due lati con le aperture. La presenza di questa risega, notata già negli scavi del 1903, fu fin da subito interpretata dall'archeologo Angelo Pasqui come la sede per lo scorrimento di due battenti di porte che, non potendo girare su cardini a causa della ristrettezza dello spazio interno tra il recinto e i gradini interni dell'altare, dovevano necessariamente scorrere su guide di bronzo, inserite per l'appunto in tale sede – proprio come, del resto, mostra-

vano entrambe le monete di epoca imperiale. Al momento della ricostruzione del '38, Moretti volle però che questo dettaglio non fosse più visibile, e pertanto – anche in disaccordo con alcuni dei suoi colleghi e collaboratori – colmò lo spazio con una lastra nuova. Moretti era convinto infatti che il serramento fosse stato apposto in una data successiva, in quanto le porte avrebbero coperto la vista dell'altare vero e proprio, e perciò non ritenne di riproporlo nell'anastilosi che avrebbe dovuto ricomporre l'originale monumento augusteo.

La cornice di base dell'ara venne completamente ricostruita in cemento mediante calchi dei pezzi originali. Il fregio interno inferiore, composto da semplici fasce verticali leggermente in rilievo, quasi a simulare una staccionata in legno, venne pressoché completamente ricostruito ex novo in base ai pochissimi elementi ritrovati.

Il fregio con motivo a meandro all'esterno e a palmette all'interno, di cui erano stati trovati dei piccolissimi lacerti, e che venne collocato come fascia marcapiano tra il registro superiore e quello inferiore, dovette essere ricostruito praticamente tutto in cemento, ottenendo anche per questo elemento un'impressione di integrità mediante l'esecuzione di calchi plurimi dei frammenti ritrovati.



Le paraste furono quasi tutte rifatte in cemento, implementando i pochi resti rimasti che furono usati come modelli; i capitelli esterni furono ricostruiti su ispirazione dei pochi frammenti ritrovati, e la forma così ottenuta fu replicata anche per tutti i capitelli interni, ove mancavano del tutto pezzi che potesse ritenersi pertinenti.

Della trabeazione (visibile nelle testimonianze numismatiche) non si trovò il benché minimo frammento, e neppure frammenti degli acroteri che Gatti, prendendo spunto dalle monete, voleva in un primo momento restituire cercando di adattare alcuni elementi architettonici frammentari rimasti privi di collocamento (ma che si decise poi di togliere dalla ricostruzione). La trabeazione quindi venne creata cercando di tracciare il profilo più lineare e semplice possibile, scelto tra le varie proposte dell'architetto L. Crema: fu realizzata in gesso al fine di contenere il peso, e poi montata con una leggera intelaiatura di legno, che avrebbe poi subito gravissimi danni a causa dei sacchetti di sabbia posti come protezione antibombardamenti durante la Seconda Guerra Mondiale. Motivo per cui la trabeazione venne rifatta nel 1949.

La pavimentazione interna, completamente moderna, venne eseguita con lastroni di marmo tagliati secondo le dimensioni di quelli rilevati nello scavo. La gradinata interna all'altare è quasi interamente moderna, con pezzi originali soltanto nel primo gradino, secondo le misure originali desunte dalle impronte lasciate sui lastroni della pavimentazione. La *prothysis*



dell'altare e i quattro gradini interni furono completamente rifatti in marmo moderno. Tutto il resto del podio fu foderato di calchi tratti da superfici grezze di marmi antichi: con tale accorgimento – il ricorso a materiale ‘non finito’ – Moretti volle indicare che nel dado del podio la superficie non era liscia, ma molto probabilmente decorata con una serie di figure a rilievo di cui si erano trovati frammenti, che nell'incertezza non vennero ricollocati. Il podio inoltre terminava in alto e in basso con due belle cornici, che furono completamente integrate, a eccezione di alcuni particolari originali inseriti nella ricostruzione.

Per quanto riguarda l'altare, a esclusione della sponda sinistra quasi completamente originale, così come parte di quella di destra integrata a stucco nella decorazione floreale, tutto il resto era assolutamente ipotetico, sia nella forma sia nelle dimensioni. Gli scavi avevano infatti restituito soltanto il nucleo in tufo della parte interna del monumento, e frammenti di due tipi di cornici forse appartenenti all'altare che però, essendo del tutto incerta la loro collocazione, non furono reintegrati e rimasero riposti nei magazzini insieme a centinaia di altri frammenti, che ancora nel 1984 peregrinavano da un museo all'altro di Roma. Nonostante per la ricostruzione dell'altare interno si vagasse completamente nel buio, si decise di non poter evitare la



sua restituzione: si propose una massa lineare schematica spoglia di qualsiasi decorazione, messa a sostenere, nella loro probabile posizione, le due splendide sponde della mensa, che, insieme alla lastra del fregio con i *Flamines*, costituivano il maggior recupero degli scavi del 1937-1938.

Questo dunque era ciò che rimaneva dell'Ara: pochi elementi riesumati e rimontati secondo una tipologia architettonica per diversi aspetti ibrida, richiamati in gioco per dar vita a un 'nuovo' monumento scelto e voluto da Mussolini come testimone simbolico delle solenni celebrazioni del bimilenario della nascita di Augusto. Ma il monumento non era, soltanto, un omaggio al primo fondatore dell'impero di Roma: attraverso la rinascita dell'Ara Pacis, presso cui fu posta l'iscrizione con le *Res gestae*, il testamento politico del *Princeps* Augusto (v. in "Engramma" il contributo di Giacomo Dalla Pietà), il regime esaltava la grandezza dell'Impero romano e la sua azione 'civilizzatrice', riproposta come programma attuale. Ne traeva lustro il Duce in persona, che, dopo l'affermazione dell'Impero nel 1936, si proponeva apertamente come novello Augusto e, proprio in quello scorcio di mesi, si presentava ancora come fautore e garante di pace, nello scenario sempre più fosco della politica internazionale.

Nel 1949, dopo più di dieci anni dalle complesse vicende del restauro – e dalle ancor più complesse vicende storiche della guerra e della caduta del regime – Guglielmo Gatti tornava a discutere (mediante la già citata relazione) con Salvatore Aurigemma della questione Ara Pacis e della sua ricostruzione. In quel lasso di tempo non erano mancate né critiche, come quelle precoci ma rimaste inascoltate dell'archeologa Ada Maviglia, né ripensamenti dello stesso Gatti, anche in conseguenza alle elaborazioni metodologiche di Brandi durante i dieci anni di attività dell'ICR, nei confronti di un restauro sicuramente troppo pesante e interventista. A difesa di Moretti però, che nel 1949 era già morto, Gatti giustificava – e proprio in termini brandiani – i motivi delle scelte così invasive soprattutto nel fregio vegetale, richiamando il vantaggio di poter apprezzare pienamente l'effetto completo della decorazione, che altrimenti lo stato pesantemente frammentario dei resti originali non avrebbe assolutamente reso possibile. In realtà, il riempimento degli spazi vuoti in qualche modo aveva consentito una apparente impressione di integrità e, d'altro canto, l'ipotizzata rimozione delle parti modellate e integrate in epoca moderna, anche se sostituite con un graffito o un disegno su fondo liscio (secondo i canoni già dettati dalla *Carta Italiana del Restauro* del 1932), non avrebbe permesso di avere l'immediata visione di raffinata pienezza ottenuta invece con le integrazioni plastiche. D'altra parte Gatti stesso suggeriva, e otteneva, l'eliminazione della lastra voluta da

Moretti per colmare la sede dello scorrimento delle porte, ritenuta ormai con certezza di epoca augustea. Una nuova consapevolezza del restauro e del suo valore evidenziava la necessità di una distinzione netta tra le parti nuove e quelle antiche attraverso opportune patinature, e suggeriva l'opportunità di segnare i contorni dei pezzi originali con maggiore evidenza rispetto a quanto non fosse stato fatto in passato. Ma Gatti rimaneva altresì convinto dell'importanza di conservare tutte le integrazioni fatte nel passato, spinto dalla considerazione che, se fossero stati rimossi tutti gli elementi non originali, dell'Ara Pacis sarebbe rimasto molto poco: poco più che "una geometrica intelaiatura a superfici lisce", sulla quale sarebbero apparsi, incastonati qua e là, esigui frammenti originali.

Ancora una cinquantina di anni più tardi comunque, nel 1984, in occasione dei restauri eseguiti dalla CBC, più di seicentosemte frammenti di piccole e medie dimensioni vennero inseriti all'interno del monumento ricostruito (Archivio CBC di Roma, Lettera di consegna dei materiali dell'Ara Pacis dal Museo Barracco alla Cooperativa Beni Culturali, 12 Giugno 1984), e, a seguito degli studi condotti nel corso degli ultimi anni, quasi altrettanti frammenti precedentemente collocati, vennero spostati di posizione all'interno dello stesso monumento.

Ancora oggi, per quanti entrano nella nuova sede espositiva dell'Ara Pacis – l'edificio-museo realizzato da Richard Meier – le vicende del recupero e della ricostruzione dell'Ara augustea sono molto scarsamente percepibili. Molte delle zone del fregio – sia di quello con figure del corteo imperiale che di quello vegetale, ma anche di quello con festoni all'interno – sono opera di importanti integrazioni effettuate alla fine del XVIII secolo, ma anche e soprattutto nella fase di ricostruzione del monumento: questa precisa e indiscutibile consapevolezza, ulteriormente confermata dall'analisi di molti documenti ancora inediti (che dimostrano quanto tutta l'operazione, sotto diversi rispetti, fu complicata e articolata) suggerisce la necessità di illustrare il complesso lavoro di anastilosi 1938, che costituisce di per sé un capitolo importante di storia del restauro – e più in generale di storia del XX secolo. Di tale complessità storica non si ha sufficiente contezza visitando il 'Museo' dell'Ara Pacis: per rilevare la portata e la vastità degli interventi, essenziali si rivelano invece i grafici di restauro realizzati dalla Soprintendenza Archeologica di Roma (consultati grazie alla collaborazione degli stessi uffici), di cui qui si ripropone un saggio di lettura grafica (realizzato da Eufemia Piizzi e Silvia Spinelli del laboratorio MeLa Iuav di Venezia) che restituisce, *per exemplum*, l'evidenza e l'importanza degli interventi di restauro e integrazione degli elementi originali del monumento augusteo.



Dettaglio del fregio vegetale inferiore, lato nord. Rielaborazione grafica realizzata dal laboratorio MeLa luav di una foto scattata in occasione della campagna di restauro condotta negli anni 1983-1990 dalla CBC di Roma sotto la direzione scientifica della Soprintendenza dei Beni Culturali del Comune di Roma. L'eliminazione, durante i lavori di pulitura del monumento, della patina omogeneizzante stesa sull'Ara Pacis nel 1938, ha consentito una maggiore leggibilità dei singoli interventi effettuati dal formatore-scultore Cesare Giri, impegnato per volere dell'allora Soprintendente alle Antichità e Belle Arti Giuseppe Moretti nella ricostruzione del capitolo più frammentario dell'intera Ara. La rielaborazione grafica dell'immagine evidenzia mediante la velatura in tono più chiaro le vaste zone implementate nel 1938 in malta e cemento, che riproducono a calco cospicue parti dei rilievi.



Lato nord dell'Ara Pacis, lastra centrale del registro superiore prima degli interventi di restauro del 1983-1990: nella foto sono evidenziate le aree relative ai due saggi di rielaborazione grafica che mettono in rilievo le reintegrazioni settecentesche dei volti, dei panneggi e delle mani dei personaggi della processione augustea



Lato nord, dettagli del fregio con processione, rielaborazione grafica realizzata dal laboratorio MeLa Iuav. Il fregio settentrionale, costituito essenzialmente dall'unione dei rilievi conservati fino al 1781 “nel muro su cui posa la balaustra della terrazza del boschetto pensile” di Villa Medici al Pincio, poi portati al Museo degli Uffizi di Firenze nel 1783 per volere del granduca Pietro Leopoldo, presenta gran parte delle teste, delle mani, dei piedi, e dei lembi delle vesti più aggettanti come opera di restauro, realizzato dal pistoiese Francesco Carradori nello stesso 1783 (parti qui evidenziate mediante una velatura chiara). I rilievi infatti, per quanto “pieni di figure panneggiate, d'ultimissima perfezione, dei migliori che siano per tutta Roma [...] erano bisognosi di moltissimo restauro”, come lo stesso scultore ebbe a scrivere nella sua relazione inviata a Firenze sulle antichità di Villa Medici. Carradori procedette pertanto a integrare pesantemente tutte le parti mancanti, connotando fortemente le lastre secondo il gusto e la moda neoclassica, in particolare nella zona dei volti: i tentativi di identificazione dei personaggi raffigurati nel corteo, a più riprese proposti dagli studi critici sul monumento augusteo, non sempre sembrano tenere adeguatamente in conto la vastità degli interventi settecenteschi. I recenti lavori di restauro (1983-1990), comunque, hanno consentito di rivelare quella levigatura delle superfici, quasi eburnee nella zona dei volti, che costituisce una delle note stilistiche caratteristiche dell'opera di Carradori, e che la patina stesa nel 1938 aveva in parte mitigato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- A. Aveta, *La Carta Italiana del Restauro* (1932) in *Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione ed il restauro*, Pisa 2006, pp. 123-146
- C. Bellanca, *Il restauro scientifico: spigolature all'interno del rapporto Gustavo Giovannoni-Antonio Muñoz* in M. P. Sette (a cura di) *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, Roma 2005, pp. 89-92
- C. Calzecchi, *Rapporti fra Soprintendenze ed Enti pubblici agli effetti della tutela monumentale* in "Le Arti", I, f. II, dicembre-gennaio 1938-1939, pp. 137-143
- M. Cagnetta, *Il mito di Augusto e la 'rivoluzione fascista'* in "Quaderni di storia", 1976, 3
- S. Cecchini, *Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia*, in M. Andaloro (a cura di), *La teoria del Restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale di studi, Viterbo 12-15 novembre 2003, Firenze 2006, pp. 28-32
- A. Cederna, *Mussolini urbanista*, Bari 1979
- H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, III, Leipzig, 1878
- G. Giovannoni, *La Conferenza Internazionale di Atene per il Restauro dei Monumenti* in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1931, 204
- D. Manacorda, *Cento anni di ricerche archeologiche italiane: il dibattito sul metodo*, in "Quaderni di storia", 1982, 16, pp. 85-119
- D. Manacorda, *Per un'indagine sull'archeologia italiana durante il ventennio fascista*, in "Archeologia Medievale", 1982, 9, pp. 443-470
- D. Manacorda, R. Tamassia, *Il piccone del regime*, Roma 1985
- G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Roma 1948
- E. Pallottino, *Architetti e archeologi costruttori d'identità*, Roma 2008
- M. Tafuri, *Architettura: per una storia storica* in "La Rivista dei Libri", 1994, 4, pp. 10-12
- R. Visser, *Fascist doctrine and the cult of Romanità* in "Journal of Contemporary History", 1992, 7-8
- L. Vlad Borrelli, *L'Archeologia italiana prima e dopo la Teoria del Restauro*, in M. Andaloro (a cura di), *La teoria del Restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale di studi, Viterbo 12-15 novembre 2003, Firenze 2006, pp. 215-224

Relazione di Guglielmo Gatti al Soprintendente dei Beni Archeologici del Lazio, Salvatore Aurigemma, 5 febbraio 1949

(Archivio di Stato di Roma, Carte Gatti, scatola n. 17)

Trascrizione a cura di Simona Dolari

ARA PACIS AUGUSTAE CRITERI SEGUITI DURANTE LA RICOSTRUZIONE (1937-1938) E PROPOSTE DI MODIFICHE

Premessa – Negli anni 1937-38, contemporaneamente al lavoro di scavo e di recupero nell'area del monumento in Via in Lucina e sotto il Palazzo Fiano-Almagià, venivano condotti presso la Soprintendenza alle Antichità di Roma e negli ambienti delle Terme di Diocleziano (Museo Nazionale Romano) gli studi necessari per poter giungere alla materiale ricomposizione dell'Ara Pacis Augustae, in Via in Ripetta, per il 23 settembre del 1938.

Ai lavori di scavo, diretti dal Prof. G. Moretti, Soprintendente alle Antichità di Roma, attesero oltre il sottoscritto che ebbe l'incarico di raccogliere tutti i dati relativi alla struttura del monumento che si stava esplorando, l'assistente E. Cocozza (che seguì assiduamente i lavori stessi compilando un accurato giornale di scavo nonché il giornale di contabilità delle opere inerenti alle indagini nel sottosuolo e nelle fondazioni del Palazzo Almagià) e il Prof. M. Bonserini che, oltre a collaborare col sottoscritto per l'esecuzione di alcuni rilievi topografici, effettuò numerose fotografie dello scavo; mentre per altre fu incaricato il fotografo Simoncini (di Via Volturmo).

Gli studi per la ricomposizione del monumento anch'essa diretta dal Prof. Moretti, furono compiuti, per la parte generale e particolarmente per l'altare, dal sottoscritto (che redasse anche tutti i disegni esecutivi delle varie parti da ricostruire in marmo) e dal Prof. O. Ferretti, che eseguì pregevoli disegni di ipotetiche ricostruzioni dell'altare. L'Arch. G. Caraffa disegnò la ricostruzione del capitello in base ai pochi elementi originali ritrovati.

L'elemento fondamentale sul quale era basato il lavoro di composizione era il disegno rigorosamente preciso delle tracce di posa dei blocchi con la

cornice di base e degli stipiti del recinto, che sui lastroni superiori del podio - rinvenuto intatto - erano chiaramente visibili.

Vennero a tal fine utilizzati (oltre le conclusioni dei maggiori studi condotti sul monumento) i dati grafici egregiamente raccolti nel 1903 dal Prof. A. Berretti, per la parte del podio allora esplorata (lato est - ora a nord - e parte dei lati nord e sud - ora ovest ed est) opportunamente integrati con gli altri raccolti dal sottoscritto nella parte di nuova esplorazione.

Con differenti sistemi, imposti dalla necessità di non poter eseguire un unico criterio per le varie parti del monumento, si procedette all'integrazione delle parti mancanti. Infatti per il podio (privo di decorazione e formato da una zoccolatura di semplici linee architettoniche), per i gradini sia esterni che interni, e per la pavimentazione dello spazio fra il recinto e l'altare, si ritenne opportuno integrare le parti mancanti con marmo di Carrara.

I blocchi che formavano il recinto con decorazioni e sculture, come si è detto sopra, ricostituiti con integrazioni in cemento armato: la parte superficiale delle zone moderne fu gettata in cemento bianco.

Criteri seguiti nella ricostruzione

1) - Gradinata - E' ricomposta con molti pezzi originali, estratti dallo scavo, comprese le fiancate. Le parti mancanti e quelle che non fu possibile recuperare, sono state rifatte in marmo.

2) - Podio - Vennero asportati dal podio originale alcuni lastroni del rivestimento e del piano di posa del recinto, a sinistra della scala (lato ovest - ora sud) e lungo il lato nord (ora ovest). Questi elementi furono inseriti nella ricostruzione del podio, eseguita in marmo, al fine di testimoniare la linea architettonica del podio. Il ciglio interno dei lastroni superiori del podio, nei lati con le grandi porte, presentava nello scavo, una risega regolare lunga circa m. 7,40, larga m. 0,23 e profonda m. 0,045. Fin dagli scavi del 1903 il Pasqui (Studi Romani, 1913, fasc. V, pp. 302-303) spiegò la presenza di questa risega come sede per lo scorrimento dei due battenti delle porte che, non potendo girare su cardini per la ristrettezza dello spazio interno fra il recinto e i gradini intorno all'altare, dovevano necessariamente scorrere su guide di bronzo, inserite nella risega, lungo la parete interna dei lati con le aperture. In uno dei lastroni originali che costituisce parte della soglia al termine della gradinata esterna (lato ovest - ora nord) è tuttora visibile il ciglio della risega; questa è però colmata con una moderna lastra di mar-

mo, perché il Prof. Moretti, ritenendo che la chiusura delle porte mediante scorrevoli fosse avvenuta successivamente alla costruzione del monumento, non intese riprodurre la risega in parola.

3) – Cornice di base – E' stata integralmente ricostruita in cemento mediante calchi dei pezzi originali. Questi sono stati inseriti nelle parti ricostruite.

4) – Blocchi con ornato floreale all'esterno – Sono stati ricomposti completando le parti mancanti con l'ornamentazione modellata di nuovo dal prof. Giris, in modo da presentare la decorazione nella sua integrità. Questa soluzione, che fu prescelta dal Prof. Moretti dopo vari tentativi di soluzioni diverse, se può essere criticata per aver troppo aggiunto alle parti originali, offre l'indiscutibile vantaggio di far comprendere ed apprezzare il motivo decorativo, quale scaturì dalla mente dell'artista augusteo. Nella parte interna, la decorazione a semplici fasce verticali, è stata anch'essa integralmente ricostruita, in base ai pochi elementi rimasti.

5) – Fregio con meandro all'esterno e palmette all'interno – Si è seguito lo stesso criterio adottato per la cornice di base (n. 3).

6) – Blocchi con figure all'esterno e festoni all'interno – E' questa la parte più importante del recinto: e per il lato esterno non è stato fatto alcun lavoro di restauro e di integrazione. Le varie parti delle preziose sculture sono state ricomposte a blocchi, lasciando un fondo uniforme e liscio nelle parti mancanti. In luogo dei pezzi originali tuttora conservati al Louvre, ai Musei Vaticani (parti della "processione" lungo il lato nord – ora ovest) e sulla facciata di Villa Medici (festoni), sono stati posti i calchi in cemento. I quadri allegorici ai lati esterni delle porte non hanno subito alcun restauro: essendo, però, quasi totalmente perduto il quadro con la figurazione di Roma, fu integrato dal Prof. O. Ferretti, mediante disegno sul fondo liscio del quadro, la figura della Roma seduta, ricavandone le linee da altre figurazioni.

7) Paraste e capitelli – Le paraste sono state integrate come la cornice di base (n. 3). I capitelli esterni sono stati formati sulla ricostruzione di uno di essi, eseguita in base a pochi elementi recuperati. Mancando qualsiasi pezzo che potesse ritenersi appartenente al capitello delle paraste interne, il Prof. Moretti ricorse alla determinazione di ripetere il tipo di capitello ricostruito all'esterno, piuttosto che far modellare un tipo differente, che sarebbe stato del tutto ipotetico.

8) – Trabeazione – Di essa, come è noto, non è stato ritrovato alcun pezzo. Si è perciò dovuta totalmente ideare, tracciandone un profilo contenuto nella più schematica semplicità di linee, e dopo aver scelto, fra vari profili disegnati dall'Arch. L. Crema, quella che più si ritenne adatta, per dimensioni e per tipo. La trabeazione è stata eseguita in gesso e montata con una leggera intelaiatura interna di legno.

9) – Pavimentazione interna – È totalmente moderna, a lastroni di marmo tagliati secondo le dimensioni di quelli rilevati nello scavo.

10) – Gradinata intorno all'altare – È quasi interamente moderna; nel primo gradino sono inseriti pezzi originali. Le dimensioni delle gradinate sono assolutamente certe, essendo ricavate dalle impronte lasciate sui lastroni della pavimentazione.

11) – Podio dell'altare – Mentre i quattro gradini inseriti nel podio (lato ovest – ora sud) sono di marmo e interamente moderni, tutto il resto del podio è foderato di calchi tratti da superfici grezze di marmi antichi. Con tale accorgimento il Prof. Moretti intese indicare che, nel dado del podio, la superficie non era liscia ma, con ogni probabilità, decorata con una serie di figure a rilievo, delle quali sono stati recuperati alcuni frammenti, non messi però nella ricostruzione, ma conservati tuttora presso il Museo Nazionale Romano. Successivamente nel volume “Ara Pacis Augustae” recentemente edito dalla Libreria dello Stato, il Prof. Moretti dichiara di non credere che i frammenti sopraccitati possano aver appartenuto a questa parte del monumento. Con uno studio in corso, il sottoscritto ritiene di poter dimostrare, con assoluta certezza, la legittimità della attribuzione in parola. Il podio termina in basso e in alto con due belle cornici, riprodotte da pochi frammenti originali recuperati, alcuni dei quali sono inseriti nella ricostruzione.

12) – Altare – Sono originali soltanto la fiancata sinistra e parte della destra, integrate esclusivamente nelle parti con ornamentazione floreale. Tutto il resto dell'altare è ipotetico, sia come forma che come dimensioni. Due tipi di cornici, rinvenute in frammenti durante gli scavi, e che forse appartenevano all'altare, non sono state poste nella ricomposizione perché troppo ipotetica ne sarebbe stata l'attribuzione. Il criterio seguito nella ricostruzione dell'altare è stato essenzialmente quello di creare una massa lineare e schematica, priva di qualsiasi decorazione, per sostenere, nella loro presumibile posizione, le splendide fiancate che costituiscono il più importante recupero degli scavi del 1937-38.

MODIFICHE CHE SI PROPONGONO

La ricostruzione del monumento, per quanto si è sopra esposto, deve ritenersi fundamentalmente esatta.

Non sembra, pertanto, che si possano o debbano suggerire sostanziali modifiche. Si prospetta, peraltro, l'opportunità di apportare una variazione di dettaglio che meglio risponde ai dati di fatto e che non dovrebbe essere omessa, se si vuole eliminare dalla ricostruzione qualsiasi soggettiva interpretazione.

Descrivendo il criterio seguito dal Prof. Moretti nella ricomposizione del podio, si è messa in rilievo (n. 2) l'esistenza di una risega lungo il ciglio interno dei lastroni superiori – e soltanto nei lati con le porte nella quale scorrevano i battenti delle porte, forse sopra una guida di bronzo.

Che l'Ara Pacis avesse avuto le porte che chiudevano le due grandi aperture (larghe ed alte circa m. 3,60) è documentato da monete di Nerone e di Domiziano. Il prof. Moretti ritenne che le porte non dovevano esservi nell'età augustea, perché avrebbero impedito la visibilità dell'altare. Ma la testimonianza offerta dalle monete viene suffragata da una elementare considerazione. L'Ara Pacis Augustae era, in sostanza, l'altare, intorno al quale fu eretto un recinto marmoreo, ornato di mirabili sculture; recinto che doveva avere come funzione essenziale, quella di proteggere ed isolare l'altare dall'esterno.

A. Pasqui ha esposto nel 1913 (Studi Romani cit.) una geniale e convincente interpretazione, secondo la quale il recinto sarebbe una traduzione in materia più duratura – il marmo – del recinto ligneo eretto nel 13 av.Cr. per il giorno della consacrazione. Il solo fatto della presenza di un recinto, in due lati opposti del quale si aprono due grandi porte, esige che queste potessero esser chiuse. Inoltre la risega, nella quale scorrevano i battenti non aveva affatto il carattere di un provvedimento di ripiego successivamente effettuato: ma era, invece, tracciata con molta regolarità. E ciò non si verificava, ad esempio, per altre soluzioni successivamente adottate nel monumento, e che rivelavano a prima vista il loro carattere in disaccordo con la lavorazione delle parti originali.

In sostanza, tutto induce a ritenere che i battenti delle porte vi fossero fin dall'origine. Ne' si oppone a questa affermazione il fatto che le paraste interne, presso le porte, dovessero esser prive delle basi, che altrimenti, con il loro oggetto, avrebbero impedito lo scorrimento dei battenti. La mancanza

di basi non era, infatti, visibile perché, quando si poteva accedere nell'interno del recinto, i battenti aperti coprivano gran parte delle pareti corte, nascondendo quella anomalia.

Uno dei lastroni della soglia, recuperato e ricomposto nella porta ovest (ora sud) presenta la risega sopra ricordata, coperta da una lastra di marmo moderna. Si propone quindi di togliere questa lastra, riportando in luce l'unica testimonianza della risega, e prolungando questa a destra e a sinistra per una lunghezza totale di m. 7,40.

Altrettanto dovrà esser fatto nel lato opposto, dietro la soglia orientale (ora settentrionale).

Per quanto riguarda i restauri e le integrazioni in genere, il sottoscritto non ritiene di suggerire modifiche o accorgimenti diversi da quelli realizzati. Le integrazioni anche se notevoli dell'ornato floreale lungo le pareti esterne, offrono, come si è detto sopra, il vantaggio di apprezzare, attraverso un effetto completo ed immediato ciò che l'artista creatore di quella decorazione immaginò e tradusse in marmo.

La soppressione delle parti moderne modellate, anche se sostituite con un graffito o un disegno sul fondo liscio, non permetterebbe di avere quella immediata visione di ricchezza decorativa, raggiunta invece con le integrazioni plastiche.

Occorrerà, quindi, distinguere le parti moderne da quelle antiche, con opportune patinature, e segnando i contorni dei pezzi originali con maggiore evidenza. Alla convinzione della opportunità di lasciare le integrazioni attuali, il sottoscritto è indotto anche dalla considerazione che, qualora si dovessero eliminare le parti moderne con decorazioni, lo stesso criterio dovrebbe essere seguito per tutte le altre parti del monumento. In questo modo dovrebbero essere eliminati: gran parte della cornice di base, quasi tutto il fregio con meandro e quello a palmette; la semplice decorazione a scanalature, della parete interna del recinto dovrebbe anch'essa essere eliminata quasi totalmente, ecc. il monumento perderebbe indubbiamente molto della sua immediata bellezza, risultando una geometrica intelaiatura a superfici lisce, sulle quali apparirebbero, qua e là, i frammenti originali, in molti punti scarsissimi.

La trabeazione, tutta moderna – come si è detto –, è quasi interamente distrutta dalla pressione dei sacchetti di sabbia per la protezione antiaerea, per un cedimento delle impalcatura lignee di sostegno.

Presentandosi quindi la necessità di ricostruirla per intero, la trabeazione potrà essere nuovamente studiata conferendo ad essa linee e dimensioni maggiormente appropriate.

5. II. 1949

L'ISPETTORE PRINCIPALE
Capo del Servizio Arte Antica del Comune di Roma
Dr. G. Gatti

Mnemosyne in jeans

Un classico dell'abbigliamento contemporaneo

Giulia Bordignon

“Due donne mi apparvero: erano belle le loro vesti. Una era abbigliata con vesti persiane, l'altra con vesti doriche. [...] A una era toccato in sorte di abitare la terra greca, all'altra la terra dei barbari.”

(Eschilo, *Persiani*, vv. 181 ss.)

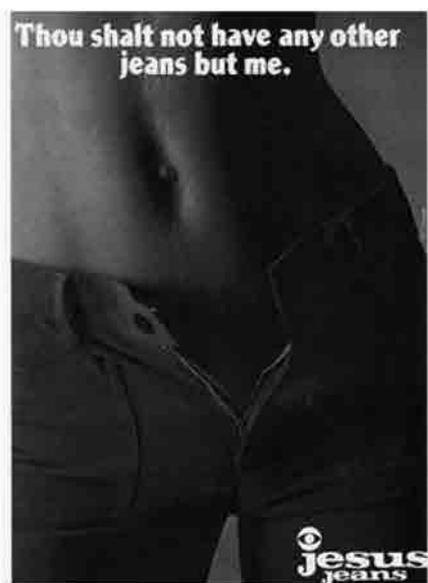
Nella visione della Regina dei *Persiani* di Eschilo, la distinzione tra le due figure allegoriche è percepibile, prima di tutto, dall'abbigliamento: 'Grecia' porta la veste dorica – il peplo di lana grezza e non tinta, considerato come una sorta di antico costume ellenico (che porterà il nome di “dorico” perché mantenuto come costume nazionale nella conservatrice Sparta); nella sua severa semplicità, la veste greca si oppone alla veste indossata da 'Persia' che nei materiali e nella foggia evoca il lusso e la raffinatezza propri della civiltà dei 'barbari' d'Asia.

Fin dall'antichità, l'abbigliamento ha rappresentato un elemento di identità e di individuazione: le differenti fogge degli abiti specificano e rendono riconoscibile una appartenenza geografica, etnica o culturale. Ancora oggi, la varietà nelle forme e nelle fogge dei vestiti è segno di identificazione di culture altre, soprattutto per quanto riguarda la giustapposizione tra Occidente e Oriente. Tuttavia nel contesto della standardizzazione della cultura materiale dell'ecumene occidentale contemporaneo gli abiti che ancora identificano specifiche tradizioni sono elementi etnografici o folkloristici, ormai pressoché musealizzati.

C'è però anche in Occidente un capo di abbigliamento d'uso comune che è a tutt'oggi percepito come immediatamente legato alle origini e alle forme di una specifica cultura, nell'ambito stesso della 'civiltà occidentale', e che contemporaneamente ha trovato una diffusione e una fortuna capace di superare mode, barriere sociali e distinzioni nazionali: il pantalone jeans.

Sia il nome del capo “jeans” che il nome del tessuto “denim” hanno, com'è noto, origini lontane. Se il termine “blue-jeans” si fa risalire al *blu de Gènes* – il resistente fustagno “blu di Genova” che fin dal XV secolo era usato per im-

ballaggi e vele nel porto ligure – anche il termine “denim” si vuole far derivare dalla locuzione “de Nîmes”, il vicino porto in cui anche la tela color indaco veniva usata per indumenti da lavoro. La prima attestazione del termine “jeans” pare risalga al 1567: dal XVI secolo la stoffa genovese viene infatti esportata in Inghilterra e, quindi, oltreoceano. I calzoni in denim sono però legati soprattutto al ‘mito fondativo’ dell’America del XIX secolo, e sono in seguito diventati una icona della cultura giovanile tra gli anni ’50 e ’60.



“Non avrai altro jeans all’infuori di me”
 “Chi mi ama mi segua”, campagna per la marca Jesus (1973)



Il *David* e la *Creazione* di Michelangelo per la marca Levi's (1978)

Dai minatori e pionieri del lontano Ovest ai ribelli Marlon Brando e James Dean, i jeans sono oggi un vero e proprio classico dell'abbigliamento: non sono più simbolo di provocazione rispetto all'*establishment*, ma da un lato il loro 'mito' fa ancora appello a una libertà originaria, e dall'altro è divenuto esso stesso un segno della indiscussa nobilitazione della cultura pop. Anche nella più ampia prospettiva geopolitica della globalizzazione estetica dei costumi, fino a pochi anni fa i jeans erano un oggetto-simbolo del desiderio di Occidente (e di libertà) dei popoli dei paesi dell'est, anche se dal 1989 l'investimento simbolico nei jeans come capo occidentale (e segno di emancipazione libertaria) si è del tutto neutralizzato ad ogni latitudine del pianeta.

L'*advertising* dei pantaloni in denim occupa uno spazio importante nel campo della pubblicità di abbigliamento: in genere, le costose campagne realizzate da famosi fotografi e top model mettono l'accento sul raffinato gioco della moda o sull'ammiccamento sessuale. Ma in alcune campagne pubblicitarie per i jeans possiamo anche riconoscere una serie di meccanismi che informano le dinamiche della tradizione classica (sul tema, v. in "Engramma" le tavole ermeneutiche di "Classico Manifesto").

Negli anni '70 i jeans sono già universalmente accettati come capo di abbigliamento casual, ma hanno ancora bisogno di confermare una legittimità rispetto alla cultura 'alta': dal messaggio evangelico a Michelangelo, il jeans si mette alla pari con il 'classico' mediante la provocazione e la chiamata in causa di modelli e *testimonial* eccellenti.

La pubblicità riconosce però come modelli, altrettanto autorevoli, quelli che nel frattempo sono universalmente diventati icone e miti contempo-



Modelli 'pop' per Levi's: "Our models can beat up their models", agenzia rbwa\, agosto 1999; "Elvi's: worn by the King in the 1956 movie *Love me tender*", agenzia Eclipse Singapore, dicembre 1999

ranei – ennesima prova della colonizzazione culturale ‘di ritorno’ che gli USA nel campo del costume esercitano anche sull’Europa – da Marlon Brando, a Marilyn Monroe, a Elvis Presley. Dal cinema alla musica – dai film western al rock&roll – la cultura pop si fa ‘classica’, e trova nei jeans la sua divisa.

Nelle campagne pubblicitarie più recenti, il confronto con il patrimonio della civiltà occidentale diviene soprattutto gioco di complicità rispetto agli osservatori più consapevoli. I modelli artistici della cultura ‘alta’ sono chiamati in causa non per provocazione, ma per allusione e riecheggiamento. Le immagini sono stilisticamente connotate (in questo esempio, à la manière de’ Balthus):

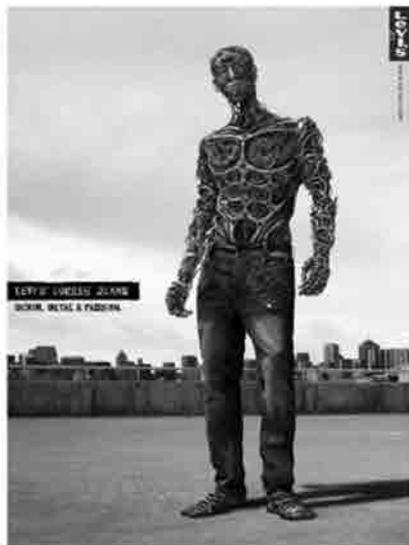


Campagna per la marca Pepe Jeans, collezione primavera-estate 2009, realizzata dal fotografo Steven Meisel



Balthus: *Il soggiorno* (1941-1943) Minneapolis Institute of Art; *Nudo con chitarra*, Museo Nazionale d'Arte Moderna, Centre Pompidou, Paris

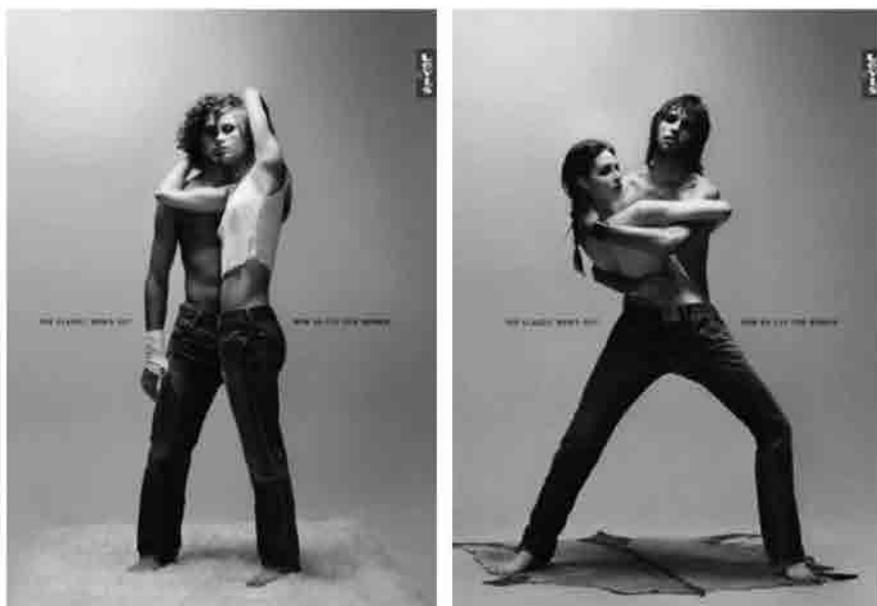
Nel gioco con i modelli, le immagini pubblicitarie possono richiamare – consapevolmente o meno – figure entrate nel *Bilderwelt* collettivo (dalle tavole anatomiche di Vesalio, al mito di Narciso, all’Androgino della tradizione filosofico-alchemica):



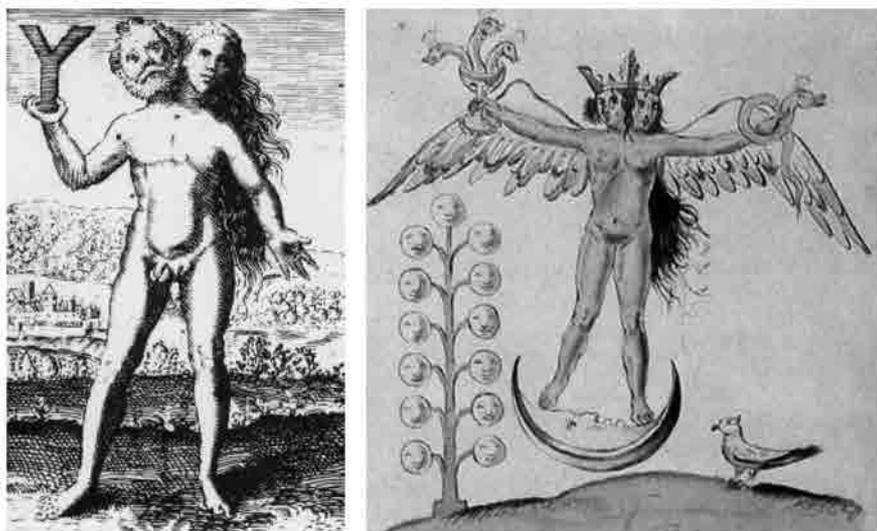
“Levi’s copper jeans: denim metal and passion”, agenzia BBH Singapore, febbraio 2008; tavola anatomica dal *De Humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio (1543)



“We are animals”, campagna per la marca Wrangler, agenzia FFL Paris, luglio 2009; Caravaggio, *Narciso* (1597-1599), Galleria Nazionale d’Arte Antica a Palazzo Barberini, Roma



“The classic men’s 501 now re-cut for women”, campagna per la marca Levi’s, agenzia Bartle Bogle Hegart, gennaio 2003



l’Androgino o *Rebis* della tradizione alchemica (Michael Maier, *Symbola Aureae Mensae*, 1617; Arnaldo da Villanova, *Rosarium Philosophorum*, XIII sec.)

Le campagne pubblicitarie fanno dunque appello anche a un mondo immaginale archetipico che però sa trovare epifanie, fissate per istantanee, nella cultura contemporanea, come nel caso della ninfa-Lolita (sul tema v. in "Engramma" il saggio di Antonella Sbrilli).

Ma c'è un ambito in particolare in cui le campagne pubblicitarie per i jeans si richiamano a un mito loro proprio, senza bisogno di altre legittimazioni o rimandi, quello cioè della fondazione dell'identità americana: "i jeans che hanno fatto l'America" ("The jeans that built America": così il *claim* della marca Lee), quei pantaloni da lavoro pesante propri dei pionieri o dei lavoratori statunitensi tra XIX e XX secolo.

In America, per i jeans resta forte anche oggi (e forse oggi più che mai) l'identificazione del capo di abbigliamento con una specifica riconoscibilità culturale: un mito, quello americano, che non deve essere più evocato o



Una lolita in jeans: campagna per la marca Lee (collezione primavera-estate 2006) realizzata dal fotografo Terry Richardson; locandina e fotogramma dal film *Lolita* di Stanley Kubrick (1962)



"Cling fits", campagna per la marca Levi's, agenzia JWT, ottobre 2007; Charles Ebbets, *Pranzo in cima al grattacielo* (1932)

discusso, ma assertivamente difeso. Perché “c’è un po’ di Ovest in tutti noi” (“There’s a bit of the West in all of us”, *claim* della marca Wrangler): America e Occidente, due termini di una equazione ideologica che si impone anche nel segno dei jeans.

Recentissima è la campagna Levi’s che chiama in causa, come *testimonial* postumo, non più la ‘gioventù bruciata’ degli anni ‘50, ma le poesie patriottiche e parenetiche di Walt Whitman, che incitano i nuovi pionieri di una America ‘culla della democrazia’ ad “andare avanti” (“Go forth!” è il *claim* Levi’s nell’*advertising* a stampa e video). Il sito web della campagna invita anche gli internauti “generalisti della nuova rivoluzione” a riscrivere liberamente la Dichiarazione di Indipendenza degli Stati Uniti.

“Questo paese non è stato fatto da uomini in giacca e cravatta” (“This country was not built by men in suits”). Come la veste dorica che fa la differenza tra ‘Grecia’ e ‘Persia’ nel sogno della Regina dei *Persiani*, il jeans rilancia l’idea di una veste d’Occidente libera e anti-lussuosa: apparentemente democratica – anche se moda e mercato hanno reso il jeans un capo tutt’altro che cheap.

E ancora una volta la Pubblicità – arte per mestiere attenta ai meccanismi e alle suggestioni della storia e della memoria – mette in scena le figure dell’immaginario collettivo, pronte a giocare sempre, di nuovo, l’antico gioco di Mnemosyne.



“Go forth!”, campagna per la marca Levi’s, agenzia Wieden + Kennedy, luglio 2009

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. Schober, *Blue Jeans. Alteration of a Thing, a Body, a Nation*, in H. Tschachler, M. Devine, M. Draxlbauer (eds.), *The EmBodyment of American culture*, Münster 2003, pp. 87-100



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Giacomo Cecchetto
Venezia • novembre 2014

www.engramma.org

76

dicembre 2009



engramma 76

dic 2009

LA STELLA DI ALESSANDRO IL GRANDE

Bassani / Bergamo / Centanni / Dal Maso / Daniotti /
Lazzarini / Paronuzzi / Testori / Zanchetta

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-21-8

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, giuseppe cengiarotti, simona dolari, katia mazzucco, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

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

this is a peer-reviewed journal

Engramma 76 • Dicembre 2009

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-21-8

LA STELLA DI ALESSANDRO IL GRANDE

A CURA DI MONICA CENTANNI E CINZIA DAL MASO

SOMMARIO

- 4 PRESENTAZIONE DI ENGRAMMA 76
a cura di Monica Centanni e Cinzia Dal Maso
- 6 La Stella di Sant' Apollonia e altre tracce di Alessandro il Grande a Venezia
a cura di Maria Bergamo, Marco Paronuzzi, Giulio Testori, Laura Zanchetta
- 12 MONICA CENTANNI
Il lungo volo di Alessandro
- 41 MADDALENA BASSANI, GIULIO TESTORI
La stella di Alessandro nel chiostro di Sant' Apollonia: due ipotesi di restituzione del monumento
onorario romano
- 46 CINZIA DAL MASO
Il tallone d' Achille. Achille Adriani e la tomba di alabastro nel Cimitero latino di Alessandria
d' Egitto
- 49 LORENZO LAZZARINI
L' alabastro melleo e al ' tomba di Alessandro '
- 53 CINZIA DAL MASO
La stella contesa, il nome conteso: Grecia, Macedonia e l' eredità di Alessandro il Grande
intervista a Risto Karajkov, corrispondente da Skopje di " Osservatorio Balcani e
Caucaso " intervista a Eleonora Petrova-Mitevaska, già ambasciatrice della Macedonia a
Strasburgo con una nota storica di Alessio Del Zotto
- 61 CLAUDIA DANIOTTI
Alessandro il Grande. Un aggiornamento bibliografico

CENTRO STUDI CLASSICA (A CURA DI)

La stella di Alessandro il Grande

Presentazione di Engramma 76

Ancora una volta la stella di Alessandro splende nel suo fulgore. Due momenti di analisi e studio sono riservati alla tradizione della sua immagine: questo numero 76 di Engramma e la Giornata di studi di mercoledì 9 dicembre 2009 nell'Aula Magna ai Tolentini dell'Università Iuav di Venezia, a cura del centro studi ClassicA. Due eventi, con strutture diverse, espongono l'avanzamento della ricerca e la molteplicità dei punti di vista con cui si può accedere al mito millenario di Alessandro il Grande.

Dal 2005 uno dei seminari di ricerca del Centro Studi Architettura Civiltà e Tradizione del Classico si occupa di alcuni reperti veneziani ascrivibili al mito, all'eredità e alla tradizione storica e iconografica di Alessandro Magno. L'esito di parte dei risultati d'indagine è stato pubblicato in Engramma n. 67 e presentato alla stampa nel marzo 2009: l'interesse di quella prima tappa della ricerca era incentrato sulla lastra lapidea conservata nel chiostro di Sant'Apollonia, per la prima volta analizzata sotto il profilo petrografico, iconografico e iconologico.

Ma l'immagine del grande e leggendario conquistatore del mondo si ritrova ancora in alcuni disparati, singolari e non sempre studiati oggetti conservati a Venezia: dalla famosa lastra del volo di Alessandro con i grifoni sulla facciata nord della Basilica di San Marco, alle placchette inserite nella cornice della Pala d'Oro; dai capitelli del Palazzo Ducale, alle sculture conservate all'Archeologico; e ancora dai manoscritti illustrati del Romanzo dell'Isola di San Lazzaro, del Correr, del Museo Ellenico fino alla preziosa copia dell'*Iskander Nama* conservata presso la biblioteca Marciana; dalle monete e contornati, alla misteriosa stele con scudo macedone che si trova nel lapidario del Museo diocesano. Attraverso la lunga storia della fortuna di Alessandro, Venezia e il suo mito si lasciano leggere in una prospettiva ancora diversa, ed emerge un'ulteriore filo nell'intreccio dei significati simbolici legati ai fondamenti del potere e alla celebrazione della città dogale.

Intorno a queste 'tracce' si sviluppa la Giornata di Studi, durante la quale sono presentati pannelli espositivi e videoproiezioni sulla storia e sulla fortuna del mito di Alessandro il Grande, di cui qui si pubblica parte dei materiali.

Una mappa apre la 'cerca' dei luoghi veneziani che accolgono, custodiscono e celano gli oggetti sopra elencati: ognuno di essi a sua volta rimanda ad un aspetto diverso del mito e della storia del macedone.

Di particolare rilievo inoltre sono le ipotesi di ricostruzione del monumento a cui la lastra di Sant'Apollonia apparteneva, a cura di Maddalena Bassani e Giulio Testori.

Parallelamente, in questo numero di Engramma si svolgono ulteriori approfondimenti. Dell'iconografia della stella argeade, oggi contesa tra Grecia e Macedonia, trattano Cinzia Dal Maso nell'intervista a Risto Karajkov – corrispondente dell' "Osservatorio sui Balcani" da Skopije, nell'intervista a Eleonora Petrova-Mitevskva, fino a ieri ambasciatrice della Macedonia a Strasburgo. La ricerca della perduta tomba di Alessandro – di cui la stele di Sant'Apollonia sembrava erroneamente un tassello fondamentale – viene riconsiderata in relazione al celebre sarcofago in alabastro del Cimitero Latino di Alessandria d'Egitto di cui Cinzia Dal Maso racconta il ritrovamento archeologico e Lorenzo Lazzarini propone una inedita analisi petrografica. Alla stele di Sant'Apollonia sono dedicate anche alcune pagine dell'ultimo libro di Valerio Massimo Manfredi – ospite alla giornata studi.

Claudia Daniotti cura un aggiornamento sulla fortuna del mito di Alessandro, con una recensione scelta di pubblicazioni editoriali, eventi e mostre.

Infine il saggio di Monica Centanni sul Lungo volo di Alessandro, rileggendo attraverso i secoli il significato dell'episodio del volo nel *Romanzo di Alessandro*, restituisce pienezza di significato alla lastra marmorea esposta sulla facciata nord della Basilica di San Marco: l'ascesa di Alessandro al cielo con i magici grifoni – stigmatizzata da un filone della tradizione tardo-antica e medievale come *exemplum superbiae* – risplende con valore del tutto positivo in un contesto in cui la figura del primo *kosmokrator* sigla la continuità dai *basileis* bizantini al doge di Venezia.

I Università Iuav di Venezia
U classicA
A ORTO CRISTO
V AGLI ATTI DELLA
REGOLETTA DEL CANTO

la Stella di Sant'Apollonia e altre tracce di Alessandro il Grande a Venezia

mercoledì 9 dicembre 2009 ore 14.30
aula magna Tolentini

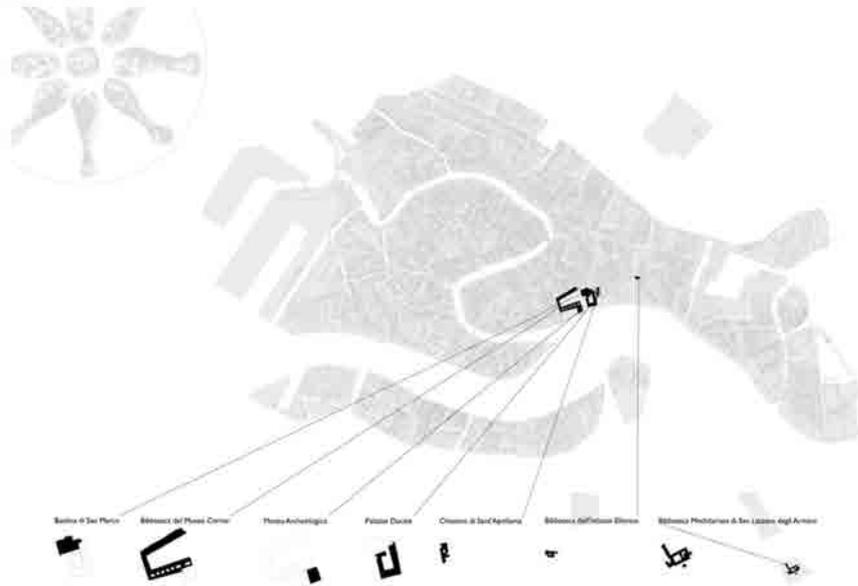


MARIA BERGAMO, MARCO PARONUZZI, GIULIO TESTORI, LAURA ZANCHETTA (A CURA DI)

La stella di Santa Apollonia e altre tracce di Alessandro il Grande a Venezia

9.XII.2009 - Giornata di studi in Aula magna Tolentini – Iuav

Venezia: luogo di intrecci e di incontri, di scambi e di ibridazioni, ai confini tra Oriente e Occidente. Storia, simbolo e leggenda: nelle placchette della Pala d'Oro, in una pietra fortunosamente ritrovata negli scavi della Basilica di San Marco, nelle figure che costellano la decorazione scultorea dell'area marciana, nelle splendide miniature dei manoscritti custoditi nelle Biblioteche della città, tornano alla luce tracce e testimonianze importanti della gloria di Alessandro il Grande, che nei secoli erano diventate segni muti, simboli dal significato oscuro, invisibili presenze disseminate in Venezia.



Il lungo volo di Alessandro da Costantinopoli alla Basilica marciana

Sulla facciata nord della Basilica di San Marco un bassorilievo proveniente da Costantinopoli, parte del bottino della crociata del 1204, è uno dei più importanti esempi delle innumerevoli raffigurazioni del leggendario volo di Alessandro su un carro trainato da grifoni alati.



fig. 1: Basilica di San Marco, facciata nord, lastra lapidea, *Volo di Alessandro*, XII secolo (da Costantinopoli)

Fino a poco meno di cinquecento anni fa il significato dell'immagine, evidentemente eloquente nel XIII secolo, era del tutto obliato. La lastra fu posta all'esterno di quella che era allora la Cappella Ducale, non certo in funzione decorativa, né soltanto come prezioso trofeo; infatti, come la quadriga marciana e gli altri numerosi pezzi provenienti dalla depredata Bisanzio, la lastra era testimonianza e garanzia della continuità simbolica con la seconda Roma e della *translatio imperii* da Costantinopoli a Venezia. L'eredità imperiale bizantina, conquistata a forza con la IV crociata, investe il doge veneziano di un potere che trae alimento anche dalla genealogia dei *kosmokratores* antichi, di cui Alessandro è il primo modello.

Alessandro *Kosmokrator* nella Pala d'Oro

Sempre nella Basilica, ma questa volta al suo interno, nel Tesoro, l'immagine dell'apoteosi di Alessandro compare sul margine inferiore della cornice esterna della Pala d'Oro, e fa parte di un gruppo di cinque placchette circolari in oro e smalto di piccole dimensioni (4,5 cm ca.) di fattura islamico-bizantina, datate all'XI secolo. Le placchette furono integrate all'interno della Pala marciana nella sua terza e ultima versione trecentesca.



Basilica di San Marco, Pala d'oro, smalto e oro, XI secolo (da Costantinopoli), *Il volo*

Nel sistema iconografico della Pala d'Oro le figure sono poste in un ordine preciso di significato, che contempla scene evangeliche, santi e profeti: una Gerusalemme Celeste che splende sull'altare della Cappella Ducale. Le uniche immagini profane sono poste sulla cornice inferiore; infatti sotto l'ultimo registro, in cui compaiono l'imperatrice bizantina Irene (probabilmente sposa di Alessio I Comneno, 1081-1118) e il doge Ordelafo Falier (1102-1118), si trovano l'immagine di Costantino il Grande e le raffigurazioni tratte dalle storie di Alessandro.



Basilica di San Marco, Pala d'oro, smalto e oro, XI secolo (da Costantinopoli), *La caccia col falcone*

Le placchette comprendono: tre scene di caccia col falcone (nell'iconografia orientale, e poi federiciana, associate all'epifania imperiale); l'immagine stilizzata di Alessandro *elevatus ad aera*; infine una rappresentazione del mondo, visto come un giardino paradisiaco al cui centro sorge un albero circondato da due *ouroboroi*, i serpenti simbolici, ma anche i fiumi che circoscrivono le terre emerse: è il mondo che, nelle versioni antiche e medievali del *Romanzo*, Alessandro vede dall'alto, nella visione cosmica che conclude il suo mistico volo.



Basilica di San Marco, Pala d'oro, smalto e oro, XI secolo (da Costantinopoli), *L'albero cosmico*

Alessandro Re del Mondo a Palazzo Ducale

Alessandro è presente anche tra le figure che decorano il colonnato di Palazzo Ducale, nel capitello a corona della quinta colonna dal Ponte della Paglia, con l'iscrizione 'ALEXANDER MACEDONIAE REX' che lo identifica come uno dei 'Re del Mondo'.



Palazzo Ducale, facciata sud, Capitello dei *Re e Imperatori del Mondo Antico*, 1350 ca.

L'intero ciclo scultoreo esterno del Palazzo, composto soprattutto dalle decine e decine di capitelli scolpiti, è ideato come un vero trattato sapienziale per immagini, uno *speculum sapientiae* astronomico e astrologico, letterario e cortese, politico e civile del XIV e XV secolo. Secondo una serie canonica fissata in età medievale, le figure dei grandi re del passato riassumono la storia dell'umanità: una storiografia moralizzata che auspicava per il presente il ritorno ai più alti valori civili e morali di giustizia, pace, saggezza e magnanimità, incarnati esemplarmente dai più famosi sovrani delle civiltà antiche.

L'originale del capitello con i Re del Mondo, scolpito a metà del Quattrocento, è ora conservato nel Museo dell'Opera, mentre nel portico della facciata meridionale è esposta una copia ottocentesca.

Il Romanzo di Alessandro nei manoscritti

Numerose tracce del Macedone sono custodite nelle Biblioteche veneziane in diverse redazioni del Romanzo di Alessandro (persiana, greco-bizantina, armena, francese). Quest'ultimo è la fonte principale per la diffusione del mito di Alessandro, un testo la cui prima stesura è databile tra il III secolo a.C. e il I d.C. e che ha una tradizione molto ricca e complessa: tradotto in latino tra il III e il IV secolo d.C., per tutta l'età medievale conobbe un numero infinito di rielaborazioni, riedizioni, riduzioni, volgarizzamenti in tutte le lingue del mondo trascritte in preziosi manoscritti miniati che raccontano ciascuno una forma diversa di ricezione e diffusione del mito alessandrino.



Biblioteca Nazionale Marciana, Iskandar-Nama, XV secolo, ms. Orient. 90, c. 90v, Battaglia contro il dragone orientale

Il manoscritto francese conservato alla Biblioteca del Museo Correr, del XIII secolo, attesta l'evoluzione occidentale della fabula del Macedone in chiave cavalleresca e cortese, in cui Alessandro compare in veste di paladino, ma anche di Re del Mondo. Il manoscritto persiano Iskandar-Nama del XV secolo conservato alla Biblioteca Marciana illustra la storia di Alessandro in stile orientale, e lo stesso eroe ha tratti asiatici; i diversi esemplari del Romanzo di Alessandro conservati nella Biblioteca dei Padri Mechitaristi nell'Isola di San Lazzaro degli Armeni (datati tra il XIV e il XVI secolo) traducono l'iconografia delle gesta del conquistatore macedone in modelli figurativi cristiani, che ritornano, fusi ancora una volta con iconografie mediorientali, nelle immagini dell'esemplare quattrocentesco custodito nella Biblioteca dell'Istituto Ellenico.

La Stella di Alessandro a Sant'Apollonia

Estratta nel 1962 dalle fondazioni dell'abside maggiore della Basilica di San Marco, la lastra è in pietra di Aurisina, e cavata successivamente al I secolo a.C. La lastra fu utilizzata nel IX secolo – come molti altri materiali provenienti dalle zone altoadriatiche – come pezzo di spolio per la costruzione della Cappella Ducale che diverrà la grande Basilica marciana (vedi in questo stesso numero di "Engramma")



Chiosstro di Sant' Apollonia, lastra in pietra di Aurisina, scudo con stella argeade e resti di panoplia, metà I sec. a.C.

L'analisi petrografica, iconografica e iconologica porta a datare il reperto al I secolo a.C. e ad ipotizzare che costituisse un elemento di decorazione esterna di un monumento commemorativo, onorario o funerario, romano. La stella a otto punte – emblema della casata macedone – che compare sullo scudo raffigurato sulla lastra, testimonia l'utilizzo dell'iconografia alessandrina con un preciso intento encomiastico: la gloria e l'onore militare del personaggio o della gens romana che utilizzò l'emblema si pongono nel segno della *imitatio Alexandri*.

MONICA CENTANNI

Il lungo volo di Alessandro

Un figura regale, un carro, due alati grifoni

Sulla facciata volta a settentrione della Basilica di San Marco a Venezia, nella fascia superiore, è inserito un bassorilievo: si tratta di una figura rappresentata frontalmente che porta sulla testa una mitra regale; le braccia sono aperte e la figura sta in piedi sopra un carro a cui sono aggiogati due animali fantastici: corpo di leone, testa e ali di grifo. I grifoni alati, rappresentati di profilo, sono in posizione araldica: rivolgono lo sguardo in direzione opposta, verso l'alto, tesi verso le prede infilzate sulle punte di due pertiche che la figura regale tiene nelle mani.



Venezia, Basilica di San Marco, facciata nord, lastra lapidea, XII secolo

Datata agli inizi del XIII secolo, al ritorno dalla IV crociata, la definizione del progetto generale della rinnovata chiesa marciana si basa sul modello della saccheggiata Hagia Sophia di Costantinopoli.

Il carattere 'greco' della fabbrica è evidente già al Sabellico che nel 1474, a proposito delle cupole di San Marco, nota: "Altissimae testitudines graecanici operis". La definizione viene citata in Cicognara 1823, II, 60 il quale, nello stesso passo, discute anche la questione degli "architetti da Costantinopoli" che sarebbero stati chiamati a edificare la chiesa. Il tema delle maestranze greche convocate nella progettazione e nella costruzione della basilica era fuori discussione per Sansovino che descrivendo la pianta della chiesa "fatta in forma di croce e alla maniera greca", aggiungeva che essa era stata "per certo da ottimo et Eccellentissimo Maestro ordinata, et fu uno dei principali architetti che all'ora [...] in Costantinopoli fiorivano" (Sansovino 1581, 8). La questione delle maestranze straniere – e della 'greccità' della Basilica – viene diversamente discussa da Cicognara, preoccupato di ribadire l'italianità dell'opera: "Nessuno di questi storici riportò istrumenti, registri, libri di fabbrica, pagamenti, nomi d'autori convincenti in somma del peso che valgano a sostenere, che la chiesa di San Marco fosse l'opera di greci ingegni e che gli Italiani di allora fossero giudicati incapaci di edificarla". Cicognara è invece incline a riconoscere come predominante nello stile architettonico e decorativo marciano un influsso arabo, per la contaminazione di gusto che i veneziani avevano assorbito nelle loro scorrerie commerciali nel Mediterraneo arabizzato, e comunque da un Oriente oramai "più arabo che greco". Sempre secondo Cicognara, oltre alla contaminazione visiva e del gusto

dovuta ai traffici, fu anche la penuria di materiali antichi di riporto a decidere della peculiarità meticcia e tutta orientaleggiante della 'maniera veneziana':

Non vi erano qui [nelle paludi venete] materiali [antichi] di cui valersi e quelli che vi furono recati, quasi tutti provenienti dall'Oriente, più arabo allora che greco, produssero un misto di elementi che offrir dovettero una maniera affatto diversa da quanto avevasi nel resto d'Italia. Salvo in fine tutto ciò che in questa basilica ricordar può il tempio di Santa Sofia, quanto alla pianta e alla distribuzione, tutta la parte degli ornamenti che la decorano è un misto singolare di stile di ogni nazione. Cicognara 1824, II 64-65

I modelli che interferiscono nell'edificazione della nuova chiesa marciana sono dunque la basilica costantinopolitana, ma anche l'archetipo ierosolimita (così sostiene, ad esempio, Puppi 1983). Ma San Marco ha tuttavia una particolare qualità, funzionale e simbolica: nasce infatti, com'è noto, come cappella del Doge, annessa strutturalmente al Palazzo Ducale, e manterrà per secoli questa precisa funzione. Chiesa, tempio, teatro del potere cerimoniale del doge: *basilica* anche in senso antico e letterale, come 'spazio deputato alle cerimonie e alle funzioni del *basileus*', luogo destinato ad accogliere e fondere le funzioni dei rituali politici e religiosi.

“Piuttosto per pompa che per allegoria”: il naufragio del significato

Dobbiamo ipotizzare che all'inizio del XIII secolo, quando il bassorilievo con i grifoni fu collocato con gli altri sulle facciate della chiesa marciana, il suo significato dovesse essere chiaro e perspicuo: perfettamente leggibile per tutti.

Certo è che nei secoli la cifra di quel significato e il senso di quella collocazione andarono del tutto smarriti. Per secoli non si trova alcuna testimonianza, né scritta né figurativa, sulla presenza della lastra dei grifoni sulla fiancata della Basilica.

Forse una traccia dell'immagine di quegli animali fantastici, così forti da poter sollevare in aria un carro con dentro un uomo, è in una pagina del *Milione* di Marco Polo. A un certo punto del racconto, Marco Polo dice di aver sentito nel Madagascar da certi mercanti che:

V'à uccelli grifoni, e questi uccelli apaieno certa parte dell'anno, ma non sono così fatti come si dice di qua, cioè mezzo uccello e mezzo lione, ma sono fatti come aguglie, e sono grandi com'io vi dirò. Egli pigliano l'alifante e pòrtallo su in aire, e poscia i lasciano cadere e quelli si disfa del tutto; poscia si pasce sopra di lui *Milione*, 186

Nella versione francese del *Livre des Merveilles*, a questi uccelli portentosi viene dato il nome di 'Roc'. La fonte della suggestione di Marco Polo potrebbe dunque essere proprio il rilievo marciano che il viaggiatore-mercante veneziano non poteva non aver visto e ammirato. Come nota Wittkover:

Senza alcun dubbio Marco Polo aveva osservato a Venezia raffigurazioni di grifoni. Subito ci sovviene del rilievo raffigurante il viaggio celeste di Alessandro, posto sulla faccia di San Marco. Wittkover [1967] 1987, p. 157.

Soltanto nel XIX secolo, con il rinascere dell'attenzione e delle curiosità antiquarie, gli studiosi si posero il problema dell'identificazione del soggetto del bassorilievo. Ma ancora verso la metà del secolo XIX, nelle molte ristampe dell'importante opera di Cicognara (già pubblicata in seconda edizione ampliata negli anni '20 dell'800) così si legge:

Le statue, i bassi rilievi e gli ornamenti della facciata sono in molta parte contemporanei alla progressiva costruzione della medesima, ma vi si veggono misti agli eroi della religione antica anche quelli del gentilesimo in alcuni quadrati di pietra lavorati in più antico basso rilievo, che rappresentano le forze di Ercole ed altre figure mitologiche o allegoriche; e singolarissimo sul fianco della basilica verso l'orologio, è il basso rilievo di Cerere coi pini accesi nelle mani sul carro tirato da draghi o ippogrifi volanti, espresso in una forma del tutto originale essendo schiacciata la composizione con una simmetria particolare che non so se renda più un'idea delle produzioni degli antichi popoli d'Italia, o delle sculture persiane. Cicognara 1823, II, p. 73 ss.

Cicognara dunque stigmatizza (poche righe sopra il brano citato) la "singolar bizzarria di stile", che caratterizza la composizione della basilica: a proposito delle sculture che ornano la facciata riporta una citazione del Temanza in cui si evidenzia che si tratta "Per così dire [di] un grottesco, ma un grottesco magnifico. C'è di tutto". E tra le bizzarrie più singolari, singolarissima è la lastra marmorea del "basso rilievo di Cerere". L'interpretazione proposta da

Cicognara può essere compresa solo considerando l'assimilazione tra postura e attributi propri della romana Cerere con postura e attributi propri della greca Demetra. Cerere viene solitamente rappresentata in trono e tiene in mano una o più spighe di grano, associate o meno ad altri simboli di fecondità; Demetra invece viene convenzionalmente rappresentata seduta in trono o stante, con in mano una o due lunghe torce, le luci con cui la dea illumina la via della sua ricerca negli Inferi della figlia Persefone.

Il sincretismo religioso tardo antico assimila le due figure divine, i loro nomi, i loro attributi: ecco che allora Cicognara può immaginare una Cerere (*pro* Demetra) con torce. Sta di fatto che Cicognara legge le due aste tenute in mano dalla figura sul carro come "pini accesi" (che identificherebbero la Cerere-Demetra), mentre, in realtà, si tratta con tutta evidenza di lunghe pertiche alle cui estremità sono infilzate due lepri, esche per i grifoni.

La svista macroscopica di Cicognara, inspiegabile per l'osservatore odierno, si può giustificare ipotizzando che nei primi decenni del XIX secolo la leggibilità dei dettagli fosse molto peggiore rispetto all'attuale: l'ipotesi diventa plausibile se si confrontano le fotografie scattate agli inizi del XX secolo, in cui si nota la presenza di una spessa patina scura nelle zone interstiziali del bassorilievo.

Ma c'è un ulteriore elemento fuori posto rispetto alla, pur sintetica e sommaria ipotesi iconografica di Cicognara: il carro "tirato da draghi o ippogrifi", un oggetto del tutto estraneo alle immagini relative a Cerere e/o Demetra. La dea madre della fertilità-fecondità infatti, quando viene rappresentata seduta, è posta su un trono e non su un carro. Qui interviene con tutta probabilità un'ulteriore sovrapposizione e confusione: un carro tirato da leoni (non da draghi o ippogrifi), e pini accesi come torce si trovano infatti come l'elemento iconografico di un'altra importante divinità femminile: Cibele, la Grande Madre che arriva dall'Oriente, su un carro trascinato da leoni aggaiati, con il suo corteo di frigi e di iniziati evirati (i *galloi* che si sottoponevano a castrazione rituale), accompagnata dal suono ossessivo ed estatico dei timpani e dei tamburi. L'iconografia di Demetra (intesa come versione greca di Cerere) era diffusa e ben nota, e per altro un ottimo esempio dell'iconografia di Cibele era a disposizione di Cicognara, a pochi passi dalla Basilica, in un bassorilievo della collezione Grimani (da lui ben conosciuta perché citata più volte nella sua opera): si tratta di una composizione in cui la divinità compare seduta sul carro, nella postura e con gli attributi convenzionali, con il corteo esotico di rito.

A quanto pare di capire, dunque, l'immagine del bassorilievo marciano, con tutta probabilità già malamente leggibile nei dettagli, pare essere implicitamente interpretata da Cicognara come il prodotto di una contaminazione tra gli attributi e l'iconografia di tre, diverse, antiche divinità femminili: Demetra, Cerere e Cibele. Resta il fatto che un'interpretazione di quel tipo tradiva l'evidenza stessa degli elementi compositivi della raffigurazione, distorcendone il senso: pertiche con lepri infilzate come "pini accesi"; grifoni come "draghi o ippogrifi"; la figura frontale come Demetra-Cerere seduta non su un trono, ma su un carro, come una Cibele. Si tratta insomma di una lettura molto poco precisa, per non dire confusa. E comunque del tutto errata.

Ad ogni modo, Cicognara appare colpito in maniera particolare dal "basso rilievo di Cerere", e si dilunga per diversi paragrafi sull'interpretazione dell'opera che giudica "stranissima"; nello stesso capitolo e altrove ritorna, con insistenza, anche sulla presenza, sulla facciata principale, dei due Eracle impegnati nelle "forze". Per altro la scarsa acribia critica non consente allo studioso di distinguere stilisticamente il reperto archeologico antico dal rifacimento medievale:

A buon conto veggonsi nella facciata di San Marco i bassi rilievi delle forze di Ercole, i quali sebbene non d'aureo tempo, pure sono e profani e di un'età meno vicina alla totale decadenza delle arti: età dimostrata da tanti altri monumenti che si trovano inseriti nell'esterno della basilica. Cicognara 1823, III, p. 347

Ma lo studioso, pur concedendo tanta attenzione a queste inquietanti presenze "gentili", espressamente rifiuta qualsiasi interpretazione "allegorica". Al contrario Cicognara si accanisce, con particolare aere, contro il tentativo di cercare un significato – e tanto peggio, un significato coerente e unitario – per gli "ornamenti" della facciata:

Non v'ha dubbio che questi lavori indistintamente furono inseriti nella facciata e nei fianchi, quantunque a nulla si riferissero di relativo a quei tempi, e niente si combinassero col resto delle decorazioni.

E ancora, poco oltre:

Sculture di quella forma sono disgiunte affatto dal resto delle opere, e unicamente poste per interrompere il nudo muro della facciata, acciò splendesse l'arte dovunque è la magnificenza, ivi collocate piuttosto per pompa che per allegoria.

È un vero e proprio filtro ermeneutico che sceglie il volontario esilio dell'interpretazione dall'orizzonte simbolico, ed esclude a priori, per scelta di minimalismo critico, qualsiasi lettura in chiave "allegorica". Il motivo dell'inserzione è, per lo studioso, semplicemente la "pompa" (ovvero l'*auctoritas* formale conferita dalle vestigia antiche al nuovo edificio): e a questa prima motivazione si sarebbe associato un intento di conservazione – una preoccupazione di salvaguardia proto-museale – del reperto:

Era santo costume in quella età il raccogliere ogni cosa per arte preziosa e disporla affinché non perisse ove il decoro dei nuovi monumenti poteva garantire la conservazione. Cicognara 1823, II, p. 74

Osservazioni molto corrette, molto moderne. Lo spunto del critico – che diventerà un *topos* dei sospettosi detrattori dell'ermeneutica iconologica – presceglie la via di una lettura debole, leggera, e insomma tutta 'estetica' dell'opera d'arte e in particolare dell'*ornamentum* artistico-architettonico: ogni lettura semantizzante viene derubricata a facile e ingegnoso esercizio sofisticato:

Facile è il dare ad ogni cosa un'interpretazione, soprattutto qualora si voglia sostituire l'ingegno alle memorie che mancano. Cicognara 1823, II, p. 74

Ma è lo stesso Cicognara a darci conto, facendone bersaglio critico, della persistenza di una chiave di lettura diversa:

[Tutto ciò è vero] per quanto vogliasi dedurre da alcuni illustratori di questa basilica che v'interpretano l'emblema della forza della repubblica o altre simili allegorie. [...] [Ma] se agevole è stato il far dire a tanti autori con mezzo di eruditi e ingegnosi commenti ciò che non hanno sognato giammai, molto più agevole riuscirà il trovare in quelle sculture la ragione di un emblema di forza che sempre conviene ai governi degli stati generosi e potenti. Cicognara 1823, II, p. 74

C'era stato, dunque, tra gli "illustratori di questa basilica" chi aveva tentato di leggere, di trovare un senso intelligente, di dare ordine al fenomeno. C'è – o meglio c'era fortunatamente prima e ci sarà fortunatamente dopo – una via di lettura diversa che il verbo estetizzante disprezza e rifiuta. Già precocemente nelle pagine di Cicognara si tratta della rinuncia, scientemente ideologica, tutta illuministica, di quel metodo di lettura iconologica dell'opera d'arte che aveva improntato la grande critica semiologica nata dalle ceneri del Rinascimento: il metodo, perduto al sapere disciplinare moderno (e recuperato in ben più ambiziosa chiave storica da Aby Warburg), di Alciato, di Ripa, di Pittoni, dell'Abate Piccinelli e degli altri grandi eruditi, figli postumi dell'Umanesimo. Un broncone ancora bruciante della grande sapienza rinascimentale, perdente nella guerra ideologica e culturale che decretò la fine della Rinascenza, ma che aveva trovato dopo il massacro segnico della Riforma (e della parallela risposta controriformistica) una forma di resistenza rifugiandosi nell'ermeneutica, nel gioco della decrittazione, nella visione del mondo naturale e artificiale – astri, simboli, opere d'arte – come enigma da decrittare. Estinta la potenzialità della rinascita dei simboli e degli dei, un ramo ancora verde del sapere rinascimentale si era trovato non più a fare nuova *poiesis* traendo materiali dal repertorio iconografico e simbolico antico, ma a sistematizzare, a catalogare: a leggere e a capire. Si era necessariamente piegato a produrre tassonomie interpretative, ordini categoriali efficienti: i grandi repertori emblematici, i lessici simbolici e figurati del '500 e del '600, presto condannati alla conversione esoterica. E quindi al seppellimento culturale, alla perdita di aderenza rispetto al linguaggio comune, e infine alla totale scotomizzazione. Quella via carsica che Panofsky – raccogliendo "una briciola del banchetto warburghiano" – reinventerà, e per cui ritroverà il nome, già rinascimentale, di 'iconologia'.

1865: la riscoperta iconografica

È soltanto nel 1865 che uno studioso francese, Jean Durand, in un articolo pubblicato nelle "Annales Archeologiques", avanza l'ipotesi destinata a rivelarsi corretta (Durand 1865): il bassorilievo rappresenta un episodio legato alla storia leggendaria di Alessandro il Grande, secondo le versioni romanzesche dell'epopea del Macedone, presenti in molte versioni tardo-antiche e medievali del *Romanzo di Alessandro*.

Per i secoli che vanno dalla tarda antichità all'Umanesimo, il veicolo della fortuna del mito di Alessandro è, quasi esclusivamente, il *Romanzo di Alessandro*. Il testo greco, che aveva avuto una prima traduzione latina ad opera di Giulio Valerio nel III secolo d.C., è giunto fino a noi in diverse redazioni, irriducibili a un archetipo comune, ma attraverso una ramificazione inestricabile di versioni, traduzioni, redazioni (Merkelbach 1954), ebbe una diffusione vastissima e una fortuna straordinaria sul piano letterario e iconografico. Nel X secolo l'Arciprete Leone riportò da Bisanzio in Occidente una nuova traduzione del testo, l'*Historia de preliis*, e questa versione sta alla base di tutte le redazioni medioevali nelle lingue occidentali. Contemporaneamente il *Romanzo* fu tradotto in diverse altre lingue, in siriano, in armeno, in copto, in arabo. Come è stato notato di tutte le tradizioni uscite dall'antichità greco-romana, (fatta eccezione per il Nuovo Testamento), il *Romanzo di Alessandro* è il testo che ha avuto la più importante diffusione nel tempo e nello spazio.

Nel *Romanzo* si narra di come Alessandro, dopo aver conquistato tutta la terra, giunge a confini del mondo e si mette alla ricerca dell'unico tesoro che gli manca: l'immortalità. Per cercare il segreto dell'immortalità e per amore di conoscenza, esaurite le possibilità di ricerca sulla superficie terrestre, vuole esplorare anche altri mondi: il fondo del mare con un sottomarino di cristallo, gli inferi, il cielo (Centanni 1991). È in questa parte del *Romanzo*, fantastica e visionaria, agitata dall'angoscia della morte imminente dell'eroe e dalla sua cerca dei confini ultimi del cosmo, che si colloca l'episodio del volo:

Continuavo a pensare tra me e me, se davvero era là il confine del mondo, dove il cielo appoggia sulla terra: decisi allora di indagare per sapere la verità. Ordinai che fossero catturati due degli uccelli che erano in quel luogo: erano enormi, bianchi, fortissimi e mansueti, tanto che stavano a guardarci senza scappare. Alcuni dei soldati li montavano, afferrandosi ai loro colli, e quelli volavano in alto, trasportandoli su: mangiano carogne di animali e proprio per questo motivo molti degli uccelli venivano da noi, per le carcasse dei nostri cavalli. Ne feci catturare una coppia e ordinai che non fosse dato loro cibo per due giorni: al terzo giorno diedi ordine di preparare un giogo di legno e di legarlo al collo di quegli uccelli; feci preparare quindi una sorta di grande canestro di pelle di bue e ci montai dentro, tenendo in mano una lancia, sulla cui punta avevi infilzato del fegato di cavallo. Gli uccelli subito si alzarono in volo, tesi per mangiare il fegato, e io andai su con loro, nell'aria, tanto in alto che mi sembrava di essere vicino al cielo: tremavo tuttoperché l'aria si era fatta fredda per il moto delle ali degli uccelli. E allora mi si fa incontro un essere alato, antropomorfo, che mi dice: "O Alessandro, è forse perché non riesci a far conquiste sulla terra, che cerchi quelle del cielo? Torna giù in fretta se non vuoi diventare pasto di questi uccelli!" E ancora mi dice: "Sporgiti giù verso la terra, Alessandro!" Io mi sporgo, pieno di paura, e vedo un grande serpente arrotolato, e in mezzo alle sue spire un piccolissimo disco. Equell'essere che mi era venuto incontro mi dice: "Punta la lancia nel disco, fra le spire del serpente, perché quello è il cosmo e il serpente è il mare che circonda la terra". Romanzo di Alessandro, II 41

Questo l'episodio del volo in una delle redazioni greche del *Romanzo*; secondo altre versioni è "un'aquila", o "una coppia di mostruosi grifoni" che porta in ascensione Alessandro, a contemplare dall'alto, in una visione cosmica, il mondo da lui conquistato. Il carro approdato sulla facciata settentrionale della Basilica marciara è dunque, certamente, il carro trasportato dai mitici grifoni che porta Alessandro ai confini superiori del cosmo, ai bordi del cielo.

Poco più di centocinquanta anni fa dunque, la riscoperta del tema iconografico ha consentito il recupero di un relitto del significato dell'immagine. Ma, decrittato il significato primario dell'immagine, resta da indagare il meccanismo dell'oblio che ha portato all'oscuramento del senso di una figura che per tanti secoli aveva goduto di una ininterrotta fortuna.

Il meccanismo e le ragioni dell'oblio

L'oscuramento che fino alla riscoperta di Durand ha velato anche il primo, elementare, significato iconografico del soggetto del bassorilievo marciara è un caso esemplare di quella dinamica culturale dell'oblio che, per ragioni diverse, può travolgere e occultare la leggibilità di

singole opere (o addirittura di interi programmi iconografici): opere che, nella fase storico-culturale immediatamente precedente, erano state patrimonio del sapere letterario o visivo comune.

Per ricostruire il contesto e il significato del Volo di Alessandro a San Marco, è dunque necessario portarsi alle origini di quell'immagine regale sul carro tirato dai grifoni alati, ripercorrendo le tappe millenarie di un volo che ha radici leggendarie, ma che, soprattutto, era destinato ad avere per quasi duemila anni una straordinaria carica mitopoietica, capace di alimentare attraverso i secoli, in circostanze storiche fra loro lontane e diverse, il simbolismo politico della cosmocrazia imperiale.

La storia leggendaria di Alessandro, che nel Medioevo aveva conosciuto una straordinaria fioritura letteraria e figurativa, era stata per secoli anche la fonte di una serie di suggestioni iconografiche non ancora del tutto indagate (sul tema della fortuna iconografica del Macedone vedi in "Engramma" il contributo di Monica Centanni e Claudia Daniotti).

Diverse e numerose sono versioni medievali del *Romanzo*: la prima, in ordine cronologico, è un *Roman d'Alexandre* in francese, degli inizi del XII secolo, opera di un altrimenti ignoto chierico di nome Albéric de Pisançon, forse il primo che osi trarre il soggetto per un poema epico non dall'agiografia di un santo o di un cavaliere, ma da una storia risalente all'antichità classica. Si tratta di "un atto decisivo" (Baumgartner 1999, p. 11), e decisive suonano anche le parole con cui il chierico (con preoccupazione tutta medievale, ma risolta in modo già umanistico) salva il suo poema di soggetto pagano dal rischio della *vanitas*, grazie all'*auctoritas* conferita alla sua opera dall'antichità del tema: "Solaz nos faz'antiquitas / que tot non sie vanitas!" (vv. 5-8).

Dal testo di Albéric dipende probabilmente la prima versione tedesca del *Romanzo*: l'*Alexanderlied* del prete Lamprecht, datata alla metà del XII secolo. In queste prime versioni medievali compaiono già, in forma moralizzata, tutti gli elementi tratti dalle fonti antiche che daranno lo spunto per i romanzi del XIII e XIV secolo: l'infanzia straordinaria di Alessandro (assimilabile a quella di Cristo, di Artù, di Orlando); la coloritura cavalleresca della sua impresa; la protezione, di cui l'eroe è inconsapevole, della Divina Provvidenza sulle sue conquiste (sull'assimilazione iconografica Cristo-Alessandro nei manoscritti v. in "Engramma" il contributo di Fabrizio Lollini). Insomma un Alessandro fatto cavaliere, rivestito da paladino, archetipo del monarca sapiente, coraggioso e valoroso, spinto ai confini del mondo per dar prova delle sue eccezionali virtù cavalleresche, ma anche per inverare un disegno voluto dalla Divina Provvidenza (ma la cristianizzazione della leggenda era già nelle redazioni greche di area alessandrina dei primi secoli d.C.). Così le redazioni volgari del *Romanzo* in francese, in tedesco, in spagnolo, entrano nei cicli epici delle *Chansons des gestes* insieme alle varie redazioni del *Romanzo di Troia*, del *Romanzo di Tebe*, del *Romanzo di Enea*, e gli eroi pagani entrano nelle biblioteche di tutte le corti, a costituire il modello antico della nuova etica cavalleresca:

I chierici medievali non mascherano, tuttavia, non fosse altro che per rammaricarsene, il carattere pagano del loro eroe. Eliminano in cambio tutto quanto potrebbe appannarne l'immagine: non si trovano allusioni agli eccessi di ogni genere d'un eroe sul quale si erano da tempo esercitate critiche e riserve di filosofi antichi e medievali. La storia di Alessandro e l'insieme delle tradizioni storiche e/o leggendarie uscite dall'antichità [...] sono invece per lo scrittore medievale il luogo privilegiato in cui immaginare e ornare di immagini, in funzione di un pubblico moderno, un modello nuovo di società e di civiltà e, nel caso di Alessandro, un ritratto ideale della monarchia. Baumgartner 1999, p. 17

In parallelo con la diffusione letteraria del *Romanzo* va la diffusione dell'iconografia relativa agli episodi più suggestivi della leggenda. Si tratta soprattutto delle miniature, spesso stupende, che accompagnano il testo delle redazioni medievali, orientali e occidentali, del *Romanzo*. In queste illustrazioni Alessandro compare abbigliato con vesti moderne, ovvero medievali, e spesso gli elementi compositivi sono indistinguibili da quelli degli altri cicli epici tratti dall'antichità (Daniotti 2005).

Questa storia iconografica degli episodi del *Romanzo* in area occidentale ha una durata cronologica molto precisa: a partire dalle prime miniature dei manoscritti in volgare

che compaiono in Occidente soltanto dalla fine del XIII secolo (Wittkover [1967] 1987, p. 171), per giungere agli arazzi con le *Storie di Alessandro* sui quali motivi formali e tematiche medievali resistono nelle scelte della committenza e nell'alto artigianato tessile fino alla fine del XV, o addirittura fino ai primi decenni del XVI secolo. L'esempio più notevole di questo genere sono i due grandi arazzi con episodi del *Romanzo* recentemente trasferiti dalla Galleria Doria-Pamphili di Roma al Palazzo del Principe di Genova. Quasi certamente commissionati alle manifatture fiamminghe di Tournay da Carlo il Temerario nell'ultimo quarto del XV secolo, gli arazzi, che illustrano tutti gli episodi salienti del *Romanzo* secondo una delle innumerevoli versioni elaborate a partire dal medievale *Roman d'Alexandre* (precisamente quella composta intorno al 1440 da uno dei maggiori intellettuali della corte borgognona, Jean Wauquelin), mostrano un Carlo di Borgogna evidentemente bramoso di identificarsi con il Macedone, fino al punto di prestargli i suoi tratti somatici (Warburg [1913] 1966). Un esempio straordinario di persistenza, in pieno Rinascimento, di tematiche cavalleresche e di stilemi gotico-internazionali, secondo un gusto ancora tutto cortese, in netto ritardo rispetto alla rivoluzione artistica e culturale del tempo (sul tema vedi in "Engramma" la Tavola 34 dell'*Atlante Mnemosyne* di Aby Warburg).



Episodi delle avventure leggendarie di Alessandro: il Volo, arazzo di manifattura fiamminga (particolare), 1475 circa, Genova, Palazzo Doria

Ma già dal XIV secolo, con la riscoperta umanistica dei testi dei grandi autori classici, si era aperta una questione destinata ad avere conseguenze importanti nella tradizione delle storie di Alessandro. Già Petrarca aveva proclamato orgogliosamente nel proemio al *De viris illustribus* "neque michi fabulam fingere sed historiam rinarrare propositum est". È il presupposto umanistico che, contro la millenaria fortuna della leggenda di Alessandro, porterà al rilancio delle 'vere storie' di Alessandro lette nei testi di Plutarco, Curzio Rufo, Arriano (tutti pubblicati tra la metà del XV secolo e il primo decennio del XVI) – le sole fonti ora considerate a pieno diritto autentiche e antiche – a discapito delle varie redazioni del *Romanzo*, che, proprio per la straordinaria fortuna che avevano avuto le redazioni tardo-antiche ed epico-cavalleresche del testo, sono giudicate tutte, in blocco, come fiabe medievali.

Nel libro VI del suo trattato *De Politia Litteraria*, l'umanista Angelo Decembrio (fratello di Pier Candido Decembrio, che già nel 1438 aveva tradotto le vite plutarchee che usciranno poi a stampa negli anni '70 del Quattrocento) attacca gli aneddoti e gli episodi fantastici tramandati come "le favole di Traiano, di papa Gregorio, di Alessandro" che costituiscono il soggetto dei lussuosi arazzi nordici (Baxandall 1963; Rosenberg 1991). Decembrio arriva al punto di deplorare che nelle biblioteche delle corti e degli intellettuali le fiabe medievali siano spesso collocate, a ingenerare confusioni, accanto agli 'originali' greco-latini, autenticamente antichi.

Da questi giudizi e pregiudizi si avvia un'operazione di recensione enfaticamente critica di tutta la tradizione romanzesca delle storie di Alessandro, e quindi un'operazione di censura sulle fonti, che porta un copista di una delle versioni medievali del *Romanzo* – l'*Historia de preliis* – a premettere alla sua trascrizione la dichiarazione che si tratta di un testo "basato su apocrifi", mentre un altro copista interrompe la trascrizione scrivendo "nolui plura scribere quondam nimium fabulosa narrat in sequentibus". Nel 1538 l'umanista Melantone, a proposito delle imprese fantastiche di Alessandro, annoterà: "nemo sine risu legisset".

Dunque, a partire dalla metà del '400, nella cultura alta del fiorente Umanesimo, la leggenda di Alessandro era destinata a essere prima disprezzata come fantasia medievale, e poi definitivamente dimenticata.

Dopo la straordinaria stagione di fortuna medievale, la gloria iconografica di Alessandro tornerà a brillare sporadica e convenzionale, in alcuni episodi esemplari (tra tutti: la continenza rispetto alle donne di Dario, da Plutarco; la generosità del dono della modella Campaspe al pittore Apelle, da Plinio), nella pittura di storia settecentesca. E prima, nell'arte rinascimentale, a partire dall'ultimo quarto del Quattrocento la gloria iconografica di Alessandro si era giocata tutta nel repertorio limitatissimo e fisso dell'esercizio erudito della riconversione ecfrastica, grazie alla riscoperta e all'avidità di riletture di una famosa descrizione di Luciano.

Denudato dalle sue vesti medievali o rivestito di vesti all'antica nelle versioni pittoriche tratte dalla famosa *ekphrasis* di Luciano delle *Nozze di Alessandro e Rossane*, a iniziare dalla sanguigna di Raffaello (Faedo 1994), anche l'Alessandro della letteratura viene ripulito della sua aura leggendaria.



Raffaello, *Nozze di Alessandro e Rossane* (da Luciano), sanguigna. Vienna, Graphische Sammlung Albertina

Abrogati dalla cultura alta e banditi dalle biblioteche degli umanisti i cicli cavallereschi, le novelle e le 'fiabe', sparisce l'Alessandro paladino delle diverse redazioni del *Romanzo*, l'Alessandro allievo di Aristotele, l'Alessandro esploratore dei confini del cosmo. Sparisce la figura iscritta nel novero dei Re del Mondo, nel canone dei Nove o dei Dodici Prodi: trionfa

invece l'Alessandro stratega di Arriano, o l'eroe dalle virtù eccessive della vita plutarchea (Daniotti 2005).

Si tratta dunque di un tipico esempio di pulizia umanistica e di recupero delle fonti antiche. Ma il paradosso di questa rimozione culturale (per altro perfettamente riuscita) sta nel fatto che gli umanisti che condannano come 'medievale' l'immagine fantastica di Alessandro commettono un errore che verrà ripetuto per secoli: se è certamente vero, infatti, che la figura leggendaria di Alessandro dipende da versioni medievali del *Romanzo*, più vero è che tutte le versioni medievali della leggenda dipendono, spesso indirettamente, da una fonte antica: la dimenticata redazione greca del *Romanzo*, più antica dei Plutarco, degli Arriano e dei Curzio Rufo su cui l'umanesimo rinascimentale, dalla fine del XV secolo, riconfigurerà il profilo storico del 'vero' Alessandro.

La fortuna dell'episodio del volo

Delle diverse storie narrate nelle numerosissime versioni del fantastico *Romanzo di Alessandro*, l'episodio del volo in cielo in particolare ha una fortuna autonoma, ed è forse l'unica immagine delle storie di Alessandro che per secoli fu nota anche a chi non aveva familiarità con la parola scritta (Frugoni 1973): una fortuna immensa, che corre parallela alla fortuna più colta dei testi letterari, che mescola motivi simbolici, politico-ideologici, con suggestioni fantastiche.

Immagini del volo di Alessandro si ritrovano in contesti e su supporti molto diversi: su stoffe, in gemme, in miniature, su paramenti religiosi, sui capitelli delle chiese romaniche, nei mosaici pavimentali.

L'iconografia del volo viene caricata, a seconda delle epoche e del contesto storico, di precise e discordanti valenze che, dall'età tardo antica e per tutto il Medioevo, coprono tutto lo spettro semantico-allegorico, dal negativo al positivo: dall'*exemplum superbiae*, all'*imitatio Christi*.

Già nel testo greco l'episodio del volo viene presentato in modo ambivalente: da un lato l'ascensione al cielo è una tappa dell'esplorazione cosmica di Alessandro e, nel finale del racconto, il Macedone viene invitato dalla creatura alata a guardare il mondo dall'alto e a puntare la sua lancia "nel disco, tra le spire del serpente": ovvero a siglare, simbolicamente, la conquista e il possesso di tutta la terra. D'altro canto però "l'essere alato, antropomorfo", al suo incontro con Alessandro ferma il suo volo, lo invita a ritornare sulla terra, minacciando che sarà divorato dagli uccelli come punizione per aver troppo osato nella sua cerca dei confini cosmici.

L'ambiguità delle parole dell'angelo e del suo ruolo nell'avventura di Alessandro, saranno destinati a dar vita, nel corso dei secoli, a due opposte letture dell'episodio del volo: positiva la prima, negativa la seconda.

Alessandro primo *kosmokrator* da Roma a Costantinopoli

In chiave positiva, in età imperiale romana, Alessandro è il primo *kosmokrator* al cui *Soma* in Alessandria i nuovi *principes* – da Augusto in avanti – si recano a portare omaggio e a trarre *auctoritas* simbolica per un nuovo potere che, alla cosmocrazia alessandrina fa risalire il proprio archetipo (Svetonio, *Aug.* 18).

Nel *Romanzo*, come abbiamo visto, si narra di come Alessandro, giunto ai confini del mondo, dopo aver tentato l'esplorazione del fondo del mare mediante un sottomarino di cristallo, tentò di esplorare le regioni del cielo avvalendosi di un carro alzato in volo da "enormi uccelli bianchi" o, secondo altre versioni, da "un'aquila"; o ancora altrimenti, da una coppia di mostruosi e mitici grifoni (*Rom. Alex.* II 41). Il favoloso volo di Alessandro presta lo schema iconografico (e il significato simbolico) all'ascensione dell'imperatore portato in cielo: Alessandro che contempla dall'alto il cosmo da lui conquistato diventa la prefigurazione dell'imperatore divinizzato *post mortem*.

La stessa apoteosi romana ha, dal punto di vista simbolico e istituzionale, un importante precedente nella divinizzazione di Alessandro, perpetuata dai Diadochi e in particolare dalla

dinastia tolemaica (sulla tradizione degli attributi iconografici di Alessandro in età ellenistico-romana v. in "Engramma" i contributi di Lorenzo Bonoldi: *Spolia divina, ferinae exuviae e Exuviae Alexandri*).

Anche nella costruzione della convenzione iconografica l'apoteosi romana trae precise suggestioni dalle leggende fiorite intorno alle imprese di Alessandro, e in particolare proprio dall'episodio del volo fantastico in cielo. Nell'iconografia dell'apoteosi compare spesso l'aquila, deputata a trasportare in cielo l'anima dell'imperatore; oppure, secondo un altro schema iconografico, l'imperatore o il dignitario divinizzato è raffigurato in posa frontale, su un carro trasportato verso l'alto.

In un aureo di Costanzo II (337-361) vediamo il *princeps* su un carro tirato da quattro cavalli, che ricorda la quadriga solare, su cui sale anche il Cristo-Helios del mosaico delle Grotte Vaticane.



Aureo con l'imperatore Costanzo II (337-361) su quadriga, Roma, Grotte Vaticane; Cristo *Helios/Sol Invictus* alla guida del carro solare, mosaico, III secolo

Il volo di Alessandro si trasforma così nel volo dell'imperatore portato in cielo, verso l'apoteosi: l'*Alexander Kosmokrator* del *Romanzo* presta la sua figura al *Divus Princeps*, l'imperatore divinizzato.

Dall'età costantiniana la figura di Alessandro, ormai considerato il primo modello dell'impero globale romano, presta forme e attributi alla configurazione della nuova cosmocrazia imperiale: dietro il profilo di Costantino si vede il profilo di Alessandro, oramai identificato con *Helios/Sol Invictus* a cui l'imperatore si affidava con devozione.



Costantino (304-333 d.C.) e Alessandro (Helios), aureo, inizi IV secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Medailles

Ma, tornando più precisamente all'episodio del volo, è dalla stessa età costantiniana, e poi per tutta l'età bizantina, che l'allegoria assume anche una forte valenza politico-ideologica. Nell'impero fondato da Costantino e che sopravvivrà per circa mille anni alla cosiddetta 'caduta' dell'Impero romano d'Occidente, gli imperatori bizantini non disdegnano il nome di *basileus*, e considerano Alessandro il primo di una genealogia di *basileis kosmokratores* in cui si iscrivono i *principes* romani e loro stessi, che si dichiarano, in perfetta continuità con Roma, *basileis ton Rhomaion*. A Bisanzio e nell'area di influenza bizantina Alessandro – e il suo volo in cielo – viene rievocato come archetipo del potere cosmocratico dell'imperatore che, su mandato divino e a imitazione dell'unico *Pantokrator*, governa sulla terra. Alessandro dunque come prefigurazione terrena del Cristo Pantocratore, di cui condivide gli attributi riferiti al potere cosmico del Signore.

Nelle versioni medievali Alessandro entrerà nel canone dei Re del Mondo e verrà addirittura presentato come 'primo imperatore' e paladino cristiano *ante litteram*. Come gli altri Re, Alessandro tiene in mano il globo che simboleggia il cosmo: un cosmo su cui svetta la croce di Cristo.



Maestro della Manta, *I Nove Prodi: Alessandro Magno* (dettaglio), affresco, 1416-1426. Manta (Cuneo), Castello della Manta, Sala baronale; *Alessandro come Re del Mondo*, Capitello dei Re e Imperatori del Mondo Antico, 1350 ca., Venezia, Palazzo Ducale



Alessandro come Re del Mondo, Venezia, Biblioteca dell'Istituto Ellenico, ms 5, c.1r, XIV secolo

E accanto all'utilizzo della figura di Alessandro nella cultura alta e nell'arte ufficiale – in chiave ideologico-propagandistica dei principes romani e poi dei *kosmokratores* bizantini, o in chiave di prefigurazione religiosa nell'iconografia cristiana – il culto di Alessandro continua nella religione e superstizione popolare, fino all'ultima età tardo-antica: varie sono le fonti che attestano la fede nel valore profilattico e apotropaico delle medaglie d'oro e d'argento che recano l'immagine di Alessandro. Così Trebonio Pollione, nella *Historia Augusta*, a proposito di Quieto della famiglia dei Macriani che contendeva il principato a Gallieno (ca. 261 d.C.):

Alexandrum Magnum Macedonem viri in anulis et argento, mulieres et in reticulis et dextrocheriis et in anulis et in omni ornamentorum genere exculptum semper habuerunt, eo

usque ut tunicae et limbi et paenulae matronales in familia eius hodieque sint, quae Alexandri effigiem de liciis variantibus monstrent. Vidimus proxime Cornelium Macrum ex eadem familia virum, cum caenam in templo Herculis daret, pateram electrinam, quae in medio vultum Alexandri haberet et in circuitu[m] omnem historiam contineret signis brevibus et minutulis, pontifici propinare, quam quidem circumferri ad omnes tanti illius viri cupidissimos iussit. Quod idcirco posui, quia dicuntur iuvari in omni actu suo, qui Alexandrum expressum vel auro gestitant vel argento. Hist. Aug. Tyr. Trig. XIV, 4-6

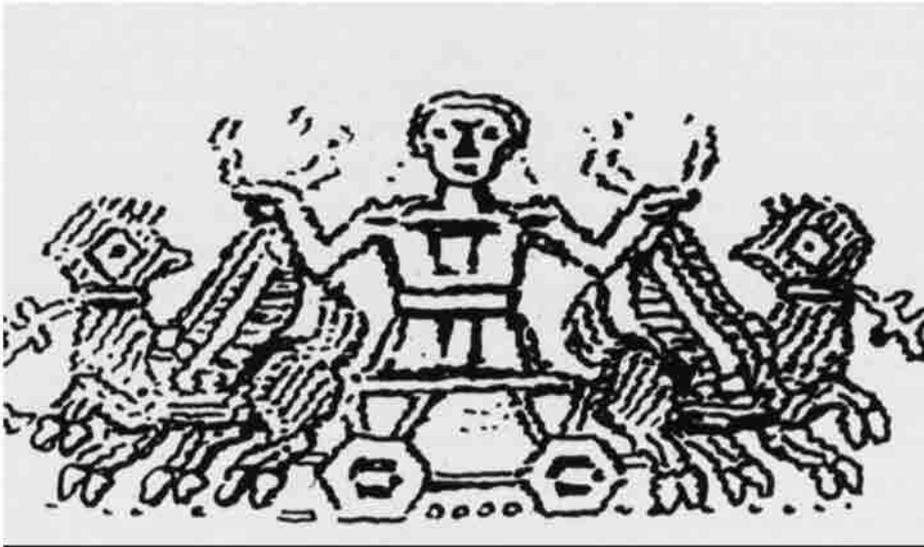
Superstizione e pratiche magiche legate al culto di Alessandro persistono nei secoli: una lettera del teologo e filosofo bizantino Giovanni Italo scritta a un medico di Costantinopoli in pieno XI secolo ricorda che i talismani con le immagini di Alessandro sono considerati capaci di rendere di rendere chiunque li porti "immune dal contagio della peste" (Daniotti 2005).

Alessandro e la *Pronoia* divina

Già in alcune versioni tardo-antiche del *Romanzo* le azioni di Alessandro sono direttamente ispirate dalla *Pronoia* divina: lo stesso Girolamo nel commentare il passo biblico in cui compare un riferimento alla figura di Alessandro introduce l'idea che la Scrittura sacra dimostrerebbe che l'immenso potere conquistato da Alessandro sarebbe derivato non dalla sua propria forza ma dalla volontà di Dio:

"Potestas data est ei" [Dn. VII, 6]: ostendit non Alexandri fortitudinis sed Domini voluntatis fuisse. Girolamo, Comment. in an., 666

E nel Medioevo anche l'iconografia propriamente cristiana, se non addirittura liturgica, assume nel suo repertorio il volo di Alessandro come prefigurazione della relazione tra il re terreno e Dio, e come simbolico episodio-chiave di una storia guidata e ordinata dalla Divina Provvidenza. La fortuna di questa tradizione positiva è attestata da esemplari con l'iconografia dell'episodio del volo rinvenuti in contesti indiscutibilmente cristiani, anche molto lontani tra loro. Nella bordatura di un cuscino da reliquia francese dell'VIII secolo la scritta 'ALEXANDER REX' è alternata alla scritta 'AGNUS DEI'.



Montpezat-de-Quercy, chiesa di St. Martin, *Ascensione di Alessandro*, disegno da un paramento liturgico copto del VII secolo



Ascensione di Alessandro, Bruxelles, Musée Royaux d'Art e d'Histoire, stoffa per paramento liturgico (seta), VIII-IX secolo

Nella versione greca del *Romanzo* si parlava di un cesto innalzato in aria da "grandi uccelli bianchi", e così, come uccelli di grosse dimensioni, appaiono in più di un ramo delle redazioni anche orientali del *Romanzo*, e quindi nella relativa iconografia. Ma nell'iconografia medievale, e in particolare bizantina, l'ascensione avviene per mezzo di un carro trionfale tirato al cielo, e gli uccelli diventano meravigliosi grifoni.

Anche in un rilievo di Mistra, datato al XIV secolo, in un contesto tutto cristiano, troviamo glorificato Alessandro e il suo straordinario volo:



Ascensione di Alessandro, rilievo marmoreo, XIV secolo, Mistra, Museo

Dotato di poteri straordinari, intermediario tra il cielo e la terra, spesso custode di tombe o di tesori ai confini del mondo (diverrà poi in alcune leggende medievali guardiano dell'albero della vita o addirittura del Graal) il grifone già nella mitologia antica – greca e orientale – ha una valenza positiva, collegata alla simbologia solare e della regalità.

Nel bestiario cristiano il grifone manterrà la sua funzione psicagogica, e inoltre, per la sua doppia natura di aquila e leone, diventerà simbolo della doppia natura di Cristo: il corpo leonino è la materia mortale, la testa d'aquila e le ali lo spirito divino. Anche nella visione dantesca della processione allegorica del XXIX canto del *Purgatorio* il carro trionfale che rappresenta la

Chiesa è trainato da un grifone che simboleggia Cristo, circondato dagli animali che appresentano i quattro evangelisti:

Lo spazio dentro a lor quattro contenne un carro, in su due rote, triunfale ch'al collo d'un grifon tirato venne. Esso tendeva in su l'una e l'altra ale. *Purgatorio* XXIX, 106 ss.

Il filone storiografico “dell’odio per Alessandro”

Ma fin dall’età immediatamente successiva alla sua morte, alla storiografia e mitografia favorevole al Macedone – in molti casi alimentata dalla mitopoiesi dello stesso Alessandro (Goukowsky 1978-81) – si affianca anche una corrente di interpretazione negativa delle sue gesta e delle sue imprese: parallele corrono “la storiografia dell’amore e quella dell’odio per Alessandro” (Mazzarino [1965-1966] 1983, II, 24-27). Nella prima età imperiale romana, le imprese e la figura di Alessandro sono anche oggetto di pesanti attacchi, sul piano della ricostruzione storiografica e non solo: Livio e Seneca sono le fonti principali di un filone riduttivo sul piano politico e denigratorio sul piano personale delle imprese e delle virtù di Alessandro.

Se Svetonio ci testimonia che Augusto non solo, come si è visto, aveva reso omaggio al *Soma* di Alessandro, ma usava anche una *imago Alexandri* come suo personale sigillo (Svetonio, *Aug.*, 50), Livio d’altro canto suggerisce che il profilo glorioso e invincibile di Alessandro sarebbe stato certamente ridimensionato se la morte precoce non avesse ipostatizzato la gloria del Macedone, e se Alessandro avesse portato avanti i suoi progetti occidentali scontrandosi con i Romani: l’*areté* ellenica che aveva avuto buon gioco con le schiere che Dario conduceva, composte “di femmine ed eunuchi, tra porpora ed oro”, avrebbe dovuto cedere al confronto con la *virtus* romana (Livio IX, 17-19).

L’attacco di Livio ha il patente intento di sminuire il mito alessandrino per celebrare il modello dei *duces* romani e in particolare della nuova cosmocrazia augustea; Seneca invece è autore di un attacco più diretto e personale alla figura di Alessandro: il filosofo raccoglie i severi giudizi peripatetici e stoici sulle intemperanze e sui vizi di Alessandro, che sarebbe stato incapace di governare la sua straordinaria fortuna, in quanto vittima di eccessi e delle sue stesse passioni. L’asprezza di Seneca nel giudizio sul Macedone va senza dubbio ricondotta a un’intenzione didascalica nei confronti del giovane Nerone, attratto da tutto quanto di eccessivo era stato tramandato riguardo ad Alessandro, al suo carattere e alle sue imprese. Tanto più che risultava fin troppo facile l’assimilazione dello schema maestro-filosofo/discepolo-tiranno, e quindi l’equazione Aristotele : Seneca = Alessandro : Nerone.

Di Alessandro, Seneca stigmatizza i caratteri, i vizi morali, le azioni: la *feritas* e la *crudelitas* del *tyrannus*, la sua rovinosa *ebrietas*, l’instinguibile *furor aliena vastandi*, l’incapacità di trovare un limite ai propri progetti e ai propri orizzonti, quel *pondus* che trascinava come un sasso gettato nell’abisso, l’*infelicem Alexandrum* sempre oltre il limite fissato, *ad ignota*:

*Agebat infelicem Alexandrum furor aliena vastandi et ad ignota mittebat. An tu putas sanum qui a Graeciae primum cladibus, in qua eruditus est, incipit? [...] Non contentus tot civitatum strage, quas aut vicerat Philippus aut emerat, alias alio loco proicit et toto orbe arma circumfert: nec subsistit usquam lassa crudelitas inmanium ferarum modo quae plus quam exigit fames mordent. Iam in unum regnum multa regna coniecit, iam Graeci Persaeque eundem timent, iam etiam a Dareo liberae nationes iugum accipiunt; it tamen ultra oceanum solemque, indignatur ab Herculis Liberique vestigiis victoriam flectere, ipsi naturae vim parat. Non ille ire vult, sed non potest stare, non aliter quam in praecepte deiecta pondera, quibus eundi finis est iacuisse. Seneca, *Ep. ad Luc.* XV, 94, 62-63*

Soprattutto nelle opere precedenti l’avvento al potere di Nerone, Seneca insiste sui rischi dell’intemperanza caratteriale del re, sulla sua indisciplinazione alla lezione del Maestro, sugli eccessi che gli procurarono dolori e pene (come l’assassinio dell’amico Clito) e infine lo condussero alla morte prematura. Giova ricordare che lo stesso Seneca, che stigmatizza la risibile pretesa di autodivinizzazione di Alessandro, è autore anche nel 54 d.C. della satirica *Apokolokyntosis* (“zucchificazione” che fa il verso ad *apotheosis*) che aveva di mira il decreto senatorio che riconosceva a Claudio l’apoteosi e il titolo di ‘Divus’: un’onorificenza che,

inaugurata in Roma da Ottaviano all'indomani della morte di Cesare, doveva molto al precedente della divinizzazione di Alessandro.

Un'altra interpretazione negativa presente nella tradizione tardo-antica dipende dalla esegesi biblica. Nelle *Historiae adversus paganos*, concluse nel 417, Orosio riprende in chiave cristiana il filone storiografico avverso ad Alessandro, traendo spunto dalle rare menzioni contenute nelle Sacre Scritture. Nel prologo del Libro I dei Maccabei, il riepilogo delle imprese di Alessandro culmina in un versetto che sintetizza la superbia del conquistatore del mondo:

La terra si ridusse al silenzio davanti ad Alessandro; il suo cuore si esaltò e si gonfiò di orgoglio. *Mac* 1, 1-10

Ma Orosio fonda la sua lettura soprattutto sulla visione profetica di Daniele:

Ecco un capro venire da occidente, sulla terra, senza toccarne il suolo: aveva fra gli occhi un grosso corno. Si avvicinò al montone dalle due corna, che avevo visto in piedi di fronte al fiume, e gli si scagliò contro con tutta la forza. Dopo averlo assalito, lo vidi imbizzarrirsi e cozzare contro di lui e spezzargli le due corna, senza che il montone avesse la forza di resistergli; poi lo gettò a terra e lo calpestò e nessuno liberava il montone dal suo potere. Il capro divenne molto potente ma quando fu diventato grande, quel suo gran corno si spezzò e al posto di quello sorse altre quattro corna, verso i quattro venti del cielo. [...] Il capro è il re della Grecia; il gran corno, che era in mezzo ai suoi occhi, è il primo re. Che quello sia stato spezzato e quattro ne siano sorti al posto di uno, significa che quattro regni sorgeranno dalla medesima nazione, ma non con la medesima potenza di lui. *Dn* 8, 5-22

In un'altra visione, Daniele evoca:

Una bestia simile a un pardo, che aveva quattro ali d'uccello sul dorso; quella bestia aveva quattro teste e le fu dato il dominio. *Dn* VII,6

San Girolamo nel commentare il passo spiegava:

Tertium regnum Macedonum [...] Pardo bestiae velocissimae et *hormetikè* comparatur quae praeceps fertur ad sanguinem, et saltu in mortem ruit. *Et alias habebat quatuor*. Nihil enim Alexandri victoria velocior fuit, qui ex Illyrico et Adriatico mari usque ad Indicum Oceanum et Gangem fluvium, non tam preliis quam victoriis percorri et in sex annis partem Europae et omnem sibi Asiam subjugavit. Quatuor autem capita eosdem dicit duces eius, qui postea successores regni exstiterunt, Ptolomaeum, Seleucum, Philippum, Antigonom. Girolamo, *Comment. in Dan.*, 666

Secondo Girolamo le quattro ali indicano dunque l'incredibile velocità delle conquiste del Macedone, le quattro teste i suoi successori, che si riveleranno, prima con il satanico Antigono e poi con i Romani, persecutori del popolo ebraico.

Orosio attacca nella figura del Macedone il paradigma del cosmocrate pagano che compie le sue imprese e realizza le sue conquiste al di fuori del disegno provvidenziale, solo per soddisfare la propria cieca ambizione e vanità: Alessandro è un flagello che ha portato morte e distruzione in tutto il mondo, una belva feroce "humani sanguinis inexasurabilis" (III, 18, 10). È una interpretazione di totale condanna e che propone di Alessandro, "sedicente figlio di Dio", un'immagine demoniaca e luciferina. Questa rappresentazione è destinata a lasciare per secoli tracce significative nei testi della patristica, nelle orazioni e nelle prediche, fino ai mistici tedeschi.

Per secoli comunque, nell'Occidente medievale (sulla demonizzazione di Alessandro in area sassanide, vedi Gnoli 1995) prevale nettamente l'immagine positiva di Alessandro 'primo re del mondo', 'cavaliere della Provvidenza', paladino di virtù. Ma nel XIV secolo, agli albori dell'età umanistica si riafferma una lettura negativa della figura di Alessandro:

"O altitudo divitiarum et scientie et sapientie Dei", quis hic te non obstupescere poterit? Nam conantem Alexandrum pedire in cursu coathletam romanum tu, ne sua temeritas prodiret ulterius, de certamine rapuisti. Dante, *De monarchia* II, 8.10

Dante, sulle orme di Livio, sostiene che soltanto la morte precoce sottrasse Alessandro al confronto, che sarebbe stato disastroso per la sua *temeritas*, con il *coathleta Romanus*, l'unico popolo che avrebbe potuto tenergli testa ed essergli concorrente nel progetto cosmocratico.

Sta a Francesco Petrarca riprendere la lettura negativa sul piano morale. Alessandro "Persarum victor Persarum vitiis victus", invano rimproverato da Aristotele, muore infine a Babilonia "funditus enervatus et ceu in monstrum aliquod transformatus" avendo guadagnato gloria di

invincibilità solo grazie al fatto che non aveva avuto occasione di scontrarsi con i Romani, ovvero con un esercito di uomini e non con “femmine orientali” (Petrarca, *De vir. ill., Alex.*, 51): nel nuovo spirito umanistico, Petrarca dichiara le sue fonti, proclamando che la sua interpretazione è fondata non sulle fiabe, ma sulle fonti ‘antiche’, ovvero sull’autorevolezza delle testimonianze di Seneca e di Livio, *historicorum princeps* (*De vir. ill., Alex.*, 49).

Il volo come *exemplum superbiae*

Nel contesto della storiografia “dell’odio contro Alessandro” si iscrive anche una interpretazione negativa dell’episodio del volo in cielo.

In generale, nell’allegoresi cristiana, l’aspirazione al volo viene solitamente ascritta agli atti di superbia: una sorta di profanazione dell’unica, vera, ascensione al cielo, quella del Cristo. Tra gli esempi biblici da ricordare è la tentata scalata al cielo dei “popoli della terra” con la torre di Babele (in Genesi XI 1-9), puntualmente punita grazie all’intervento divino; nel Vangelo di Matteo, poi, il volo è tra le varie tentazioni che Satana suggerisce a Cristo (Mt. IV 5-7); e il volo ricompare anche in diverse storie di prodigi di Simon Mago nei Vangeli apocrifi.

L’episodio del volo di Alessandro, e in particolare le parole ‘dell’angelo’ che lo invitano perentoriamente a non “varcare i confini del cielo” e a tornare sulla terra, può dunque bene inserirsi nel catalogo degli esempi di superbia punita: e in questo senso viene interpretato anche in base ai testi della Sacra Scrittura.

In una parte della tradizione cristiana il volo di Alessandro viene dunque interpretato come allegoria dell’orgoglio umano punito: nell’*Historienbibel*, un testo divulgativo tedesco delle antiche scritture ad uso dei laici della metà del XV secolo, la *Vita di Alessandro* è una sorta di libro apocrifo dell’Antico Testamento, giustapposto al Libro dei Maccabei, e l’ascensione diventa un episodio in cui una voce divina interviene perentoriamente a bloccare il viaggio nel cielo. Il volo, violentemente deprecato da un angelo o da Dio stesso, diventa un episodio di superbia umana frustrata. E in questo senso Alessandro che ascende al cielo con i grifoni compare, in età medievale, sulle chiese, soprattutto di area tedesca e francese, con significato apotropaico (Frugoni 1973; Frugoni 1995).

Il volo di Alessandro a Bisanzio

Nell’iconografia bizantina alcuni elementi del testo letterario sono decisamente modificati: come si è visto gli uccelli bianchi divengono grifoni, il rozzo cesto di pelle di bue diviene un carro regale, distinto da simboli solari. Nel testo del *Romanzo* si menziona un’unica lancia con l’esca infilzata per fare alzare in volo gli animali: lo schema iconografico medievale e bizantino prevede invece che la figura di Alessandro sia in piedi su una biga (in Occidente più spesso rimane un cesto o un panierino), rappresentato frontalmente, con due lance con l’esca infilzata (non più una). Lo sdoppiamento dell’esca conferisce alla figura regale, con le braccia simmetricamente alzate, una posa araldica; anche gli stessi grifoni sono raffigurati in una disposizione araldica, simmetricamente disposti ai lati, e rivolti uno da una parte uno dall’altra. In ambito bizantino l’iconografia del volo si fissa dunque in una convenzione in cui confluiscono diverse suggestioni, di tipo trionfale e allegorico: l’immagine non è tanto metafora dell’apoteosi del *princeps* morto (o divinizzato ancora in vita), quanto piuttosto è una immagine archetipica del potere cosmocratico dell’imperatore che, su mandato divino e a imitazione di Cristo – unico *Pantokrator* – governa il cosmo, cielo e terra.

Alessandro – la sua figura, il suo ruolo di primo *kosmokrator* – è un elemento importante nella retorica di corte: nei discorsi in lode dei vari imperatori bizantini il paragone con Alessandro è un *topos* obbligato. Per l’imperatore bizantino Alessandro è il modello di straordinarie conquiste e di eccezionali qualità morali. Ma se l’imperatore bizantino diventa un *alter Alexander*, Alessandro stesso diventa un po’ un imperatore bizantino: in alcune redazioni del *Romanzo* si trovano tracce di cerimoniali bizantini (ad esempio negli episodi delle ambascerie di Dario, e nelle acclamazioni per l’imperatore all’ippodromo). La stessa ascensione che portava in cielo

Alessandro con i grifoni, viene ripetuta ritualmente, quasi mimata, dall'imperatore bizantino mediante ausili meccanici. Questo il mirabolante spettacolo dell'epifania dell'imperatore bizantino e della sua 'ascensione', nella narrazione di Liutprando da Cremona, ambasciatore nel 949 secolo per conto di Berengario II alla corte di Costantino VII Porfirogenito:

Innanzi al trono dell'imperatore stava un albero di bronzo, ma dorato, i cui rami erano pieni di uccelli, anch'essi di bronzo dorato, di diverso genere, e ciascuno cantava facendo il verso della sua specie. Il trono dell'imperatore era fabbricato in maniera tale che un momento era al suolo, subito dopo si innalzava e via su, sempre più in alto. Due leoni di immensa grandezza, non si sa se di bronzo o di legno ma ricoperti d'oro, sembrava che lo custodissero: essi percotevano la terra con la coda, e dalla bocca aperta, con le loro lingue mobili, emettevano ruggiti. Sulle spalle di due eunuchi, fui portato così al cospetto dell'imperatore. Al mio arrivo i leoni ruggirono e gli uccelli (meccanici) cantarono con voci diverse: ma io non fui colpito né da paura né da stupore perché ero già stato informato di tutte queste meraviglie da persone che bene le conoscevano. Tre volte compii l'atto di prostrazione, inchinandomi prono ai piedi dell'imperatore; poi alzai il capo e d'un tratto l'uomo che poco prima avevo visto sul trono di poco elevato da terra, lo vidi sollevato per aria, vestito d'altri abiti e seduto quasi presso il soffitto della sala. Come ciò fosse avvenuto non riuscii a capirlo: forse lo tirarono in alto con un argano di quelli con cui si sollevano gli alberi dei torchi.

Aenea sed deaurata quaedam arbor ante imperatoris sedile stabat, cuius ramos itidem aeneae diversis generis deauratae aves replebant, quae secundum species suas diversarum avium voces emittebant. Imperatoris vero solium erat arte compositum ut in momento humile, excelsius modo. Quam mox videretur sublime; quod immensae magnitudinis, incertum utrum aenei an lignei verum auro tecti, leones quasi custodiebant, qui cauda terram percipientes aperto ore linguisque mobilibus rugitum emittebant. In hac igitur duorum eunuchorum humeris ante imperatoris praesentiam sum deductus. Cumque in adventu meo rugitum leones emitterent, aves secundum species suas perstreperent, nullo sum terrore nulla admiratione commotus quotiam quidem ex his omnibus eos qui bene noverant fueram percontatus. Tercio itaque pronus imperatorem adorans, caput sustuli et quem prius moderata mensura a terra elevatum sedere vidi, mox aliis indutum vestibus poenes domus laquear sedere prospexi; quod quam iter fieret cogitare non potui, nisi forte eo sit subvectus argalio, quo torcularium arbores subvehuntur. Liutprando da Cremona, *Antapodosis* VI, 5

Dal X al XIII secolo, in corrispondenza con la persistente fortuna di Alessandro presso gli imperatori bizantini, l'episodio del volo ha una grande diffusione come soggetto monumentale ma anche come ornamento di piccoli oggetti preziosi, legati al cerimoniale di corte: anelli d'oro, cofanetti d'avorio, piatti smaltati. In alcuni esempi di questa iconografia (ad esempio in una cassetina d'avorio conservata a Darmstadt) vediamo due vittorie alate che porgono corone (come nel medaglione di Costanzo II). È in questo contesto che, quando Ordelafo Falier, Doge di Venezia tra il 1102 e il 1118, commissiona a maestranze costantinopolitane le placchette di smalto per la Pala d'Oro, tra i soggetti sacri – santi e profeti – e profani (lo stesso doge e l'imperatrice Irene), arriva a Venezia anche una placchetta che raffigura schematicamente il volo di Alessandro.



Volo di Alessandro, smalto e oro, Pala d'Oro, XI secolo, Venezia, Basilica di San Marco (da Costantinopoli)

E il volo di Alessandro compare ancora, come immagine del potere cosmocratico, in un diadema regale conservato a Kiev.



Volo di Alessandro, diadema regale, XI-XII secolo, Kiev, Museo Nazionale

Tra X e XIII secolo, la fortuna positiva dell'episodio del volo in ambito bizantino si irradia anche in Occidente. Non sempre nelle chiese medievali ha un significato apotropaico, di monito contro la superbia umana punita, ma troviamo l'episodio dell'ascensione anche accostato a episodi biblici positivi: in un capitello di Moissac, l'ascensione di Alessandro è accostata al trionfo di Davide su Golia.



Abbazia di San Pietro di Moissac, chiostro, inizi XII secolo

Exemplum superbiae: il volo di Alessandro in ambito normanno

Contemporaneamente alla fortuna dell'immagine in chiave positiva, l'iconografia di Alessandro in volo viene ripresa in ambito normanno, nel XII secolo, come figura negativa, con un preciso ribaltamento ideologico del significato attribuito all'immagine in ambito bizantino.

Nel 1071 Roberto il Guiscardo aveva cacciato i Bizantini da Bari e per tutto il XII secolo i Normanni sono in lotta contro i Bizantini per l'egemonia sull'Adriatico. Venezia a partire dai travagliati patti con i Franchi dell'inizio del IX secolo è, di fatto, un protettorato bizantino. Sotto il profilo istituzionale, fino a tutto il X secolo:

I dogi si accontentavano di agire come funzionari bizantini, ricevendo un modesto appannaggio da Costantinopoli e risalendo i gradini della dignità della corte bizantina che l'imperatore riteneva opportuno concedere [...]. Il titolo completo [di Giustiniano divenuto Doge di Venezia nel 827] era *imperialis hypatus et humilis dux provinciae Venetiarum*. Nicol [1988] 1990, pp. 38-39

Fino a tutto il XII secolo, Venezia, potenza emergente sotto il profilo militare e mercantile, di fatto contratta l'autonomia istituzionale dall'imperatore di Costantinopoli – autonomia che non era affatto garantita dal punto di vista giuridico – anche mediante il ricatto del sostegno militare. Di un intervento veneziano in Puglia, a fianco dei bizantini contro i Saraceni, già nel IX secolo, fa menzione Sabellico:

Quando Theososio Constantinopolitano, il quale fa Michele imperador di Gretia con armata contra Mori Sarracini era fatto Capitano, venne a Venetia, dove trattò con Tradonico Doge, che i Vinitiani fecsero una grossa armata contra li Barbari, i quali allhora molestarono la Puglia: la qualcosa per compiacere Michele fu conceduta et furono sessanta Galee contra Mori apparecchiate. Sabellico 1544, 18

Ma più precisamente, al nostro riguardo, i Veneziani appoggiarono Niceforo di Costantinopoli proprio contro Roberto il Guiscardo:

Niceforo contra le forze di Roberto [...] mandò Alessio con genti da terra a levar Durazzo di assedio. Costui [...] trattò per nome di Niceforo che i Vinitiani facessero una potente armata contra Normani. [...] Essi inimici con grande animo per il successo delle loro cose ingagliarditi si fecero contra le Galee de Vinitiani, li quali con tanto ardore s'intrarono a questa pugna che non come quelli che aiutano la dignità dell'Imperio, ma pareva che combattessero per la loro propria patria, fu combattuto assai lungamente: et il fin della vittoria era dubbio. Sabellico 1544, 32

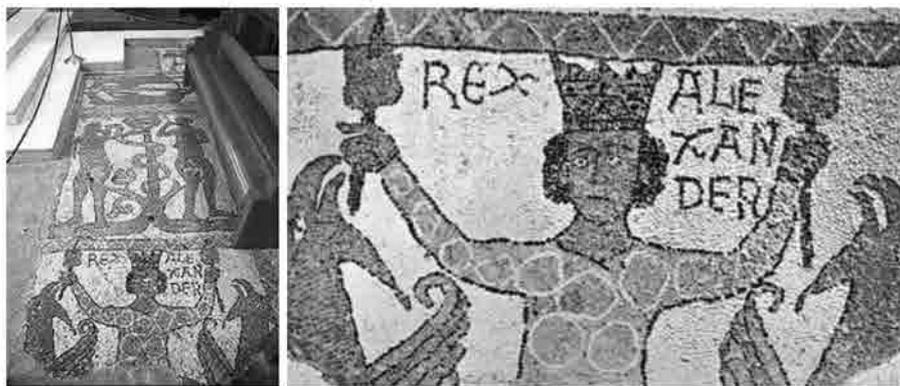
Dopo la sconfitta delle forze di terra di Niceforo, Durazzo viene riconquistata dai Normanni e a questo punto in un'altra battaglia a Durazzo che si risolve in una clamorosa sconfitta veneziana:

Hebbero i Vinitiani si fatti rotta, che gli huomini dell'armata, che erano molti [...] alcuni s'affogarono nelle acque, altro furono presi, et pochi vivi scamparono. Sabellico 1544, 32

Nel 1130 Ruggero è proclamato re di Sicilia, della Puglia e dell'Italia meridionale. Nelle alterne vicende di avvicinamento e di allontanamento di Venezia da Costantinopoli, e nonostante a momenti il governo bizantino metta in atto durissime ritorsioni contro l'insubordinazione e la crescente arroganza dei veneziani nei confronti dell'Impero (Nicol [1988] 1990, Ravegnani 2006), gli scontri nell'Adriatico nel XI e XII secolo, prima contro gli Arabi, poi contro i Normanni, vedono comunque schierati, sullo stesso fronte "Vinitiani e greci". E sempre i veneziani, per usare le parole di Sbellico, si comportano non "come quelli che aiutano la dignità dell'Imperio", ma "pareva che combattessero per la loro propria patria".

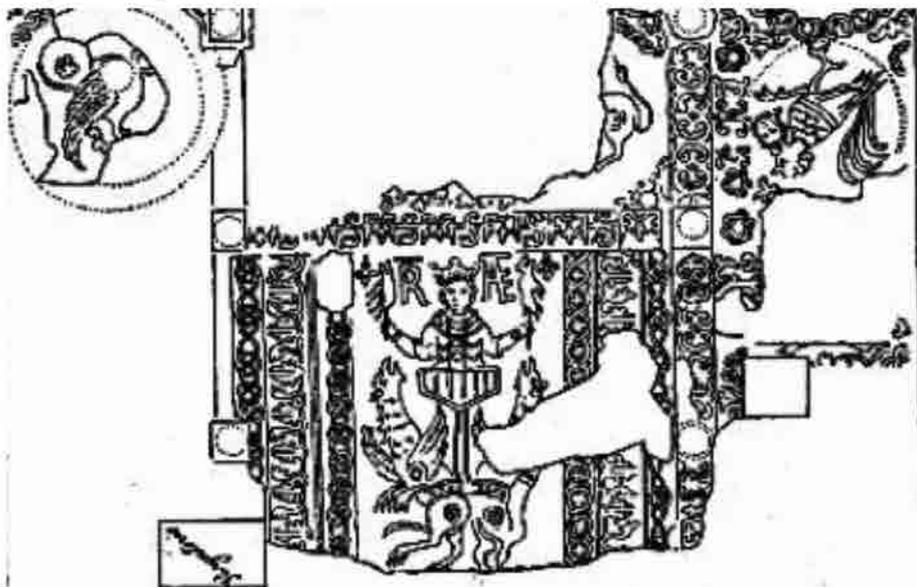
Per parte loro i Normanni conseguono e consolidano, nel corso del XII secolo, una serie trionfale di vittorie contro i Bizantini e i loro alleati veneziani. E nella seconda metà del XII secolo, nella Puglia recentemente conquistata, adottano anche nei monumentali programmi iconografici delle cattedrali da loro splendidamente rinnovate, la figura di Alessandro, considerato come ipostasi dell'imperatore bizantino sconfitto, e in particolare l'immagine del volo come *exemplum superbiae* punito. Trani, Otranto, Taranto, Bitonto: il programma iconografico di committenza normanna è coerente e unitario, e nel corso degli anni '60 del XII secolo ben tre complessi monumentali costruiti o ricostruiti *ex novo* ostentano l'immagine del Volo di Alessandro. Ed ecco che, come nota Chiara Frugoni, "Alessandro da imperatore bizantino diventa oggetto di un capitolo apocrifio di storia sacra, esempio di superbia luciferina" (Frugoni 1973).

Nel mosaico pavimentale della Cattedrale di Trani, datato 1160, l'episodio dell'ascensione è posto accanto alla raffigurazione del peccato di Adamo ed Eva.



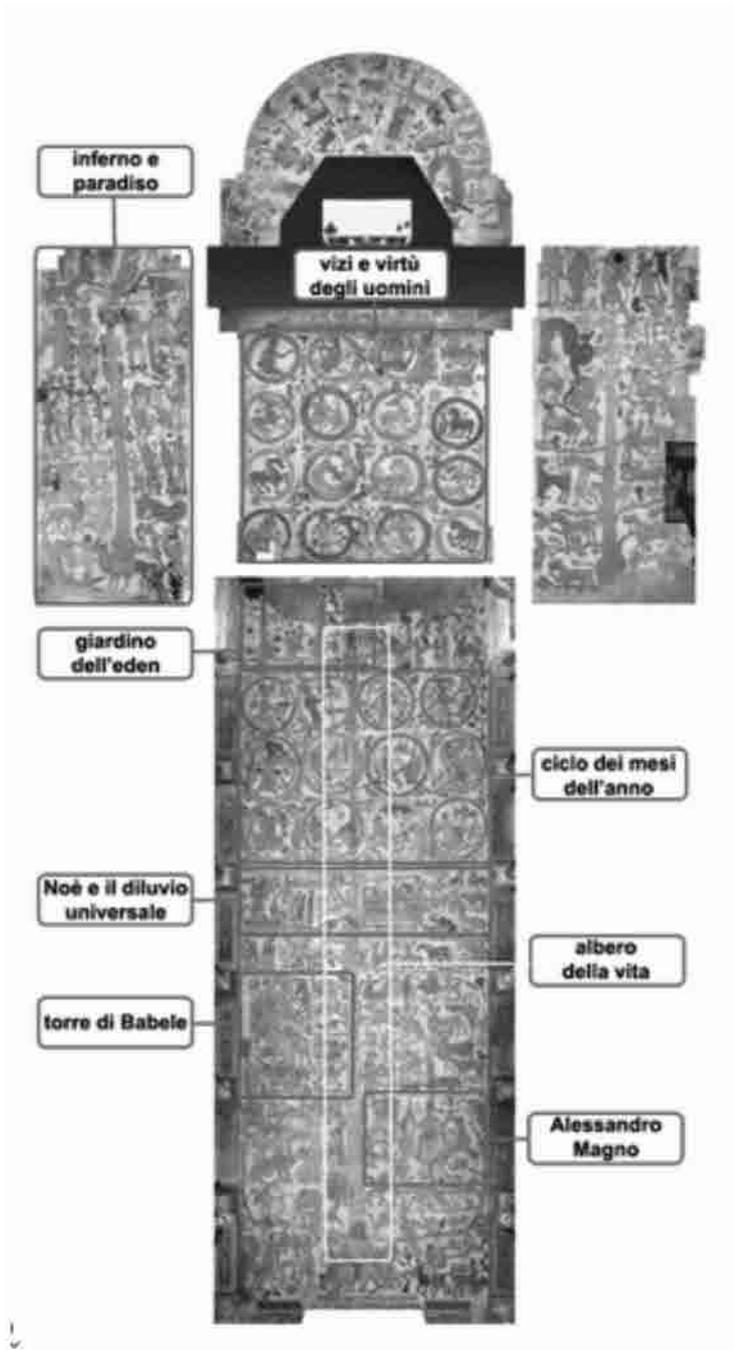
Petroius (?), *Volo di Alessandro*, mosaico pavimentale, 1160, Cattedrale di Trani

La stessa iconografia e la stessa collocazione tra esempi biblici di superbia punita è nel (quasi completamente perduto) mosaico della Cattedrale di Taranto (1163-1165).



Volo di Alessandro, ricostruzione del mosaico pavimentale, 1163-1165, Cattedrale di Taranto

Diverse sono le interpretazioni complessa iconografia del notissimo e mirabile pavimento musivo della Cattedrale di Otranto, ma pare tuttavia evidente che il volo in cielo con i grifoni di un 'Alexander Rex' abbigliato come un imperatore bizantino, sia inserito come allegoria negativa, fra altri *exempla superbiae* puniti della storia biblica, come il peccato di Adamo ed Eva e la Torre di Babele.



Cattedrale di Otranto, schema del mosaico pavimentale



Pantaleone, *Volo di Alessandro*, mosaico pavimentale, 1163-1165, Cattedrale di Otranto

In questi programmi iconografici il volo non compare, soltanto, con un significato genericamente apotropaico: lo spunto è tratto proprio dal racconto del *Romanzo* in cui l' 'angelo' proibisce ad Alessandro l'accesso alle regioni del cielo e lo minaccia di morte, e così l'episodio del volo diventa nettamente allegoria del peccato di orgoglio e superbia, come la torre di Babele o la disobbedienza di Adamo e Eva.



Pantaleone, *Adamo ed Eva cacciati dall'Eden*, mosaico pavimentale, 1163-116, Cattedrale di Otranto

Il contesto e la datazione dei tre mosaici monumentali suggeriscono un'intenzione nettamente politico-ideologica. Nella Puglia conquistata dai Normanni, nella seconda metà del XII secolo, il significato del volo viene dunque ribaltato rispetto all'allegoresi positiva prevalente, proprio in quanto Alessandro, e il suo volo 'divino' e cosmocratico, è ipostasi del cosmocrate bizantino: Alessandro è seduto in trono e non sul cocchio, porta in testa la corona ed è abbigliato con la veste e i calzari che identificano l'imperatore bizantino. Il predecessore dei *Basileis ton Rhomaion* è raffigurato come il re superbo, nella leggenda castigato dall'angelo nella sua pretesa di mimesi dell'ascensione divina, e nella realtà storica sconfitto dalle ripetute vittorie sui Bizantini che alla fine del XII secolo assicurano ai Normanni il controllo diretto dell'Adriatico meridionale.

Ancora nel XIII secolo, dunque, a conferma della vitalità ideologica della figura di Alessandro, tra Bizantini da una parte e Normanni dall'altra si compie una battaglia per immagini intorno all'episodio del volo, già interpretato in antico come allegoria positiva, ma contemporaneamente anche letto, fin dalle prime fonti cristiane tardo-antiche come *exemplum superbiae*.

Il volo di Alessandro a Venezia

A proposito della lastra con il Volo di Alessandro a San Marco, resta dunque aperta la questione a cui Cicognara negava dignità e rifiutava risposte: perché Alessandro e il suo volo leggendario approdano sulla facciata settentrionale della basilica marciana? Perché quella figura va a combinarsi con altre figure, 'gentili' e cristiane? In quale sintassi si ordina il suo significato? La traccia, scartata sprezzantemente da Cicognara, di chi rinveniva nell'immagine una "allegoria della forza della Repubblica" ha un senso che trascende l'evocazione della leggenda di Alessandro, pure nel Medioevo fortunatissima. Quella figura è certo Alessandro, quel carro è il magico carro con cui arriva ai confini del cielo. Ma non semplicemente. Non solo.

Nel 1204, con la quarta crociata, Venezia risolve traumaticamente il rapporto istituzionale con l'impero bizantino: nello scempio compiuto dai Crociati a Costantinopoli, di cui come noto Niceta Coniate ci ha lasciato la più impressionante testimonianza, oltre alle molte opere d'arte distrutte o fuse per il valore venale dei metalli, il bottino che il Doge Enrico Dandolo riporta non consiste, soltanto, negli innumerevoli *spolia* costantinopolitani che andranno a ornare la nuova Venezia e la stessa Capella Dogale, ma è un bottino simbolico di portata ben più fondativa. Con il sacco di Costantinopoli, Venezia strappa a forza agli imperatori bizantini il riconoscimento della autonomia del suo potere e, di più, da quella impresa, riporta come bottino una parte consistente dell'eredità istituzionale bizantina: il doge assume il titolo di *Dominus quartae partis et dimidia totius Imperii Romaniae*, 'Signore di un quarto e mezzo dell'intero Impero Romano' (Nicol [1988] 1990, Ravegnani 2006).

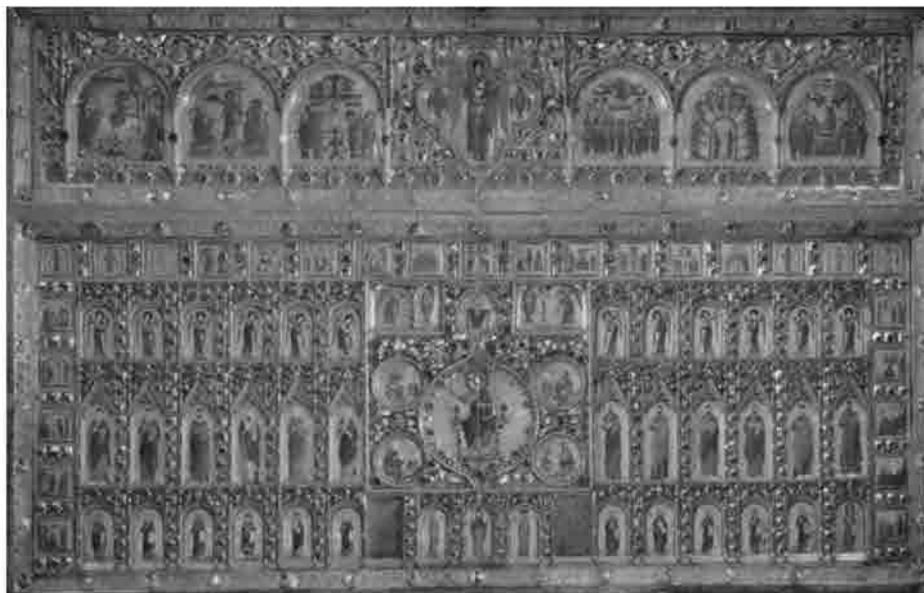
È in questo contesto che si colloca la traslazione a Venezia e la collocazione nella facciata settentrionale della Basilica della lastra con il Volo di Alessandro.



Volo di Alessandro, lastra lapidea, XII secolo, Venezia, Basilica di San Marco, facciata nord (da Costantinopoli)

Da nessuna fonte risulta che a Venezia la bucherellatura che costella la veste e la tiara di Alessandro fu mai completata con l'incastonatura delle previste pietre preziose (che quasi certamente impreziosivano la lastra nel suo contesto originario); ma la presenza anche nel Sancta Sanctorum della Pala d'Oro dell'iconografia dell'ascensione di Alessandro ci conferma ad abundantiam la significatività e il pretium della collocazione della lastra con il Volo. Come si è visto, infatti, l'immagine dell'apoteosi di Alessandro – in un'accezione certamente edificante, secondo la tradizione bizantina – compariva sul margine inferiore della cornice esterna della Pala d'Oro, parte di un gruppo di cinque placchette circolari in oro e smalto di piccole dimensioni (4,5 cm ca.) di fattura islamico-bizantina, datate al XII secolo. Scrive Francesco Sansovino:

[Nell'anno 976 il Doge Pietro Orseolo aveva ordinato] che fosse questa Pala fabricata a Costantinopoli per l'eccellenza degli artefici che all'hora fiorivano in quell'Imperio; e ridotta a perfezzione con lunghezza di molti anni per diversi accidenti, fu condotta a Venezia sotto Ordelaaffo Faliero Doge, che visse l'anno 1102 et collocata su l'altare. Et l'anno 1209 sotto Pietro Zano Doge fu rinovata da Angelo Faliero Procuratore della Chiesa, aggiungendovi diversi ornamenti di gioie e di perle. Sansovino 1513, 24



Nel sistema iconografico della Pala d'Oro le figure sono poste in un ordine preciso di significato, che contempla scene evangeliche, santi e profeti – una Gerusalemme Celeste che splende sull'altare della Cappella Ducale. Le uniche immagini profane sono poste sulla cornice inferiore, sotto l'ultimo registro in cui compaiono l'imperatrice bizantina Irene (probabilmente la sposa di Alessio I Comneno, 1081-1118) e il doge Ordelaaffo Falier (1102-1118): qui si trovano l'immagine di Costantino il Grande e cinque placchette con episodi tratti dalle storie di Alessandro, tra cui l'immagine stilizzata di Alessandro elevatus ad aerem. Dello stesso gruppo fanno parte anche altre quattro placchette che raffigurano la stessa figura imperiale (identico il volto e il copricapo) impegnata in una regale caccia con il falcone, e una rappresentazione del mondo, visto come un giardino paradisiaco al cui centro sorge un albero circondato da due *ouroboroi*, i serpenti simbolici, ma anche i fiumi che circoscrivono le terre emerse: è il mondo che, nelle versioni antiche e medievali del *Romanzo*, Alessandro vede dall'alto, nella visione cosmica che conclude il suo mistico volo.



Placchette con scene della caccia con falcone, del Volo di Alessandro, dell'albero cosmico, Pala d'Oro, smalto e oro, XI secolo, Venezia, Basilica di San Marco (da Costantinopoli)

I cinque piccoli smalti con immagini di Alessandro come primo *basileus* sono posti sullo stesso rango della placchetta che ritrae il fondatore di Costantinopoli, *Nea Rhome*, Costantino il Grande (che tuttora, nella tradizione cristiana orientale, è per altro venerato come santo, in coppia con la madre Elena).



Cornice inferiore della Pala d'Oro: nelle placchette circolari alla base della Pala, Alessandro e Costantino il Grande, smalto e oro, XI secolo, Venezia, Basilica di San Marco (da Costantinopoli)

Dopo il 1204 il Doge assume dunque pienamente la tradizione rituale costantinopolitana in cui la simbologia religiosa interseca i suoi segni con la simbologia del potere e la traduce, anche materialmente, nel programma iconologico di San Marco.

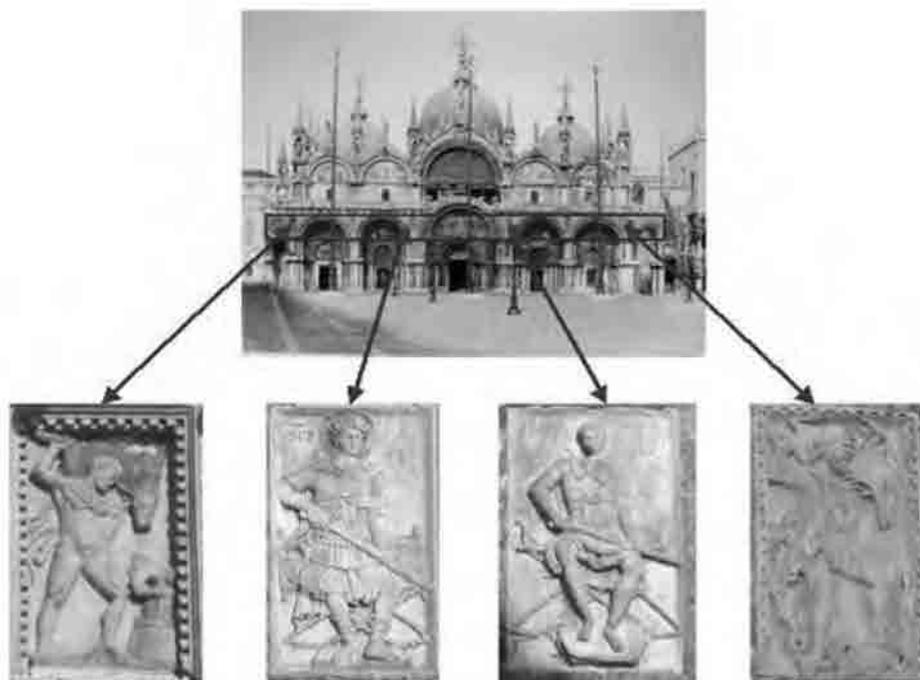
Il pezzo più pregiato del sacco di Costantinopoli, la quadriga bronzea predata dall'Ippodromo, viene collocato nel punto simbolicamente cruciale della basilica, sopra il portale in cui poi verrà messo in opera il mosaico dell'Ascensione di Cristo. Secondo diverse fonti, il Doge per alcune cerimonie si sarebbe posto dietro i cavalli, che allora non erano sollevati su colonne ma poggiati su bassi capitelli: a raffigurare l'ipostasi terrena, e politica, dell'ascensione di Cristo, ma di fatto come per un'apoteosi. Scrive Renato Polacco come:

[...] il doge, quando dal sommo della facciata principale assisteva alle feste religiose e popolari sulla Piazza sottostante si trovasse in un podio al di sopra della quadriga, così da suscitare nella fantasia popolare un'idea della sua ascensione celeste, come quella di Alessandro Magno, favoleggiata nella tradizione antica e raffigurata nel vicino rilievo della facciata nord della Basilica. E forse per richiamare il motivo dell'ascensione, rappresentata anche nella lunetta musiva della stessa loggia esterna, riappaiono nella decorazione scultorea dell'arcone centrale tutte, o quasi, le allegorie delle virtù presenti nella cupola dell'Ascensione. Polacco 1995

La quadriga, come la Cappella Dogale che presto diventerà la Basilica marciana, è volta in direzione oriente-occidente, a seguire il corso del sole, ma anche a segnare la direzione del percorso che porta il potere imperiale da Costantinopoli a Venezia.



La fascia sottostante la quadriga è senza dubbio la zona più elaborata e semanticamente più connotata nel complesso programma iconografico di decorazione scultorea esterna della basilica. È evidente che un unico progetto, compatto e conseguente sotto il profilo figurale e simbolico, informa la sintassi della decorazione, e la frase reggente e principale di questa sintassi simbolica coincide con la fascia scultorea in questione, articolata nei diversi riquadri dei bassorilievi. A una prima lettura la serie dei pannelli della facciata principale parrebbe conclusa, e nettamente circoscritta da un incipit e da un explicit precisi: i due studiatissimi Eracle che aprono e chiudono la fascia della facciata principale, antico il primo, rifatto en pendant il secondo. Tra i due Eracle, allegorie di forza e di salvezza, sono poste le immagini di San Demetrio e San Giorgio (anche queste una originale bizantina, l'altra rifatta), già protettori dell'esercito bizantino e ora arruolati come 'santi in armatura' (Kantorowicz [1961] 1995) a proteggere Venezia, in quanto principale erede dell'impero bizantino.



Si tratta, come ha ben detto André Grabar, di una sorta di 'scudo ideale', una protezione che difende dal male, dai pericoli e dagli attacchi dei nemici, la cappella dogale e la città di Venezia:

Le fatiche di Eracle e le lotte dei santi guerrieri, il tema cioè della forza e della potenza, si uniscono in S. Marco al tema trionfale della quadriga in bronzo (Iisippea?) posta, sempre nel secolo XIII davanti alla porta centrale della facciata in un simbolismo di protezione e vittoria. Una sorta di scudo ideale. Grabar [1968] 1983

Certo il discorso simbolico ha il suo fulcro nella facciata principale, tuttavia non si apre e non si chiude nella misura del fronte della Basilica, ma sfonda e trova un suo cominciamento già sul lato settentrionale in cui è inserito il bassorilievo con il Volo, nella sezione che parte proprio da questa lastra e scorre per tutto lo sviluppo della facciata principale. L'ipotesi è che il capo del filo simbolico continuo della decorazione coincida proprio con la lastra della figura regale sul carro, collocata in una posizione molto in vista, tra le prime inquadrature che dal probabile accesso dalle Mercerie, il cittadino o il 'foresto' poteva ammirare come incipit e anticipo del complesso programma iconografico della basilica; e in questo senso, come è stato sostenuto di recente, il Volo di Alessandro poteva forse anche avere un suo ruolo nei percorsi liturgici e processionali intorno alla chiesa marciana (Niero 2006).



La lastra con il carro volante potrebbe essere dunque il vero incipit del programma iconografico dell'intera fascia, una chiave di interpretazione di tutti i pannelli che si dipanano poi lungo il prospetto principale.

Iconologia, o dell'uso ideologico dell'immagine

Per quasi duemila anni, dunque, dalle prime leggende fiorite intorno ad Alessandro già all'indomani delle sue fantastiche imprese ai confini del mondo, il significato dell'episodio del Volo oscilla violentemente da un contesto storico-culturale all'altro, precipitando in senso positivo o negativo, sempre con una forte e netta intonazione ideologica.

Agli inizi del XIII secolo a Venezia ancora una volta il Volo di Alessandro è soggetto a un utilizzo tutto ideologico dell'immagine: Venezia, in continuità con la tradizione bizantina di cui ha strappato con le armi l'eredità, ribalta il significato negativo di *exemplum superbiae* che, meno di cinquant'anni prima, ad 'Alexander Rex' trascinato in cielo dai grifoni era stato imputato nelle Basiliche della Puglia normanna. La nuova stagione di fortuna positiva dell'immagine è una conferma che il Volo di Alessandro, quando arriva a San Marco, è ancora carico di quell'alta tensione semantica che l'episodio aveva fin dalle sue origini, letterarie e iconografiche: una tensione energetica doppia, mai neutrale ma fortemente carica dell'attrazione verso uno dei due poli opposti – il significato tutto negativo di un *exemplum superbiae*, proposto come un capitolo apocrifo della scrittura sacra; il significato tutto positivo di prefigurazione del potere imperiale.

E la lastra di Alessandro a San Marco è l'ultimo e forse il più autorevole testimone rimasto di una allegoresi politica positiva, altamente ideologica, dell'episodio del Volo, nella nuova declinazione della simbologia del potere cosmocratico che dall'effimero impero di Alessandro passa a Roma, da Roma a Costantinopoli, e da Costantinopoli a Venezia.

Riferimenti bibliografici

Baumgartner 1999

E. Baumgartner, *La fortuna di Alessandro nei testi francesi medievali del secolo XII e l'esotismo del Roman d'Alexandre*, in *Le Roman d'Alexandre. Riproduzione del ms. Venezia, Biblioteca Museo Correr 1493*, a cura di Roberto Benedetti, Tricesimo 1999

Baxandall 1963

M. Baxandall, *A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's Politia Litteraria pars LXVIII*, in "Journal of the Warburg and Courland Institutes, XXVI (1963), pp. 304-326

Centanni 1991

M. Centanni, *Il Romanzo di Alessandro*, Torino 1991

Centanni (in corso di stampa)

M. Centanni, *Due tappe del viaggio di Ercole in Italia tra XIII e XV secolo: Venezia, Rimini*, in "Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi. Per i centenari di Coluccio Salutati e Lorenzo Valla", Atti del convegno, Bergamo 25-26 ottobre 2007, in corso di stampa

Cicognara 1823

L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, edizione seconda riveduta e ampliata dall'Autore, Prato 1823

Coccia 1980

M. Coccia, *Seneca e i barbari*, in "Romanobarbarica" 5 (1980), 61-87

Daniotti 2005

C. Daniotti, *Il mito di Alessandro dall'ellenismo al Rinascimento (e oltre)*, in M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005, pp.165-196

Durand 1865

J. Durand, *La Légende d'Alexandre le Grand*, in "Annales Archeologique" XXV (1865)

Kantorowicz [1961] 1995

E. Kantorowicz, *Gods in Uniform*, in "Proceeding of the American Philological Society", 1961, pp. 368-393; tr. it. *Divinità in uniforme*, in *La sovranità dell'artista. Miti e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. Ghelardi, Venezia 1995, pp. 55-81

Faedo 1994

L. Faedo, *Le immagini dal testo*, in *Luciano di Samosata. Descrizione di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino 1994

Frugoni 1973

C. Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma 1973

Frugoni 1995

C. Frugoni, *La fortuna di Alessandro nel Medioevo*, in *Alessandro Magno. Storia e mito* (a cura di A. Di Vita, C. Alfano), Roma 1995, pp. 161-173

Gnoli 1995

G. Gnoli, *La demonizzazione di Alessandro nell'Iran sasanide e nella tradizione zoroastriana*, in *Alessandro Magno. Storia e mito* (a cura di A. Di Vita, C. Alfano), Roma 1995, pp.175-183

Grabar [1968] 1983

A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origin*, Princeton, 1968; trad. it. *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano 1983

Goukowsky 1978-81

P. Goukowsky, *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre*, 2 voll., Nancy 1978-1981

Mazzarino [1965-1966] 1983

S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, Roma-Bari [1965-1966] 1983

Merkelbach 1954

R. Merkelbach, *Die Quellen des griechischen Alexanderroman*, München 1954

Nicol [1988] 1990

D.M. Nicol, *Byzantium and Venice: a Study in Diplomatic and Cultural Relations*, Cambridge 1988; tr. it. *Venezia e Bisanzio*, Milano 1990

Niero 2006

A. Niero, *Un messaggio di pietra. Tra pietà popolare e pietà dotta*, in "Arte, storia e restauri della Basilica di San Marco a Venezia. La Facciata nord", Quaderni della Procuratoria, Venezia 2006, pp. 12-20

Polacco 1995

R. Polacco, Giulia Rossi, Jacopo Scarpa, *San Marco. La basilica d'oro*, Milano 1995

Ravegnani 2006

G. Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, Bologna 2006

Rosenberg 1991

C. Rosenberg, *Arte e politica alle corti di Leonello e Borso d'Este*, in *Le Muse e il Principe, Arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena 1991, pp. 39-52

Sabellico 1487

M. Antonii Cocceii Sabellici, *Historiae rerum Venetarum ab urbe condita*, libri XXXIII, Venezia 1487; *Le Historie vinitiane di Marco Antonio Sabellico, divise in tre deche con tre libri della quarta deche, novamente da messer Lodovico Dolce in volgare tradotte*, Venezia 1544

Sansovino 1581

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta [...] in XIII libri*, Venezia 1513

Puppi 1994

L. Puppi, *Nel mito di Venezia*, Venezia 1994

Puppi 1983

L. Puppi, *Verso Gerusalemme. Urbanistica e architetture simboliche tra il XIV e XVIII secolo*, Roma 1983

Warburg [1913] 1996

A.M. Warburg, *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt*, in "Hamburger Fremdenblatt" 85, n. 52, 2 marzo 1913; ora in A.M. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Berlin 1998, pp. 241-249; tr. it. *Aeronave e sommergibile nella immaginazione medievale*, in A.M. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Roma-Bari (1966) 1996, pp. 273-282

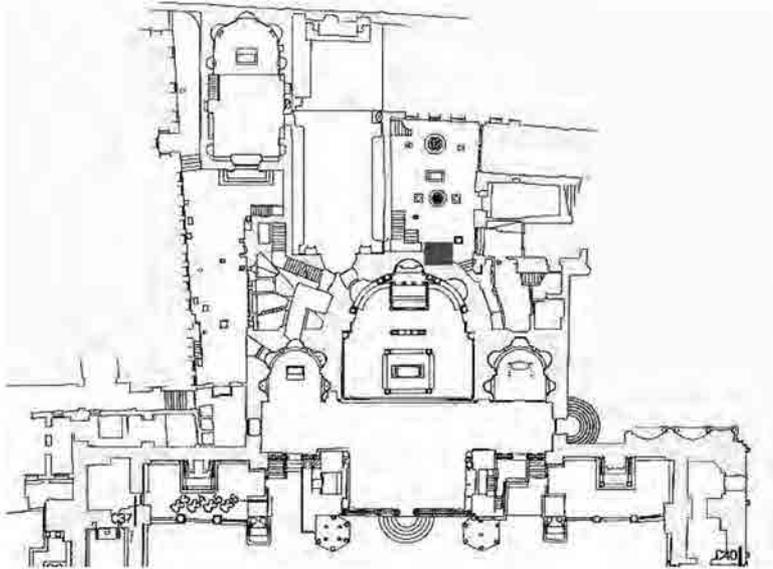
Wittkower [1967] 1987

R. Wittkower, *Allegory and the Migrations of Symbols*, London 1967; tr. it. *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino 1987

MADDALENA BASSANI, GIULIO TESTORI

La stella di Alessandro il Grande nel chiostro di Sant'Apollonia: due ipotesi di restituzione di un monumento onorario romano

Nel 1962, in occasione di alcuni interventi di restauro nelle fondazioni della Basilica di San Marco, fu scoperta una lastra in pietra, murata all'esterno dell'abside maggiore. Per le dimensioni e per la decorazione a rilievo, la lastra fu giudicata fin da subito come un pezzo di produzione romana di particolare importanza, giunta a Venezia probabilmente come materiale di reimpiego da qualche centro per ilagunare antico: per la pregevole fattura il Proto della Basilica, Ferdinando Forlati, decise di esporre il reperto nel lapidario del Chiostro di Sant'Apollonia (sul ritrovamento della lastra v. in "Engramma" n. 67 il contributo di Maria Bergamo).



Localizzazione del punto di ritrovamento in pianta e fotografia dello scavo (Archivio della Procuratoria di San Marco)

Di grandezza non trascurabile, la lastra, pur frammentaria, presenta un fregio su due lati: sul lato maggiore di fronte compaiono un grande scudo circolare con al centro una stella a otto punte, l'impronta di uno schiniere e parte di una lunga lancia; sulla breve faccia laterale sinistra si conservano tracce di una spada appesa a un balteo tramite un chiodo. Il retro della lastra appare non lavorato e leggermente convesso al centro.



Solo di recente il reperto è stato oggetto di indagini specifiche, grazie alle quali è stato possibile stabilire con certezza la provenienza e la probabile datazione del materiale, riconoscerne gli elementi iconografici, e quindi proporre un'ipotesi di ricostruzione del contesto culturale e del monumento a cui la lastra poteva appartenere. L'analisi petrografica condotta dal LAMA – Laboratorio di Analisi Materiali Antichi – dell'Università Iuav di Venezia ha appurato che il materiale è una pietra estratta dalle cave di Aurisina, a pochi chilometri da Trieste, il cui utilizzo è ampiamente attestato in area alto-adriatica a partire dal I secolo a.C. (v. in "Engramma" n. 67 il contributo di Lorenzo Lazzarini).

L'analisi iconografica condotta dal Centro studi classicA dell'Università Iuav, dopo aver riconosciuto nella stella a otto punte l'emblema della casata argeade di Alessandro il Grande, in base a una serie di confronti con i programmi decorativi di monumenti commemorativi ellenistici e romani (v. il contributo di Maddalena Bassani in "Engramma" n. 67), ha riconosciuto nel soggetto del fregio – uno scudo e resti di altre armi – la panoplia di un guerriero. La datazione petrografica, incrociata con confronti numismatici (su cui v. in "Engramma" n. 67 il contributo di Giacomo Calandra), induce a circoscrivere l'ambito cronologico del manufatto nel I secolo a.C.



Lefkadia, Tomba di Lyson e Kallikles, lunetta meridionale (fine II secolo a.C.)



In alto: denario di Caio Servilio, 53 a.C. (rovescio); in basso: denario di Ottaviano, 34 a.C. (rovescio)

I dati fin qui analizzati e raccolti consentono di avanzare alcune ipotesi di ricostruzione della struttura cui la lastra era pertinente: si trattava forse di un monumento onorario, o un recinto funerario costruito per celebrare il valore di un uomo di alto rango, che volle lasciare memoria di sé facendo uso dell'emblema del grande Alessandro.

Potrebbe trattarsi di un personaggio che vantava fra le glorie della propria *gens* la partecipazione al *Bellum Macedonicum* del II secolo a.C., o che personalmente aveva combattuto nelle campagne illiriche degli anni quaranta del I secolo a.C.: il contesto in cui tale iconografia risulterebbe più plausibile è l'*entourage* di Asinio Pollione, braccio destro di Cesare, governatore della Gallia Cisalpina, uomo di finissima cultura e di gusti filellenici, il quale era, anche sul piano ideologico, fra i maggiori sostenitori del modello imperiale di Alessandro (v. in "Engramma" n. 67 il saggio di Maddalena Bassani e il saggio di Lorenzo Braccesi).

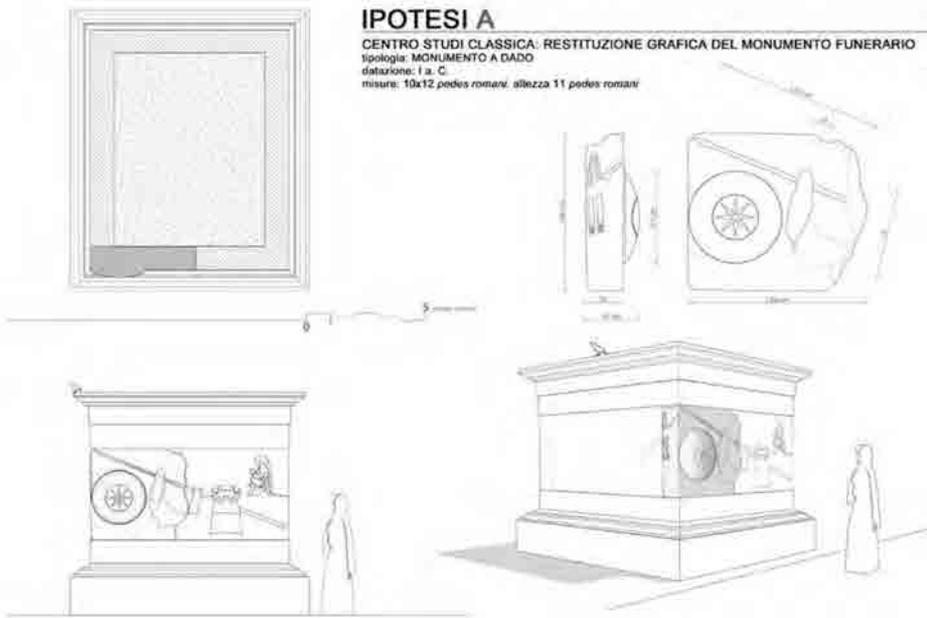
La lastra di Sant'Apollonia, con lo scudo che esibisce come emblema la stella macedone, è un importante testimone della precoce fortuna tardo-repubblicana del mito di Alessandro nella regione della *Venetia*, sullo scorcio del I sec. a.C.

Restituzione grafica

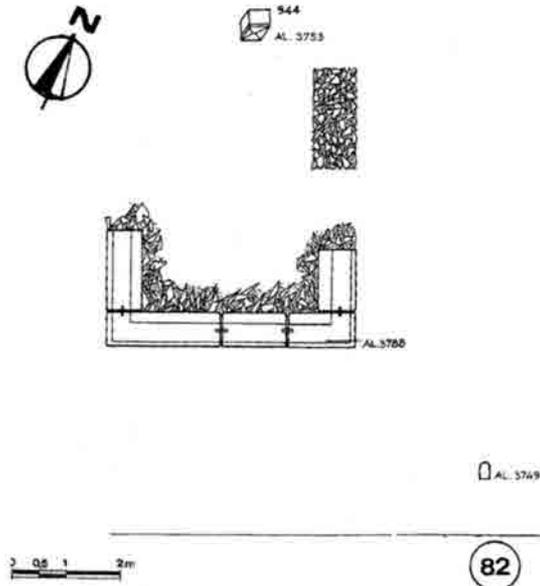
Sono state realizzate due restituzioni grafiche – basate sull'incrocio tra gli studi iconografici e il rilievo geometrico della lastra – che propongono due plausibili ipotesi riguardanti il monumento (funerario?) a cui apparteneva la pietra di Sant'Apollonia.

Nel primo caso (ipotesi A) si è ipotizzato che la struttura di riferimento fosse un monumento a dado, quadrangolare, di 10x12 *pedes* romani (circa m 3x3,5), sul tipo dei molti esemplari noti nel territorio italico, fra cui il celebre esemplare di Sarsina

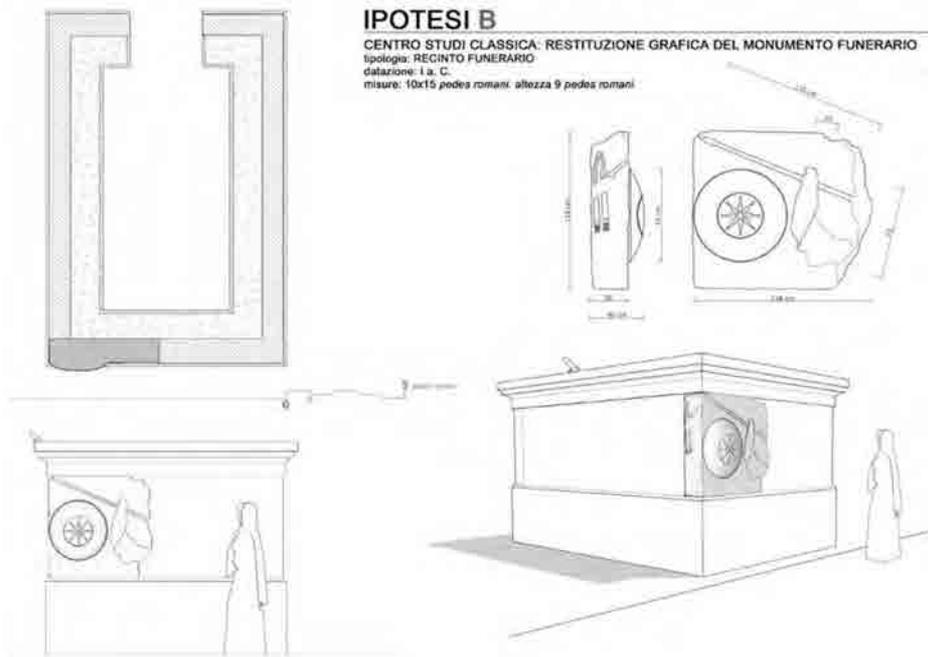




Nel secondo caso (ipotesi B) si è pensato che la lastra fosse pertinente alla decorazione di un recinto funerario: partendo dalla documentazione di Altino relativa a questa tipologia funeraria, e in particolare sulla base dei dati afferenti alle dimensioni di tali strutture, si è immaginato un recinto rettangolare, di 10x15 *pedes* (circa m 3x4,5).



Rilievo dei resti archeologici di uno dei recinti funerari nel sito di Altino (da Tirelli 2003)



L'analisi delle proporzioni degli elementi scolpiti – la lancia, lo scudo e lo schiniere – fanno supporre un elemento unitario, in pietra, largo circa 3 metri, sul quale si sviluppava l'intero fregio della panoplia.

La faccia posteriore della lastra, non lavorata, era probabilmente affiancata a un'altra struttura muraria: nell'ipotesi A ad un blocco di calcestruzzo, mentre nell'ipotesi B a una muratura in calcestruzzo rivestita sul lato esterno e interno.

La forma della lastra e la porzione di fregio sulla faccia laterale sinistra permettono di collocare il frammento su un angolare della costruzione. La dimensione del fregio e dello stesso reperto (m 1,18X1,38) fanno pensare a una struttura imponente, ubicata in un ampio spazio, che doveva essere visibile anche da media distanza, probabilmente lungo un'importante via di percorrenza.

Riferimenti bibliografici

Tirelli 2003

Margherita Tirelli, I recinti della necropoli dell'Annia: l'esibizione di status di un'élite municipale, in "Terminavit sepulcrum". I recinti funerari nelle necropoli di Altino, a cura di Giovannella Cresci Marrone e Margherita Tirelli, Atti del Convegno, Venezia 3-4 dicembre 2003, Roma 2005, pp. 251-273

Mazzer 2005

Andrea Mazzer, I Recinti Funerari in Area Altinate. Le Iscrizioni con Indicazione di Pedatura, Venezia 2005

CINZIA DAL MASO

Il tallone d'Achille

Achille Adriani e la tomba di alabastro nel Cimitero latino di Alessandria d'Egitto

La notizia risale addirittura al 1962. In due conferenze tenute al Cairo e ad Alessandria d'Egitto, l'archeologo Achille Adriani rivelò di aver finalmente identificato il cosiddetto *Sema* di Alessandro Magno, cioè il monumento fatto erigere ad Alessandria per accogliere le sue spoglie. Il monumento che tutti cercano dal IV secolo d.C., quando, a quanto pare, già se ne erano oramai perse le tracce. Dopo che per secoli fu visitato e raccontato da molti, e persino gli imperatori romani gli avevano reso omaggio, d'improvviso il monumento era svanito, al punto che Giovanni Crisostomo chiedeva ai cittadini: "Dov'è, ditemi, la tomba di Alessandro?".

Per secoli i musulmani avevano attribuito al Macedone, e fatto oggetto di venerazione, un bel sarcofago di breccia verde in una moschea della città, ma poi Champollion decifrò i geroglifici e sulla tomba si lesse il nome di un faraone.

Allora si fece avanti chi collocò la tomba nel Serapeo, e chi ai piedi della collina di Kôm ed-Dick. E poi giunse Achille Adriani, forte della sua profonda conoscenza dell'archeologia di Alessandria acquisita con lunghi anni di direzione del Museo greco-romano della città (dal 1932 al 1940 e dal 1948 al 1966).

Nel 1936 Adriani aveva restaurato una bella stanza in pietra nel Cimitero latino, già scavata dal suo predecessore Evaristo Breccia nel 1907.



Alessandria d'Egitto, ingresso del Cimitero Latino (archivio@classica)

Una stanza veramente unica in Alessandria, e troppo bella per essere una tomba qualsiasi. Adriani la studiò con pazienza, negli anni, leggendo con attenzione tra le righe degli scrittori

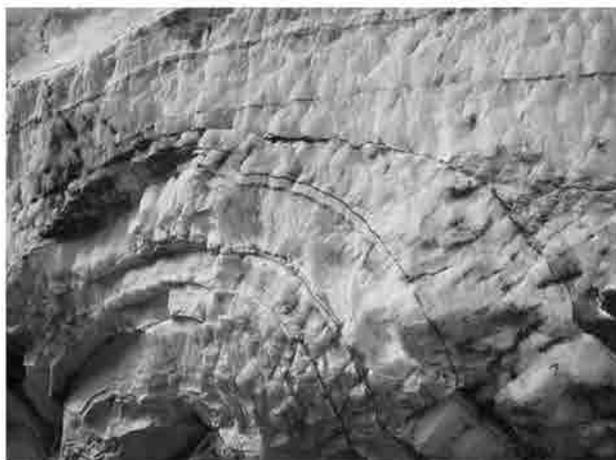
antichi. E alla fine si convinse che era l'unica stanza rimasta (forse un ambiente di raccordo tra altri due) della grande sepoltura del Macedone.



Alessandria d'Egitto, Cimitero Latino, monumento ellenistico ritenuto la 'Tomba di Alessandro' (archivio@classicA)

Ne parlò anche nel 1971 in una conferenza all'Accademia dei Lincei, e negli anni continuò ad arricchire la sua tesi di argomenti, ma non pubblicò mai una riga. Solo dopo la sua morte (avvenuta nel 1982) il suo allievo Nicola Bonacasa iniziò un lungo lavoro di riordino di testi sparsi e di appunti culminato nella pubblicazione del volume *La tomba di Alessandro. Realtà, ipotesi e fantasie*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2000.

L'argomentazione di Adriani procede sicura e serrata. Passa in rassegna fonti antiche e ipotesi moderne con chiarezza e precisione quasi matematica. Pare mancare solo un'iscrizione capace di tramutare quell'ipotesi in certezza – un'iscrizione che Adriani sperava tanto di trovare, rimandando di continuo la pubblicazione. Il suo racconto, che parte proprio da Babilonia dove Alessandro morì, si ferma a Menfi dove Tolomeo fece erigere la prima sepoltura "alla maniera dei Macedoni", come dice Pausania. E Adriani è certo che Pausania alluda a un grande tumulo secondo l'uso macedone, sconosciuto in terra d'Egitto. Come è certo che si eresse un tumulo anche per la sepoltura definitiva in Alessandria. Basta guardare la stanza del Cimitero latino per convincersene, con le pareti interne lavorate a specchio e quelle esterne invece grezze, proprio perché coperte dalla terra del tumulo – al quale poi si affiancarono negli anni le tombe dei Tolomei, e attorno all'intero complesso si costruì un peribolo, come racconta Strabone. E il tutto, sempre secondo Strabone, si trovava all'interno della reggia. Non a caso, la famosa stanza si trova in una zona che corrisponderebbe all'angolo sud-est della reggia dei Tolomei.



Alessandria d'Egitto, Cimitero Latino, 'Tomba di Alessandro', dettaglio del materiale lapideo dall'esterno (archivio@classicA)

Per aggiungere poi prove a prove, Adriani comincia a vagare per Alessandria con gli autori antichi alla mano, e ripete i percorsi descritti da Strabone, da Zenobio, da Achille Tazio. Tutte le vie conducono inevitabilmente a quella stanza. Una stanza sontuosa, come la descrive lui stesso, soprattutto per la “bellezza del materiale, un alabastro rosato, dal fluido e ricco gioco di larghe venature”.



Alessandria d'Egitto, Cimitero Latino, 'Tomba di Alessandro', dettaglio dall'interno (archivio@classicA)

E forse sta proprio qui, tra tanto inconfutabile rigore, il possibile 'tallone d'Achille'. Quell'alabastro è veramente così bello come dice Adriani? Nella nota di Lorenzo Lazzarini, pubblicata in questo stesso numero di "Engramma", l'esperto di marmi antichi ci parla di quell'alabastro, della cava da cui proviene, e in generale dell'uso dell'alabastro nel mondo antico. Si utilizzò molto per gli scopi più vari. E tra i diversi tipi di alabastro conosciuti, quello egiziano non era di certo il più raffinato e trasparente. Era sicuramente materiale prezioso ma forse – lascia intendere Lazzarini – non così prezioso da essere il materiale scelto per ospitare le preziosissime spoglie di Alessandro il Grande.

LORENZO LAZZARINI

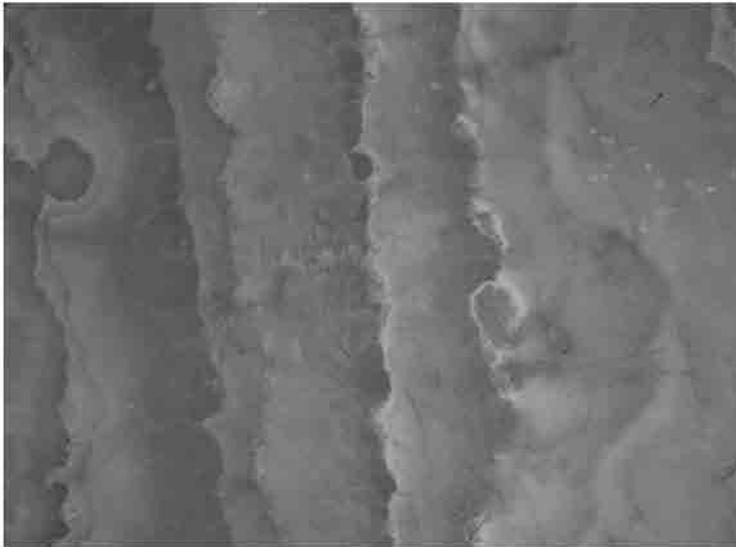
L'alabastro melleo e la 'tomba di Alessandro'

Una delle pietre decorative usate nell'antichità che hanno la più lunga storia d'uso è l'*alābastron*, una pietra egizia che i romani denominavano *lapis alabastrites* e *lapis onix*, e che estrassero in notevoli quantità per ricavarne colonne, lastre, vasche, urne, *et sim.*

Plinio dice che l'alabastro è "la pietra che più si avvicina al colore del miele", da cui il nome di 'alabastro melleo' (*Naturalis Historia* XXXVI, 61) Secondo Del Bufalo 2000, p. 2, Svetonio (*Aug.*18), riferisce che Augusto visitò la tomba di Alessandro Magno, trovandovi il corpo "intatto e immerso nel miele", e questo 'miele' sarebbe da interpretarsi come l'alabastro melleo egiziano di cui parla Plinio. Ma, di fatto, Svetonio non dice nulla del corpo del grande macedone, e Del Bufalo ha forse confuso con un'altra fonte antica che effettivamente dà un'informazione simile: nelle *Silvae* Stazio ci riferisce che l' "Emathios manes", una perifrasi per indicare la tomba di Alessandro, era "perfusus Hyblaeo nectare", altra perifrasi per indicare il miele (*Silvae* III, 117-118)*. Ma questo miele si può anche intendere come il miele usato per la mummificazione del corpo del grande condottiero. Va comunque tenuto conto che Strabone ci informa che Tolomeo (probabilmente Tolomeo IV, Kokkis) aveva sostituito il sarcofago d'oro di Alessandro con uno di alabastro (*Geogr.* XVII, 793), e quindi il problema dell' 'interpretazione del miele' rimane aperto.

Tenendo conto di queste fonti, l'archeologo Achille Adriani, quando negli anni '30 del secolo scorso restaurò nel cimitero latino di Alessandria d'Egitto (località nota come Mustafà Pashà) una grande tomba di tipo macedone costruita con enormi lastroni monolitici proprio del nostro alabastro, pensò di riconoscerla come un relitto superstite del sema del grande condottiero macedone (Adriani 2000; v., in questo stesso numero di "Engramma", il contributo di Cinzia Dal Maso). La preziosità del materiale autorizzò tale interpretazione e la rende tuttora plausibile, anche se la tomba potrebbe ben essere riferibile a un qualsiasi altro Tolomeo.

Per comprendere appieno tale preziosità e il costante prestigio goduto nel corso dei secoli dall'alabastro, val la pena di ricostruire brevemente la storia d'uso della pietra del (presunto) Sema alessandrino.



Alessandria d'Egitto, Cimitero Latino, 'Tomba di Alessandro', dettaglio del materiale lapideo (archivio@classicA)

L'alabastro egiziano è stato usato in Egitto già nel IV millennio a.C., nel periodo della cultura di Nagada, per la manifattura di vasi per unguenti (*alàbastra*) e altri piccoli oggetti, che continuarono a essere prodotti anche successivamente nel periodo cosiddetto etiopico e proto-dinastico specie per usi funerari, che si materializzeranno più tardi nei vasi canopi dinastici (si ricordino quelli bellissimi di Tutankamen) (Aston et al. 2000). Già nell'Antico Regno l'alabastro venne utilizzato per statuaria ufficiale: è giustamente famosa la bella statua di Micerino (2494-2472 a.C.) ritrovata nel 'Tempio della Valle' di Giza, come pure quella di Seti I da Karnak, nel Nuovo Regno. Esso venne anche usato per la massiccia costruzione di un tempio edificato a Karnak sotto Amenhotep, e impiegato per lastricare il citato 'Tempio della Valle' costruito sotto il faraone Kefren a Giza, dove grandi e spessi lastroni rivestono il pavimento e alcune pareti. L'uso per la statuaria è ulteriormente documentato dai colossali simulacri del dio-coccodrillo Sobek a Luxor, mentre il sarcofago di Seti I, ora al Soane's Museum di Londra, testimonia una volta di più dell'associazione tra questa pietra e il potere faraonico.

Alàbastra di alabastro egiziano sono stati rinvenuti in quantità nelle più ricche tombe lidie, greco-arcaiche ed ellenistiche, nonché etrusche e romano-repubblicane. Ma l'*alàbastron* è anche tra le prime pietre colorate a essere utilizzate dai greci in età ellenistica in lastre di rivestimento nei palazzi alessandrini e pergameni, lastre che vengono anche imitate in pitture tombali (I stile pompeiano). L'alabastro venne importato a Roma dopo la conquista dell'Egitto del 30 a.C. e fece probabilmente la sua comparsa in edifici pubblici e privati nella tarda età augustea. La sua presenza non rara nelle *domus* di Ercolano (ad es. nella Casa dei Cervi) e Pompei indica che era sicuramente pietra già affermata a Roma prima del 79 d.C. Nella capitale l'alabastro è stato usato anche per rare e bellissime colonne (si vedano le quattro grandi di età romana reimpiegate nel ciborio della Chiesa di San Lorenzo in Damaso, presso il Palazzo della Cancelleria), e altrettanto belle mattonelle per *opera sectilia* che ora si vedono in pavimenti per lo più staccati e musealizzati. Altri usi romani sono per urne cinerarie, rinvenute anche lontano da Roma, come ad esempio a Pompei, ad Aquileia e a Pola.

Non sappiamo sino a quando l'alabastro venne cavato, comunque almeno sino alla tarda età imperiale. Se con il nome *alabastresio* si deve intendere proprio l'alabastro egiziano, allora esso compare nell'Editto dei Prezzi di Diocleziano del 301 (Gnoli 1988), riportato a 75 denari per piede cubo, una cifra piuttosto bassa, intermedia tra i marmi bianchi e le pietre colorate più a buon mercato; a mio parere, tuttavia, questa cifra non è in linea con il pregio e la provenienza esotica della pietra egiziana: non credo pertanto che nell'Editto dei Prezzi si stia facendo riferimento all'alabastro. Va oltretutto specificato che la disponibilità di grandi blocchi, come quelli della tomba di Alessandria, era, ed è, piuttosto esigua in tutte le cave antiche, ciò che rende ancor più preziosa la tomba stessa.

L'alabastro venne poco impiegato in età bizantina e araba; riprese in un certo senso il suo importante ruolo nel Medioevo quando venne ampiamente reimpiegato in monumenti di varie città antiche (ad esempio a Ravenna dove, tra l'altro, due belle colonne sono all'interno di San Apollinare Nuovo), specie in chiese romaniche di molte città italiane. A Venezia è presente nei pavimenti di XII secolo di San Maria Assunta di Torcello e della Basilica di San Marco.

Nel primo Rinascimento prende il nome di "alabastro cotognino" dagli scalpellini romani, che vi vedono una diretta somiglianza con la mela cotogna, e viene molto ricercato dai Medici per la decorazione dei tavoli a commesso fabbricati nell'Opificio Granducale delle Pietre Dure. Nell'Ottocento vengono riaperte le cave e viene ripresa anche l'esportazione di questa pietra verso l'Europa. Attualmente essa è ancora estratta, ed alimenta una fiorente produzione artigianale di vasi e altri oggetti per turisti, oltre che di belle lampade che sfruttano la marcata semitrasparenza della pietra. Circa quest'ultima è utile sottolineare che essa è tale solo quando i manufatti di alabastro egiziano sono ricavati dalla varietà 'massiva', ma comunque limitata al massimo a spessori di pochi decimetri, dipendendo dalla presenza di bande, vene, macchie (quest'ultime condizionate alla modalità di taglio della pietra) di colore bianco latte e del tutto

opache. Altri tipi di alabastri, come il 'ghiacciane' del Circeo noto ai romani, erano del tutto uniformi e ben più trasparenti di quello egizio.

Sono note nove località estrattive antiche di alabastro egiziano (Aston et al. 2000; Klemm & Klemm 2008):

- 1) Uadi Gerrawi (presso la città di Helwan), con tracce di coltivazione risalenti all'Antico Regno;
- 2) tra Uadi Araba e Uadi Aseikhar, sfruttata solo dai romani;
- 3) Uadi Umm Argub (vicino a Sannur), forse sfruttata solo in età pre-tolomaica;
- 4) area di el-Qawatir (sulla sponda opposta del Nilo presso el-Minya), con ampie testimonianze di cavatura dell'Antico e Nuovo Regno;
- 5) Uadi Barshawi, sfruttata nel Medio e nuovo Regno;
- 6) Uadi-el-Zebeida, come per il 5);
- 7) tra quest'ultima località e Amarna, coltivata solo nel Nuovo Regno;
- 8) Hatnub, come per il 4), e forse il sito estrattivo più importante;
- 9) vicino a Uadi el-Asyut, con cave del Nuovo Regno.

Aston non riporta dati di età romana, ma Hatnub è stata sicuramente 'officina' romana, e probabilmente altre località hanno visto attività estrattive romane (Aston et al. 2000). Le cave moderne a sud di Beni Suef vennero sfruttate da Mohamed Ali (1811-1849), e fornirono le quattro grandi colonne che decorano l'interno della Basilica di San Paolo fuori le mura a Roma (Gnoli, 1988) e i due grandi vasi donati uno al papa (ora ai Musei Vaticani) e uno ai Borbone (ora nella Reggia di Caserta).

L'alabastro cotognino si può classificare petrograficamente come un alabastro calcareo (terminologia europea) o un travertino (terminologia americana). Esso si è formato in età quaternaria per dissoluzione di calcari eocenici e riprecipitazione lenta da acque fredde di calcite pura di varia granulometria, che ha dato luogo a tre principali tipi di alabastro: opaco, latteo, massivo. Esso si confonde del tutto con l'alabastro di Thyatira (Asia Minore), anch'esso estratto in età romana. La determinazione delle cave di provenienza di manufatti alabastrini, proprio per la loro vasta diffusione geografica, riveste un grande interesse archeologico, e si può ottenere mediante l'analisi chimica quantitativa di elementi in traccia e/o lo studio degli isotopi dello stronzio. La prima ha consentito allo scrivente prima (nota non pubblicata), e ad altri studiosi poi (Alaimo et al. 2000), la identificazione della provenienza dei grandi blocchi-lastroni della tomba di Mustafà Pasha dalle cave di Zawiet Sultan. Il secondo, di distinguere l'alabastro microasiatico da quello egiziano (Çolak e Lazzarini 2002) e da altri consimili italiani (Lazzarini et al. 2006).

*ringrazio la dott.ssa Maria Novella Pagnotta per la segnalazione del passo delle Silvae di Stazio.

Riferimenti bibliografici

Adriani 2000

A. Adriani, *La tomba di Alessandro. Realtà, ipotesi e fantasie*, a cura di N. Bonacasa e P. Minà, Roma 2000

Alaimo et al. 2000

R. Alaimo, N. Bonacasa, P. Minà, *Analisi mineralogico-geochemiche e ipotesi sulla provenienza dell'alabastro*, in: Adriani 2000, pp. 109-115

Aston et al. 2000

B. G. Aston, J. A. Harrell, I. Shaw, *Stone*, in *Ancient Egyptian Materials and Technology*, a cura di P. T. Nicholson, I. Shaw, Cambridge 2000

Çolak, Lazzarini 2002

M. Çolak, L. Lazzarini, *Quarries and characterisation of an hitherto unknown alabaster and marble from Thyatira (Akhisar, Turkey)*, in *Proceedings of "ASMOSIA VI. Interdisciplinary Studies on Ancient Stone"*, a cura di L.

Lazzarini, Padova 2002

Del Bufalo 2000

Marmi Antichi e Pietre Dure, a cura di D. Del Bufalo, Lavello (PZ) 2000

Gnoli 1988

R. Gnoli, *Marmora Romana*, 2. ed. Roma 1988

Klemm, Klemm 2008

R. Klemm, D. Klemm, *Stones and Quarries in Ancient Egypt*, London 2008

Lazzarini 2002

L. Lazzarini, *Alabastro cotognino, alabastro egiziano*, in *I marmi colorati della Roma Imperiale*, catalogo della Mostra, a cura di M. De Nuccio e L. Ungaro, Veggiano (PD) 2002, pp. 241-242

Lazzarini et al. 2006

L. Lazzarini, I. Villa, D. Visonà, *Caratterizzazione e identificazione di alabastrini usati in antico*, in *Archeometria del costruito. L'edificato storico: materiali, strutture e rischio sismico*, atti del convegno nazionale di Archeometria (Ravello, 6-7 febbraio 2003), a cura di G.M. Crisci e C. Gattuso, Bari 2006, pp. 273-281

CINZIA DAL MASO

La stella contesa, il nome conteso: Grecia, Macedonia e l'eredità di Alessandro il Grande

intervista a Risto Karajkov, corrispondente da Skopje di "Osservatorio Balcani e Caucaso" – intervista a Eleonora Petrova-Mitevaska, già ambasciatrice della Macedonia a Strasburgo – con una nota storica di Alessio Del Zotto

Sarà un vero colosso di bronzo alto addirittura 22 metri: Alessandro Magno in sella al suo cavallo Bucefalo. Nel 2010 campeggerà nella piazza principale di Skopje, capitale di quello stato balcanico che vorrebbe chiamarsi Macedonia ma non ci riesce. La Grecia non lo permette perché lo considera una minaccia alla propria identità nazionale e indice di ambizioni territoriali sulla propria provincia di Macedonia. E ostacola l'ingresso del giovane stato nella Nato e in Europa.

Si tratta di una disputa politica che si combatte più sul terreno della cultura che su quello della diplomazia, a suon di richiami a un passato lontano che suonano di retorica nazionalista su entrambi i fronti. "Tutti i paesi amoreggiano in qualche modo con la propria storia e i propri miti, ma nei Balcani non è mai un flirt, è una relazione serissima", dice Vassilis Gounaris, storico dell'Università Aristotele di Salonicco, rivelando chiaramente quanto sia forte oggi la posta in gioco tra Grecia e repubblica di Macedonia. Per entrambe l'antico regno di Macedonia – il regno di Filippo e Alessandro il Grande che comprendeva sia l'attuale Macedonia greca che la giovane Repubblica ex-jugoslava – è parte integrante, imprescindibile e non condivisibile, dell'identità nazionale.

Così nel 1995 la Grecia ha costretto la Macedonia a togliere la stella argeade dalla propria bandiera. Nel 2008 ne ha bloccato l'ingresso alla Nato a causa del nome. Mentre in Macedonia il governo di centro-destra, al potere dal 2006, lanciava un'offensiva senza precedenti. I critici l'hanno etichettata 'antichizzazione'. Si è dato il nome di Alessandro Magno all'aeroporto di Skopje e all'autostrada d'ingresso in Grecia; sono state intitolate vie e piazze a personaggi e luoghi della Macedonia antica. Programmi TV ricordano di continuo le glorie dell'antico impero macedone e Alessandro Magno è oramai l'eroe nazionale, il padre della patria. La statua colossale sarà l'apoteosi di questa sua gloria moderna. Pagata però a carissimo prezzo: l'opposizione della Grecia al tanto agognato avvio dei negoziati di annessione alla UE.



La stella di Alessandro come scarpetta di Cenerentola, contesa tra Grecia e Macedonia (vignetta satirica, 2009)

L'intransigenza della Grecia

Intervista con Risto Karajkov di Cinzia Dal Maso

Risto Karajkov è un attento osservatore di quel che accade nella 'sua' Macedonia. Giornalista freelance, racconta Skopje e i Balcani su molte testate internazionali ed è corrispondente dell'attivissimo portale italiano "Osservatorio Balcani e Caucaso". Sulla cosiddetta 'antichizzazione' in Macedonia non ha dubbi: prima dell'aprile 2008 proprio non c'era.

Risto Karajkov L'antichizzazione è una vera novità per il nostro paese. È la reazione al veto che la Grecia ha posto a Bucarest nell'aprile 2008 per l'ingresso macedone alla Nato. Una reazione governativa che si sta trasmettendo anche ai cittadini. Un processo *top-down*. E molto controverso.

Cinzia Dal Maso *Però la contesa culturale con la Grecia, lo scontro tra due nazioni che si dichiarano entrambe eredi dell'antico regno macedone, è viva e presente sin dalla nascita (1991) del nuovo stato macedone.*

R. K. Sì, certo. Ma si era un po' assopita dopo la firma dell'accordo con la Grecia nel 1995 e la nostra rinuncia alla bandiera con la stella di Verghina. E molti pensavano che col tempo si sarebbe dimenticata, e che la questione si sarebbe risolta con l'oblio. Però la Grecia non ha affatto dimenticato, e ha colto l'occasione del veto all'accesso macedone alla Nato (a Bucarest nell'aprile 2008) per tornare all'attacco. Così anche gli animi macedoni si sono infervorati. In particolare quelli nazionalisti del centro-destra ora al potere. Negli anni Novanta il nazionalismo era diretto principalmente contro la comunità albanese, ma poi la questione albanese si è risolta con l'accordo di Ohrid che ha messo fine alla guerra civile del 2001. E tra il 2002 e il 2006, il governo di centro-sinistra ha trascurato completamente la questione. Persino nei primi due anni di governo dell'attuale premier di centro-destra Nikola Gruevski non se ne parlava molto. Certo, quando nel 2006, appena salito al potere, ha cambiato nome all'aeroporto di Skopje per chiamarlo 'Alessandro il Grande', i Greci si sono infuriati. Ma si sono anche subito placati. E infatti il loro veto a Bucarest nel 2008 è stato un vero shock per tutto il popolo macedone. Un colpo del tutto inaspettato. Un tracollo nazionale. È scoppiata la crisi politica. Persino la borsa è crollata. E questa umiliazione inflittaci dai Greci, ha risvegliato in noi una volontà di difesa quasi primordiale. Ma soprattutto ha risvegliato il nazionalismo più atavico. Perché i nazionalisti macedoni credono sinceramente che le nostre radici siano nell'antico regno macedone. Che l'identità della Macedonia moderna vada cercata esclusivamente nell'antico. Per loro è davvero importante dare nomi antichi a vie, piazze, autostrade, ed erigere monumenti ad Alessandro e Filippo. Le radici antiche si devono palesare e vivere.

C. D.M. *Ma quanti sono i nazionalisti? L'antichizzazione è un'operazione squisitamente governativa, oppure la gente di Macedonia si sente veramente erede di Alessandro e Filippo?*

R. K. È una mossa del governo centrale che si sta trasmettendo sempre più anche alla popolazione. Un processo assolutamente *top-down*. Ed è molto controverso: non tutti sono pronti ad accettarlo. Molti – e non solo tra le file del partito di opposizione – non si identificano affatto con gli antichi re macedoni. Pensano che sia una storia senza valore perché noi siamo in realtà un popolo slavo. Lo dice anche l'Accademia delle Scienze: la nostra lingua è slava e siamo di religione ortodossa come gli altri slavi. E i giornali di opposizione sono tutti molto critici. Si pubblicano di continuo editoriali contro l'antichizzazione.



Il premier della Macedonia Nikola Gruevski fotografato con lo sfondo della stella di Alessandro come 'aureola'

C. D.M. *L'antichizzazione è una mossa rivolta esclusivamente contro la Grecia, oppure intende colpire anche la minoranza albanese, o la vicina Bulgaria che non riconosce l'identità e la lingua macedoni?*

R. K. A mio avviso, è principalmente un'azione contro la Grecia. La Bulgaria, certo, sostiene che i Macedoni sono in realtà bulgari e che la nostra lingua è un dialetto del bulgaro. Ma i Bulgari residenti in Macedonia sono una minoranza troppo piccola per incidere politicamente. E la questione non può toccare gli Albanesi perché non si considerano affatto Macedoni. Loro hanno solo la cittadinanza macedone. No, il problema vero è il nazionalismo, sia in Grecia che in Macedonia. La Grecia vuole che l'antico regno di Macedonia sia considerato sua eredità culturale esclusiva, e teme che la Macedonia voglia 'rubare' ciò che le appartiene. È sempre lo stesso problema sollevato già dal 1991, che però in Macedonia oggi è più forte che mai. Oggi è davvero *mainstream*.

C. D.M. *Crede che il premier Gruevski stia imponendo una sorta di 'culto della personalità'?*

R. K. È sicuramente un leader molto forte, e ha saputo fare grandi cose per il paese. In passato io sono stato un suo grande sostenitore. Si è proposto come riformatore in campo economico, e in effetti negli anni 1999-2000 ha introdotto l'Iva, ha riformato il funzionamento delle banche commerciali, il sistema degli stipendi. Ha fatto insomma riforme che noi diremmo 'di sinistra', ed è ancora oggi un grande manager per il nostro Stato. Ma negli ultimi tempi ha manifestato la sua anima più conservatrice, e non solo proponendosi con una sorta di esaltazione della propria persona. Per esempio è intervenuto contro l'aborto.

C. D.M. *Come crede che reagiranno i Macedoni se, com'è prevedibile, la Grecia porrà il veto anche all'apertura dei negoziati per l'ingresso della Macedonia nella UE?*

R. K. Oramai ci siamo abituati. Ci farà male ma non così tanto come nel 2008. E ora tanti macedoni, anche politicamente di centro-destra, sono convinti che dobbiamo fare qualche passo per risolvere la questione. Sul nome c'è oramai un accordo quasi unanime, sarà probabilmente 'Repubblica della Macedonia del nord'. Il nome di per sé non è quasi più un problema. Lo sono invece molte altre richieste della Grecia, inaccettabili persino per un liberale. La Grecia vorrebbe che anche noi chiamassimo noi stessi 'Macedoni del nord', che la nostra lingua fosse il 'Macedone del nord', persino il nostro vino 'Macedone del nord'. Per il 90% dei Macedoni sono condizioni esagerate, e su questo Gruevski avrà l'appoggio incondizionato di tutto il popolo. Anche il mio.

Sto scrivendo un libro di storia

Intervista con Eleonora Petrova-Mitevka di Cinzia Dal Maso

Sto scrivendo un libro per spiegare a entrambi, Greci e Macedoni, che la storia non si può maltrattare così tanto. Che la strumentalizzazione del passato non può oltrepassare il limite dei fatti certi. E lo fa nella sua doppia veste di studiosa di storia antica e attivista politico. Infatti Eleonora Petrova-Mitevka è stata direttrice del Museo di Macedonia, parlamentare nelle file socialdemocratiche (2002-2005), e fino a ieri ambasciatrice della Macedonia a Strasburgo (2005-2009).

Cinzia Dal Maso *Quale risultato spera di ottenere con il suo libro?*

Eleonora Petrova-Mitevka E' un tentativo di spiegare a storici e archeologi il modo più corretto e più obiettivo possibile di leggere le fonti antiche. Vorrei aiutare gli storici a non essere al servizio della politica, come sta accadendo ora. Da entrambe le parti. Perché il nazionalismo non sopravvive mai da solo, ed è forte sia in Grecia che in Macedonia. Sono due facce della stessa medaglia. A me non piace affatto il termine 'antichizzazione' perché in realtà non è un'invenzione macedone, ma i Greci hanno cominciato ben prima di noi mettendo su tutto il nome Macedonia e la stella argeade. Dicendo a tutti che i Macedoni erano Greci quando non è vero. Avevano una lingua diversa. Erano governati da una monarchia mentre in Grecia c'erano le *poleis*. Difatti Demostene non esitò, nelle Filippiche, a chiamare Filippo "re dei barbari".

C. D.M. *I Macedoni? Quanto l'attuale governo macedone sta investendo nella ricerca storica e archeologica?*

E. P. Quasi quattro volte più di prima. Però gli studiosi seri, i miei colleghi all'Università, non stanno collaborando con il governo. Collaborano per lo più giovani bisognosi di lavoro. E poiché partono da presupposti storicamente errati, ottengono pochi risultati validi. L'idea è che, poiché gli antichi Macedoni non erano Greci, allora la Grecia non può accampare diritti su di loro. Solo noi abbiamo un legame diretto con la Macedonia antica. Ma non è vero neppure questo. Sappiamo bene che la storia non è mai tutta bianca o tutta nera.

C. D.M. *Quanta presa ha l'antichizzazione sulla gente?*

E. P. Moltissima, perché la gente comune ha bisogno di un'identità forte. E cosa c'è di meglio che essere discendente di uno dei più grandi condottieri della storia? E un'idea che ti fa sentire bene, orgoglioso. Oggi in Macedonia Alessandro è popolarissimo.

C. D.M. *Che conseguenze ha questo nazionalismo esasperato a livello internazionale? Cosa prevede per il futuro dei rapporti con la UE?*

E. P. Io credo che questo governo sia perfettamente consapevole dell'importanza per la Macedonia di far parte della famiglia europea. Tutti noi, sia di destra che di sinistra, vogliamo un risultato. Stiamo tutti lavorando molto per ottenerlo. La Macedonia è stata uno scolaro modello e ha eseguito tutto quel che l'Europa le ha chiesto. Però l'Europa ci dice che questo non basta, e che una cosa è più importante di tutte: dobbiamo cambiare il nome. Personalmente, credo che l'importante per noi sia conservare la nostra identità e la nostra lingua. Su ciò non dobbiamo transigere. Se poi, per entrare a far parte della comunità internazionale, dobbiamo aggiungere qualcosa al nostro nome, facciamo. Anche se diventa troppo lungo. Anche se sappiamo benissimo che non ha importanza alcuna per il futuro dell'Europa. Che è solo una stupida idea greca. Ho molti amici in Grecia, sia storici che politici, e la pensiamo tutti allo stesso modo. Sì, è così, persino fra i politici, anche se poi per loro è difficile perché non possono disattendere il loro elettori. E la gente in Grecia è nazionalista. E molto intransigente.

Nota sulla Macedonia in età moderna di Alessio Del Zotto

È simbolo potente, la stella argeade. Sia la Grecia che la Repubblica di Macedonia lo rivendicano a sé. Eppure è noto ai più solo da pochi anni, dopo la scoperta nel 1977 delle tombe reali macedoni di Verghina. Ma la repubblica di Macedonia, diventata indipendente nel 1991 con la dissoluzione della Jugoslavia, non ha esitato a metterlo nella propria bandiera. E nel 1992 la Grecia l'ha usato sulle proprie monete. Poi, nel 1994, ha introdotto un embargo economico contro la Macedonia che ha messo in ginocchio la giovane repubblica. Costringendola nel 1995, per mettere fine all'embargo, a modificare la bandiera e alcuni capitoli della Costituzione relativi alle minoranze macedoni negli stati confinanti. L'attuale bandiera mostra una stella in realtà non molto dissimile da quella originale, ma non è raro vedere l'antico simbolo argeade comparire per le vie di Skopje. Specie da quando, negli ultimi mesi, sembra rinata nella repubblica di Macedonia quella passione per l'antico che dopo il 1995 si era un po' sopita.



La stella di Alessandro su manifesti nazionalisti (da "Reuters", 28.10.2009)

Ancora irrisolta rimane invece la questione del nome 'Macedonia'. Proprio a causa dell'opposizione della Grecia all'utilizzo del nome da parte della giovane repubblica, la Macedonia moderna ebbe molte difficoltà a essere riconosciuta a livello internazionale. Fu riconosciuta infine dall'ONU nel 1993, ma solo con il nome provvisorio di 'Ex Repubblica Jugoslava di Macedonia' (Former Yugoslav Republic of Macedonia, FYROM). E l'accordo tra Grecia e Repubblica di Macedonia del 1995 comprendeva anche l'apertura dei difficili negoziati sul nome. Tuttora in corso.

In effetti il termine 'Macedonia' ha avuto alterne fortune nel corso della storia. La regione, che aveva mantenuto nome e unità fino all'epoca bizantina, fu nel corso del medioevo inglobata in parte nel regno bulgaro e in parte in quello serbo. Con la conquista ottomana, venne poi divisa in diverse province e il nome quasi scomparve, per venire ripreso nell'Ottocento dagli studiosi

europei. Solo a fine Ottocento emerse dunque una 'questione macedone' e per conseguenza alcune provincie europee dell'impero ottomano presero il nome di 'Macedonia'. Ma nel corso delle guerre balcaniche del 1912-1913, la Macedonia fu spartita tra Grecia, Bulgaria e Serbia. E si dovette attendere il secondo dopoguerra per vedere la creazione della repubblica di Macedonia facente parte della federazione jugoslava, e il riconoscimento della nazionalità slavo-macedone da parte delle autorità jugoslave. È questa la Repubblica – in pratica una creazione di Tito – che ha dichiarato la propria indipendenza nel 1991. E nonostante l'opposizione della Grecia nel corso degli anni, circa 120 paesi hanno riconosciuto la repubblica di Macedonia con il suo nome costituzionale. Ma al vertice Nato di Bucarest dell'aprile 2008, la Grecia è riuscita a impedire l'adesione della Macedonia proprio a causa della vertenza sul nome.

La Grecia non accetta che la Macedonia possa avere un nome nei suoi confronti e un altro nei confronti del resto della comunità internazionale, come la Macedonia propone da tempo. Tra le ipotesi di nomi alternativi graditi alla Grecia figurano 'Repubblica del Vardar' o 'Repubblica di Macedonia-Skopje'; mentre la Macedonia preferirebbe 'Republika Makedonija' oppure 'Repubblica di Macedonia' con l'aggiunta di un aggettivo (costituzionale, democratica, ecc.). E ora l'opposizione della Grecia sta ostacolando anche il cammino di Skopje verso l'Unione europea, a cui ha presentato domanda di adesione nel 2004. Il rapporto della Commissione europea dell'ottobre scorso promuove la Macedonia consentendo finalmente l'avvio dei negoziati per l'adesione, ma pende la minaccia di un nuovo veto greco.

Del resto, il fatto che la coalizione al potere in Macedonia stia ultimamente insistendo molto sul recupero del passato macedone antico, al punto da assimilare quasi la Macedonia di Alessandro con la Repubblica moderna, non favorisce e anzi complica sempre più le relazioni con la Grecia. Nel 2006, appena salito al potere, il governo di centro-destra rinominò subito l'aeroporto di Skopje chiamandolo 'Aeroporto Alessandro il Grande', in palese violazione degli accordi del 1995.



Poi, dopo lo scacco del 2008 e le elezioni anticipate che hanno confermato il centro-destra al potere, l'insistenza governativa sull'antico si è fatta ancora più pressante. Vie e piazze sono state chiamate 'Pella', 'Filippo II', 'Alessandro Magno'. All'inizio del 2009 anche l'autostrada Kumanovo-Gevgelija, cioè la via principale per la Grecia, è stata dedicata ad Alessandro. Lo

stadio di Skopje si chiama 'Filippo II'. Una statua di Alessandro è stata eretta nella località di Štip. E una di Filippo a Bitola. Mentre tutti attendono di ammirare l'enorme statua equestre di Alessandro che comparirà nella piazza principale di Skopje nel 2010. Statua che si sta forgiando nella Fonderia artistica Marinelli di Firenze al costo di ben 4,5 milioni di euro.

Ma sono i *media* il principale canale di diffusione di quella che il partito di opposizione ha sarcasticamente definito 'antichizzazione'. Si moltiplicano i programmi televisivi che raccontano ed esaltano la storia della Macedonia antica. Le principali festività vengono celebrate con parate di fanciulli vestiti come i fanti della famosa 'falange macedone'.



E' uscita da poco una nuova edizione dell'opera divulgativa *Storia del popolo macedone*, dove si afferma che i Macedoni non discendono dagli Slavi ma dai Macedoni dell'antichità. Le critiche all'antichizzazione sono però sempre più incisive, sia da parte di personalità macedoni che dell'opposizione di sinistra, che non perde occasione per ricordare l'identità slava della Macedonia. E accusa il governo di guardare più verso Pella che verso Bruxelles.



Visa cards con stella argeade e Alessandro dal mosaico di Pompei, in appoggio al movimento USA 'United Macedonian Diaspora'

I sogni atlantici ed europei di Skopje sembrano dunque ancora molto lontani. E il problema che si pone per la comunità internazionale è delicato, complesso e di non facile soluzione, viste le implicazioni identitarie e l'accesso dibattito politico sia in Grecia che in Macedonia. Lascito del passato, la questione del nome e del simbolo rimane un nodo gordiano per il futuro.

Riferimenti bibliografici essenziali

Georges Castellan, *Storia dei Balcani. XIV-XX secolo*, Argo, Lecce 1999

Douglas Dakin, *The Greek Struggle in Macedonia, 1897-1913*, Institute for Balkan Studies, Thessaloniki 1993

Marco Dogo, *Lingua e nazionalità in Macedonia, Vicende e pensieri di profeti disarmati, 1902-1903*, Jaca Book, Milano 1985

Basil C. Gounaris, *Steam over Macedonia: 1870-1912, Socio-economic Change and the Railway Factor*, Eastern European Monographs, Columbia University Press, New York 1993

Egidio Ivetic, *Le guerre balcaniche*, Il Mulino, Bologna 2006

A. L. Macfie, *The Eastern Question, 1774-1923*, Longman, London-New York 1996

Georges Prévélakis, *I Balcani*, Il Mulino, Bologna 1997

CLAUDIA DANIOTTI

Sulle vie del lungo viaggio di Alessandro il Grande Un aggiornamento bibliografico

“Implicato in una fra le più straordinarie vicende di versioni, volgarizzamenti, adattamenti che la storia letteraria conosca”. Questo, nelle parole del filologo romano Corrado Bologna, è Alessandro: questo l’orizzonte di consapevolezza critica all’interno del quale deve di necessità inserirsi qualunque indagine si compia intorno alla millenaria fortuna che di Alessandro il Grande ha fatto un eroe di mito e leggenda.

Come noto, punto d’origine e chiave di volta della risonanza del nome del Macedone è stato per secoli il Romanzo di Alessandro; tradotto, riscritto, rielaborato e reinterpretato in un numero pressoché infinito di versioni, questo testo complesso e diseguale, pieno di stupida meraviglia e di fantasia inventiva, diventa in Oriente come in Occidente materia plastica continuamente ripasmata e modulata secondo innumerevoli variazioni, capace di ri-raccontare la storia di Alessandro da un confine all’altro dell’impero da lui conquistato – e oltre (v. in “Engramma” il saggio di Monica Centanni e Claudia Daniotti, *Alessandro il Grande: storia di un’avventura iconografica*).

Il più vasto, ammirevole e ambizioso tentativo di comprensione e prima classificazione dei rami della tradizione testuale del Romanzo si deve a George Cary, che all’entusiasmo del giovane studioso ammalato da un tema tanto vasto e multiforme quanto la fortuna postuma di Alessandro ha unito un’ampiezza e una ricchezza di indagine che fanno del suo *The Medieval Alexander*, pubblicato nel 1956 grazie alle cure di David James A. Ross, uno studio ancora oggi imprescindibile – pur se, naturalmente, da integrare e rivedere alla luce degli studi più recenti. La ristampa dell’opera, appena voluta dalla Cambridge University Press, si rivela quindi estremamente preziosa, soprattutto perché, a differenza di altri studi dedicati alla ricezione del mito di Alessandro in età medievale, l’attenzione di Cary sconfinava in quella terra, in gran parte ancor oggi inesplorata, che segna il passaggio tra Medioevo ed età moderna, e che resta uno dei nodi più cruciali e decisivi che il mito di Alessandro registri.

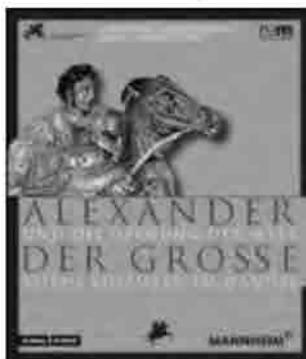


Gli studi pionieristici di Cary – cui hanno fatto seguito quelli dello stesso Ross – costituiscono ancor oggi il punto di partenza sulla tradizione testuale, quantomeno occidentale, del Romanzo: è da quelle pagine, infatti, che muove anche Richard Stoneman, che al mito di Alessandro dedica da anni instancabile cura e attenzione appassionata. In appendice al suo *Alexander the Great: A Life in Legend* (edito per i tipi di Yale University Press nel 2008) quello che Stoneman compila è ben più che un elenco ragionato e commentato delle principali recensioni e versioni, orientali e occidentali, del Romanzo; è un utilissimo strumento di orientamento all’interno delle

diverse tradizioni del mito che traggono origine e alimento dal racconto romanzesco. Accanto alle più note versioni in tutte le principali lingue europee, Stoneman presenta anche le narrazioni delle imprese di Alessandro in armeno, ebraico, siriano, copto, persiano e arabo. L'orizzonte si apre quindi su un Oriente che, in modo tutt'altro che omogeneo, rilegge Alessandro alla luce delle diverse tradizioni culturali riconducibili alle tre grandi religioni monoteiste – cristiana, ebraica, islamica.



È su questo fronte orientale, complesso e multiforme, che si concentrano alcuni dei più prossimi e significativi eventi, accademici ed espositivi, legati al nome di Alessandro. È lo stesso Richard Stoneman ad essere tra gli organizzatori di un convegno internazionale di studi che si terrà all'Università di Exeter nel luglio 2010 e che si annuncia fin dal titolo – *The Alexander Romance in the East* – di indubbio interesse e rilevanza. A giudicare dal programma, da poco annunciato e che resta per il momento tratteggiato nelle sue linee generali, l'East oggetto di esame e discussione è quello del Vicino e Medio Oriente persiano, ebraico e arabo, che dà voce a un Alessandro molto diverso rispetto al principe di fiaba dei cortesi Roman d'Alexandre europei, e che pure conserva il ricordo, rielaborato, della lotta con creature mostruose e del volo al cielo coi grifoni. Ma i margini e gli estremi confini dell'impero non sono del tutto esclusi da questo East, se è vero che a Exeter si parlerà anche di possibili e suggestivi paralleli arturiani, da una parte, e di ciò che resta di Alessandro nel cuore profondo dell'Asia, dall'altra.



Sono precisamente quei “polverosi crocevia dell'Asia” (così Maurizio Tosi) a costituire il limite ultimo contro cui il viaggio degli eserciti di Alessandro si arresta e, insieme, a essere il terreno di tessitura di una singolarissima eredità culturale, nata dall'incrocio delle culture medio e centro-asiatiche con quella Grecia che Alessandro, ovunque vada, porta con sé. Dopo la mostra *Sulla via di Alessandro. Da Seleucia al Gandhara* ospitata in Palazzo Madama a Torino nella primavera del 2007, l'Asia centrale che, al passaggio del Macedone, ridefinisce alcune delle sue espressioni artistiche e culturali più significative è al centro della mostra attualmente in corso a Mannheim: *Alessandro il Grande e l'apertura del mondo. Culture asiatiche in mutamento*,

inaugurata il 3 ottobre 2009 presso il Reiss-Engelhorn Museum (chiusura 21 febbraio 2010). Un'occasione preziosa che permette di leggere, attraverso i reperti esposti, i mutamenti culturali, economici e sociali portati in Asia centrale dal passaggio di Alessandro, invitando il visitatore a una riflessione sulla permanenza attraverso i secoli delle tracce di quella contaminazione. Accompagna la mostra un ricco catalogo, illustrato da più di 600 immagini e corredato di schede dettagliate dei singoli oggetti in mostra, che affronta i diversi aspetti della colonizzazione culturale macedone.

Ma esiste un confine ancora ulteriore, che si snoda su un doppio ordine: quello che porta l'Alessandro conquistatore a sfiorare le vette dell'Himalaya e quello che, per sua stessa volontà mitopoietica e per credenza finanche superstiziosa alimentata nei secoli, adombra nell'uomo figlio di Filippo di Macedonia il dio invincibile figlio di Zeus Ammone. *The Divinity of Alexander* è il tema, quanto mai suggestivo, del convegno attualmente in corso di organizzazione presso il Warburg Institute di Londra. Tematica potenzialmente vastissima e tentacolare, quella della divinità del Macedone; eppure legata a un progetto di ricerca lì attivo, che da anni indaga le connessioni di carattere culturale tra Islam e cultura tibetana. Ed è ben nota, e pur ancora tutta da studiare, la presenza nelle terre intorno al Tetto del Mondo di antiche credenze in un Alessandro decisamente circondato di una luce soprannaturale. Nessun luogo poteva forse essere migliore del Warburg Institute per indagare questa fortuna postuma, questa vita dopo la vita, che incrocia il crinale di umanità e divinità e confonde il limes segnato tra Oriente e Occidente, aggiungendo un ulteriore e affascinante capitolo alla tradizione del mito di Alessandro.



Un mito senza fine che continua con poderosa forza a indurre riflessioni e ricerche, riaprendo di volta in volta questioni e tematiche già affrontate, ma mai esaurite. Sulla sepoltura del Macedone, mistero ed enigma della storia nonché oggetto negli ultimi anni di numerosi studi, è da segnalare di freschissima pubblicazione l'ultimo lavoro di Valerio Massimo Manfredi, *La tomba di Alessandro*, edito da Mondadori nel novembre 2009.



pdf realizzato da Associazione Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • dicembre 2009

www.engramma.it



la rivista di **engramma**
anno **2009**
numeri **73-76**

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.