

la rivista di **en**gramma  
**2010**

**77-81**

La Rivista di Engramma  
**77-81**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 77-81  
anno 2010

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**  
a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **77-81** anno **2010**  
**77 gennaio/febbraio 2010**  
**78 marzo 2010**  
**79 aprile 2010**  
**80 maggio 2010**  
**81 giugno 2010**  
finito di stampare dicembre 2019

sede legale  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

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

©2019  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-23-0  
ISBN digitale 978-88-98260-77-5

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 | *77 gennaio/febbraio 2010*
- 112 | *78 marzo 2010*
- 160 | *79 aprile 2010*
- 222 | *80 maggio 2010*
- 290 | *81 giugno 2010*

**77**

gennaio/febbraio

**2010**

ENGRAMMA • 77 • GENNAIO - FEBBRAIO 2010  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-22-5

# Theatra. Edifici teatrali antichi e usi contemporanei

a cura di Anna Banfi, Alessandra Pedersoli



ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-22-5

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 Editoriale  
Theatra. Edifici teatrali antichi e usi contemporanei  
a cura di Anna Banfi e Alessandra Pedersoli
- 7 Il finale delle *Eumenidi* e il ritorno all'età dell'oro  
Dario Del Corno
- 10 *Odèia* e anfiteatri romani  
Paolo Morachiello  
apparato iconografico a cura di Alessandra Pedersoli
- 54 Teatri negati.  
Storie di teatri che chiudono e storie di teatri che aprono. Tre casi:  
Milano, Palermo, Portopalo di Capopassero e un censimento  
Anna Banfi
- 61 *The Persians without empathy*  
Recensione alla stagione 2009 del Teatro Greco di Epidauro  
Eleftheria Ioannidou
- 65 Attrito: teatri resistenti al Novecento  
Recensione al LXII Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico di  
Vicenza  
Andrea Porcheddu
- 77 Pasolini e la "voce addolorata" della tragedia  
Stefania Rimini
- 94 Le felici nozze (di Cana) tra classico e tecnologia  
Conversazione con Franco Laera sulle installazioni luminose di Peter  
Greenaway  
a cura di Linda Selmin



# Editoriale

## Theatra. Edifici teatrali antichi e usi contemporanei

a cura di Anna Banfi e Alessandra Pedersoli

Questo numero di Engramma si apre con un omaggio a Dario Del Corno, scomparso il 28 gennaio 2010: pubblichiamo il suo ultimo intervento pubblico dedicato alla lettura del finale delle *Eumenidi* di Eschilo.

Il numero 73 riprende il percorso che il seminario del Centro studi classicA e la rivista dedicano al teatro e che ha visto come prima tappa la pubblicazione del numero 72 la scorsa estate. Numerosi sono i fili tematici che dall'edizione dello scorso giugno sono ora ripresi e svolti in questo numero monografico.

È pubblicata la seconda parte del capitolo che Paolo Morachiello dedica alle strutture teatrali del mondo romano (il testo integrale è stato recentemente pubblicato per i tipi di Laterza, in Paolo Morachiello, Vincenzo Fontana, *L'architettura del mondo romano*): dopo la sezione dedicata ai teatri, in questo numero sono analizzate storia e struttura di anfiteatri e odèia.

A raccontare il teatro come *locus spectaculi*, due recensioni dedicate a due Festival estivi: il Festival del Teatro di Epidauro e il LXII ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico di Vicenza. Se Eleftheria Ioannidou restituisce la bella messa in scena di *Persiani* di Eschilo diretti da Dimiter Gotscheff allestiti lo scorso agosto a Epidauro, Andrea Porcheddu racconta la scena vicentina come luogo destinato alla rinascita dei classici, attraverso l'uso di uno spazio scenico 'antico' e la rilettura delle due recenti messe in scena di *Andromaca* e *Baccanti* di Euripide per la regia, rispettivamente, di Alessandro Maggi e Giuseppe Emiliani.

Al centro di questo numero monografico, il censimento dei teatri greci e romani, curato da Alessandra Pedersoli e corredato da mappe storiche realizzate da Marco Paronuzzi, permette di fotografare densità e distribuzione degli edifici antichi in Europa e nel bacino del Mediterraneo. Il lavoro di indicizzazione si pone in continuità con quello realizzato per l'Arco onorario e trionfale romano, pubblicato nel numero 66 di Engramma nell'autunno 2008.

Un altro censimento, a cura di Anna Banfi, riflette invece la realtà delle strutture teatrali antiche in uso in Italia: teatri, anfiteatri e *odeia*, se recuperati e conservati, possono riacquistare il loro antico ruolo di *loci spectaculi*. Il tema della conservazione e del recupero delle strutture teatrali è al centro anche dell'articolo *Teatri Negati* di Anna Banfi: la recensione a un volume pubblicato nel 2008 sul problema della chiusura dei teatri in Italia diventa spunto per una riflessione sul ruolo del teatro oggi, come spazio politico e di confronto tra *cives*.

Stefania Rimini dedica un saggio all'intreccio di parola, danza e musica nella drammaturgia di Pier Paolo Pasolini, offrendo una interpretazione originale del teatro pasoliniano.

Infine, Linda Selmin cura una conversazione con Franco Laera (*Change Performing Arts*) in cui il dialogo prende spunto dal progetto della "Visione" delle *Nozze di Cana* di Veronese di Peter Greenaway, realizzato a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini la scorsa estate.

## Il finale delle *Eumenidi* e il ritorno all'età dell'oro

Dario Del Corno

*Dario Del Corno è scomparso pochi giorni fa, il 28 gennaio 2010. Come omaggio al maestro e all'amico, di scuola e di vita, pubblichiamo il testo del suo ultimo intervento pubblico, tenuto il 18 maggio 2009 presso il Piccolo Teatro di Milano, in occasione della presentazione di Carriglio/Orestide, Flaccovio Editore, Palermo 2008, a cura della sua allieva Anna Banfi (il testo di questa ultima, breve ma intensa, lezione sarà pubblicato in una prossima riedizione del volume). A Dario, e alla luce che irradiavano la sua persona e il suo pensiero, dedichiamo anche questo brano di Marco Aurelio.*

Ὁ ἥλιος κατακεχύσθαι δοκεῖ καὶ πάντη γε κέχυται, οὐ μὴν ἐκκέχυται. ἢ γὰρ χύσις αὐτῆ τάσις ἐστὶν ἄκτινες γοῦν αἱ αὐγαὶ αὐτοῦ ἀπὸ τοῦ ἐκτείνεσθαι λέγονται. ὁποῖον δὲ τι ἐστὶν ἀκτίς, ἴδοις ἄν, εἰ διὰ τινος στενοῦ εἰς ἐσκιασμένον οἶκον τὸ ἀφ' ἡλίου φῶς εἰσδυόμενον θεάσαιο· τείνεται γὰρ κατ' εὐθὺ καὶ ὡσπερ διερείδεται πρὸς τὸ στερέμιον ὃ τι ἂν ἀπαντήσῃ διεῖρυν τὸν ἐπέκεινα ἀέρα, ἐνταῦθα δὲ ἔστη καὶ οὐ κατώλισθεν οὐδὲ ἔπεσεν. τοιαύτην οὖν τὴν χύσιν καὶ διάχυσιν τῆς διανοίας εἶναι κρή, μηδαμῶς ἔκχυσιν, ἀλλὰ τάσιν, καὶ πρὸς τὰ ἀπαντῶντα κωλύματα μὴ βίαιον μηδὲ βραγδαίαν τὴν ἐπέρευσιν ποιεῖσθαι μηδὲ μὴν καταπίπτειν, ἀλλὰ ἴστασθαι καὶ ἐπιλάμπειν τὸ δεχόμενον· αὐτὸ γὰρ ἑαυτὸ στερῆσει τῆς αὐγῆς τὸ μὴ παραπέμπον αὐτήν.

Il sole sembra disperdersi e in effetti ovunque si diffonde, ma senza disperdersi. È un'effusione per irraggiamento: raggi sono, bagliori di luce che dal sole si irradiano. E cosa sia un raggio si può capire guardando in una stanza scura la luce del sole che penetra da una stretta fessura: lama dritta di luce, che quasi ferisce i corpi solidi in cui attraverso l'aria si imbatte, ma poi, in un punto, infine la luce si ferma, non scivola, non cade. Così deve essere la pervasiva diffusione del pensiero: non dispersione ma irraggiamento. E sulle cose che incontra nel suo raggio non deve provocare un urto violento, non deve esserci furia, ma neppure deve cedere e soccombere. Deve stare invece, e illuminare della sua luce chi la riceve. E si priverà di quel fulgore chi non lo saprà riflettere e trasmettere.

(Marco Aurelio Antonino, *A me stesso*, VIII, 57)

Innumerevoli volte abbiamo visto e letto l'*Oresteia*. È possibile provare un'esperienza che apra nuovi e diversi valori e significati a parole ed eventi sedimentati nell'esperienza comune lungo il corso dei millenni? A provocare questa fertile rivoluzione a volte è il dato visivo di uno spettacolo, che inserisce il già noto in un contesto concettuale che si impone come un'energia celata.

È il caso del finale delle *Eumenidi* nell'edizione Inda 2008. È un'emozionante riconquista della legge che si accompagna al senso di una nuova giustizia, che elimini le fratture del corpo sociale e proponga una veritiera unità cittadina. La novità di pensiero qui sta nella forza della convinzione che ispira le varie componenti della società. Questa forza è sì qualcosa di nuovo, ma si ha l'impressione che in essa giochi pure la riconquista di una unità antica che stringeva la cittadinanza in una concordia unitaria che era stata violata dall'irruzione delle Eumenidi – ossia del male esterno. Può darsi che l'euforia collettiva che pervade il corteo cittadino alla fine della tragedia sia il ritrovamento festoso di una originaria condizione di felicità.

La tragedia appare a noi, così come è, amputata oggi di molti suoi sviluppi, un tragitto lineare dal bene al male. Ma l'esempio di alcune trilogie eschilee come l'*Oresteia* avverte che poteva anche darsi un tracciato circolare che includesse entrambi i momenti della gioia e dell'afflizione. Dei primordi



*Eumenidi* di Eschilo per la regia di Pietro Carriglio, Teatro greco di Siracusa 2008

della tragedia a noi è giunto troppo poco perché si possa dedurre una storia unitaria tale da includere tutte le manifestazioni del genere in un tragitto per forza di cose univoco.

Forse, questo rischio di uniformità non è verace, e si tratterà eventualmente di ritrovarne le eccezioni. Può darsi che la più sensazionale si debba appunto rintracciare nel finale delle *Eumenidi*. La città ritrova, anziché scoprire, il valore della giustizia, ricongiungendosi a una scelta che aveva fondamenti antichi. La conclusione della trilogia tragica, come la chiusa dello spettacolo comico, portava in sé la consapevolezza quasi implicita di un'antica età dell'oro; e si verrebbe così a risolvere uno dei fatti che più intrigano lettori e spettatori moderni. Cosa significa questa festa? Essa potrebbe non essere radicalmente diversa dalla commedia, ossia indicare il recupero, dopo una lunga pausa, di una sensibilità originaria per il senso del collettivo. In questo tracciato circolare si può forse individuare la ragione per cui gli Ateniesi sentivano con tanta evidenza e concretezza la funzione di un lieto fine tragico, nei non molti casi in cui ne sopravvivono le vestigia.

Un itinerario di questo genere resta, ovviamente, una congettura, ma è anche lecito liberarsi delle incrostazioni che si sono sovrapposte nel tempo alla 'pura' idea tragica, per ritrovare una nativa e unitaria 'teatralità' nella catarsi che si attua all'interno dello spettacolo.



*Eumenidi* di Eschilo per la regia di Pietro Carriglio, Teatro greco di Siracusa 2008



## Odèia e anfiteatri romani

Paolo Morachiello

apparato iconografico a cura di Alessandra Pedersoli

Il presente contributo è la rielaborazione di parte di un capitolo del volume: Paolo Morachiello, Vincenzo Fontana, *L'architettura del mondo romano*, edito nell'autunno del 2009 per i tipi di Laterza.

### Odèion greco e odeum latino

Gli Elleni chiamarono *odèion* (da *oidé*, canto) lo speciale edificio che molte loro *poleis* destinarono ai concorsi musicali, ai cantori per eseguire i loro brani e ai poeti per leggere le proprie composizioni; i Latini adottarono fedelmente sia il tipo di edificio che la sua specifica destinazione traendo dal greco anche il termine, *odeum*, atto a designarlo, usato sia da Vitruvio che da Svetonio. Come l'*odèion* così l'*odeumera* è, di fatto, un piccolo teatro, spesso costruito accanto al grande: con una scena ridotta a un solo stretto pulpito e con una cavea semicircolare, intera o tagliata, contenuta entro spesse mura – elevate seguendo un perimetro semicircolare nel primo caso o seguendo un perimetro quadrato nel secondo – necessarie non solo a proteggere dai rumori esterni, ma anche e soprattutto a sostenere una copertura lignea di ampia luce, parziale o completa. Nel proprio trattato Vitruvio non dedica un capitolo speciale all'*odèion* ma insiste sull'importanza che vi assumono le coperture, tanto da costituire una delle caratteristiche principali di tali edifici, chiamati anche *theatra tecta*, fossero queste coperture sia veri e propri tetti a capriate, sia pensiline sospese per riflettere verso la cavea i suoni emessi dai cantori e dagli strumenti o le parole pronunciate dagli attori, ma anche, in molti casi, dagli oratori politici. Nelle *poleis* elleniche ed ellenistiche, infatti, l'*odèion* assomigliava a tal punto nell'assetto e nelle proprietà materiali al *bouleutérion*, da confondersi non solo fisicamente con esso, qualora fossero presenti entrambi in una città, ma anche da prestarsi, il primo, ad accogliere fisicamente le assemblee cittadine, supplendo all'eventuale assenza o svolgendo le stesse funzioni del secondo.

Destinati propriamente alla musica e alla poesia, i primi *odèia* non apparvero a Roma, ove i concorsi e le manifestazioni musicali non avevano mai richiamato gran pubblico, mentre la curia – nei suoi successivi rifacimenti – assolveva egregiamente alla propria funzione storica nell'ospitare le sedute del Senato: essi apparvero, invece, sin dai tempi della Repubblica, nelle

città campane. A Pompei l'*odèion*, o il *theatrum tectum*, come lo fecero chiamare in una iscrizione i duoviri promotori e appaltatori seguaci di Silla, fu costruito intorno al 70 a.C., sebbene fosse stato previsto ancor prima, adiacente a un angolo del 'Teatro Grande'. Esso si compone di una cavea semicircolare, tagliata lateralmente per inserirsi in un parallelepipedo di pianta non esattamente quadrata, innalzato con mura in *opus* quasi *reticulatum* e *incertum* di blocchi lavici, forse a sostegno di un tetto a capriate e a falde spioventi. Alla cavea, a cui si scendeva mediante ripide scale imboccate dall'alto, si contrappone uno stretto pulpito separato da *aditus* coperti da *tribunalia* e chiuso da un frontescena rettilineo con cinque porte, dalle quali si intravedeva un secondo muro al di là di uno spazio intermedio, con conseguente creazione di ingannevoli effetti prospettici. I volumi vicini del teatro grande a cavea semicircolare scoperta e del piccolo *odèion* coperto si contrapponevano in un espressivo binomio.

E proprio nell'età di Domiziano sorse a Roma in Campo Marzio, presso i teatri di Pompeo, di Balbo e di Marcello, il maggior *odèion* dell'Impero: capace, secondo i Cataloghi Regionari, di più di diecimila uditori. Voluto dall'imperatore per riservarlo alle esecuzioni musicali del *Certamen Capitolinum*, l'edificio domiziano lascia oggi solo affiorare un vago ricordo della curvatura della sua vasta cavea, quasi certamente coperta, nell'andamento



*Odèion* di Pompei

curvilineo della facciata del peruzziano palazzo Massimo alle Colonne – non era dunque inscritto in un volume cubico ma cilindrico – e lascia forse un testimone delle dimensioni del suo fronte scena nella colonna colossale oggi situata in piazza dei Massimi. Molto verosimilmente l'*odèion* imperiale romano costituì lo sprone e il modello per la costruzione successiva di *odèia* a Taormina e a Catania, in terre colonizzate dagli Elleni nelle quali i più antichi edifici simili a piccoli teatri – tra i quali si conosce particolarmente quello di Solunto – erano in realtà riservati ad assemblee e costituivano pertanto dei *bouleutéria*.



*Odeion* di Taormina



*Odeion* di Catania

Nelle province occidentali gli *odèia* furono capienti ma rari, ben più rari di quelli italici (anch'essi tutt'altro che numerosi): a erigerli, per quanto oggi si sappia, si applicarono particolarmente narbonensi e lugdunensi, abitanti di Vienne e di Lione. Gli edifici di entrambe le città sorsero in età adrianea nei pressi di grandi teatri, entro volumi semicilindrici e dotati di cavee semicircolari interamente adagate su alture naturali, integre e libere dalla costrizione di inserirsi entro mura connesse ad angolo retto; il quale assetto, unito all'estensione dei loro diametri, rende però difficile ipotizzare la struttura delle coperture.



Resti dell'*Odeion* di Vienne

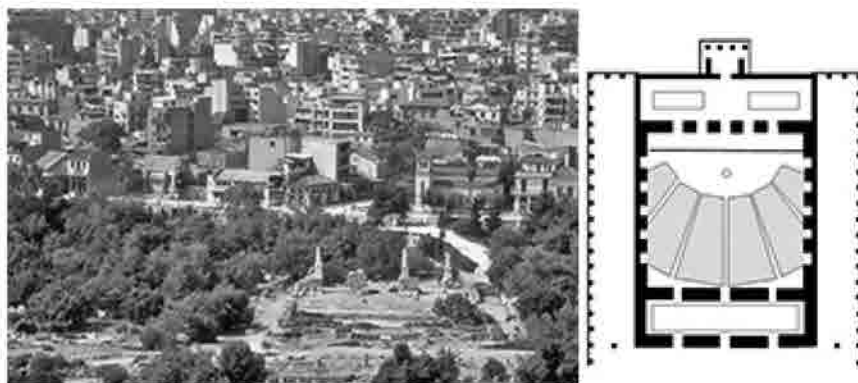


*Odeion* di Lione

L'*odèion* di Lione, relativamente più facile da restituire del suo analogo narbonense, era caratterizzato da un ricercato accostamento di materiali (marmi e altre specie lapidee decorative), da una cavea a tre *maeniana*, da un muro di recinzione singolarmente spesso – forse per resistere agli sforzi flettenti imposti dai puntoni a sbalzo e dagli ancoraggi tiranti di una presumibile pesantissima copertura sospesa – nonché da un muro scenico a tre porte ed esedre con frontescena colonnato.

### Odèion in Grecia, in Asia Minore e nel Vicino Oriente

Nella patria del teatro il genere di Augusto, Agrippa, fondò nel 16 o nel 14 a.C., quando la stessa Roma ne era ancora priva, un *odèion* per la musica al centro dell'*agorà* di Atene: nel doppio e volutamente ambiguo intento di rendere omaggio alla tradizione culturale della città e di imporvi nello stesso tempo la presenza di un dono offerto dalla nuova potenza dominatrice per riscattare simbolicamente lo stato di miseria in cui versava la massima *polis* del mondo greco. Il nuovo edificio raggiungeva un'altezza superiore a qualsiasi altra presenza nell'*agorà*: un propileo simile a un tempietto prostyleo tetrastilo di genere corinzio introduceva a uno dei quattro bracci della galleria con loggia soprastante che cingeva su tre lati l'ampio *auditorium*. Quest'ultimo era composto da un'orchestra dominata da una ripida, ampia cavea semicircolare che poteva contenere un migliaio di persone, tagliata dalle mura di un alto parallelepipedo di pianta quadrata coperto da un tetto a spioventi con fronti a timpano. Emergendo dal portico-galleria, il corpo parallelepipedo formava l'imponente lucernaio della sala grazie alle finestre aperte sul fronte e sui due lati, entro le campate delimitate da paraste giganti di genere corinzio, mentre sul quarto lato, opposto all'entrata, correva un duplice aereo colonnato. Per glorificare la generosità di Roma augustea



*Odèion* di Agrippa ad Atene: resti e ricostruzione della pianta

nella città che le era divenuta maestra nell'arte, fu dunque costruito un edificio dedicato alla musica del tutto straordinario per eleganza e assetto, che Roma non solo non possedeva ma non avrebbe mai posseduto: tuttavia esso conobbe una sorte avversa, nel venir presto diviso a metà da un setto trasversale, nell'essere usato per assemblee e nel subire il crollo del tetto a causa dell'eccessiva (e presuntuosa) luce delle capriate.

Costruito in età neroniana, negli anni 60 d.C., destinato alla musica e agli spettacoli in genere, l'*odèion* di Corinto superava per ampiezza e capienza quello ateniese (per circa tremila spettatori), ma non era posto nel centro politico della città. Adagiato su di una collina, connesso al teatro grande per mezzo di un quadruplici portico trapezoidale, esso fu programmaticamente fedele ai modelli latino-campani (Corinto, cosmopolita e commerciale, fu la prima *polis* a divenire 'romana'): cavea semicircolare, *aditus*, pulpito affiancato da basiliche, frontescena rettilineo a tre porte e scalinate esterne di accesso ai settori più alti della cavea (come a Pompei). Originariamente costruito in materiale calcareo, fu rifatto in marmo nel II secolo d.C., grazie all'instancabile evergetismo di Erode Attico, lo stesso quasi onnipresente Erode che finanziò la costruzione di un secondo *odèion* ateniese certamente riservato alle esecuzioni musicali, addossato alle pendici meridionali



*Odèion* di Erode Attico ad Atene

dell'acropoli accanto all'antico teatro di Dioniso. Notevole per dimensioni, capienza (fino a cinquemila spettatori) e ornamenti, era composto da una cavea semicircolare cinta da un muro di rafforzamento e di isolamento, con gradinate di accesso ai lati del corpo scenico, dal pulpito poco profondo ma dal frontescena ricco di una *columnatio* su tre registri di genere diverso. Flavio Filostrato, che lo ricorda, rimase particolarmente ammirato dal soffitto prezioso di legno di cedro che, oltre a coprire il pulpito, sormontava quanto meno la metà della cavea con sistemi di ancoraggi e tiranti probabilmente analoghi a quelli ipotizzati per l'occidentale *odèion* di Lione, senza che con ciò si possa tuttavia escludere la presenza di una copertura totale.

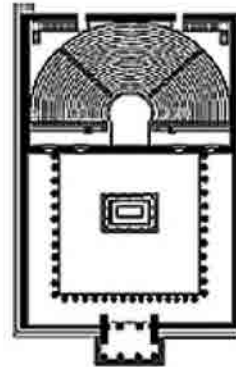
Il numero alquanto elevato di città ellenistiche dell'Asia Minore promosse al rango di *municipia* potrebbe spiegare la diffusione, nelle province di questa regione, di nuovi *bouleutéria* a scapito di *odèia*. Gli antichi edifici assembleari di Priene, con cavea quadrata, e di Mileto, con cavea semicircolare inscritta e portico triplice retrostante, costituirono probabilmente l'aulico modello da integrare a quello latino campano per quelli nuovi, costruiti di fatto nel II secolo d.C. ma previsti dai magistrati di Augusto fin dal secolo precedente, in stretta connessione con i centri civici delle città, assumendo pertanto un valore eminentemente politico.



*Bouleuterion* di Priene

A Efeso il nuovo *bouleutérion*, significativamente prossimo al pritaneo ellenico e al tempio di Roma e di Augusto, si addossava al lato settentrionale della lunga basilica augustea che chiudeva l'*agorà* superiore: alla cavea perfettamente semicircolare (capace di accogliere circa millequattrocento persone), contenuta entro un muro contraffortato (quasi sicuramente per meglio affrontare il peso di una copertura); vi si accedeva mediante scale coperte che sfociavano tra i due *maeniana*; il suo stretto pulpito si allungava, invece, per l'intero diametro con le sue cinque porte – la *regia* e le *hospitales* – alle quali si aggiungevano le uscite verso il portico addossato al corpo scenico.

Il *bouleutérion* di Afrodisia, di poco maggiore del precedente (capacità di circa millesettecento persone, talvolta spettatrici anche di spettacoli musicali), sorgeva interamente fuori terra sul lato meridionale del *témenos* del santuario di Afrodite, ma si affacciava sulla nuova *agorà* romana con un portico popolato di statue-ritratto di personaggi illustri. La cavea semicircolare e il muro di contenimento contraffortato (anch'esso per sopportare l'amplessissima copertu-



Resti del *bouleutérion* di Mileto e sua ricostruzione in pianta



*Odeion* di Efeso



ra), il pulpito allungato sul quale sfociavano direttamente le *párodoi*, le scale coperte e il loro sbocco a metà cavea lo avvicinavano al compagno efesino, dal quale si distingueva, però, per la cura particolare prestata agli ornamenti: pavimentazione della cavea in mosaico, fronte scena adorno di *columnatio* composta da tre ranghi di edicole marmoree alternate a piccole finestre.

Tra i *bouleutéria* di dimensioni più ridotte dell'Asia Minore si potrebbe ricordare quello di Iasos, con cavea interamente circolare e frontescena a edicole sfalsate: tutti furono comunque eretti con prestiti tanto dagli antichi *bouleutéria* quanto – sia per perpetuare la tradizione dei gloriosi Consigli cittadini che per testimoniare l'avvenuta romanizzazione – dagli *odèia* rielaborati dai Romani.

L'articolazione spaziale del teatro non era stata concepita dalla *ratio* romana, ma questa si cimentò nel perfezionarla: l'ordine pratico che quella *ratio* reggeva e la sfida per il controllo delle vaste dimensioni che l'attraeva portarono i costruttori romani alla creazione di perfetti dispositivi di percorsi per grandi masse e insieme di volumi imponenti entro i confini delle città, accompagnati, dietro le sfarzose scene fisse, da portici e giardini che testimoniavano la solerzia di governi e mecenati per lo svago dei cittadini. Controllo, compattezza, imponenza si erano sostituiti alla libertà nell'uso e alla simbiosi con i luoghi naturali che i Greci avevano sempre cercato ed esaltato ovunque.



*Odeion* di Afrodisia

## Anfiteatri: origini, uso e primi apprestamenti romani

Se il già noto termine *theatrum* significa, letteralmente, luogo da cui volgere lo sguardo su di uno spazio ove si verifica un evento, il termine *amphitheatrum*, ottenuto con l'aggiunta dell'avverbio greco *amphi*, indica letteralmente non un doppio teatro – come all'occorrenza sembra potesse divenire il dispositivo ligneo di Scauro – ma un luogo da cui assistere a un evento trovandosi indifferentemente da una parte o dall'altra di esso, vale a dire tutt'intorno allo spazio dell'accadimento. *Munera* e *venationes*, duelli tra gladiatori e cacce ad animali feroci, furono manifestazioni ereditate dagli Etruschi e dai Campani che i Romani nei primi tempi della loro storia predilessero quali *ludi* per onorare i defunti, spettacoli cruenti e tumultuosi che necessitavano di ampi spazi allungati per gli inseguimenti, ma chiusi e circoscritti per definire l'orizzonte di una perfetta visione. Destinati e offerti all'intera comunità, fu quasi ovvio che essi avessero luogo nello spazio pubblico per eccellenza, vale a dire in un foro. Il primo *munus* di cui si abbia notizia avvenne nel 264 a.C. nel Foro Boario e impegnò tuttavia un numero esiguo di combattenti, richiamando – si presume – un numero proporzionalmente limitato di spettatori. Grazie a Tito Livio sappiamo che *munerae venationes* proseguirono per i decenni rimanenti del III secolo a.C. e per tutto il secolo successivo, ed è lecito affermare, in base ad alcuni passi di Cicerone, che, aumentando via via il numero dei partecipanti e la consistenza del pubblico, tutti abbiano avuto luogo nel più ampio e importante Foro Romano: qui si montarono tribune con gradinate



Ricostruzione ipotetica dell'anfiteatro ligneo presso il Foro Boario

temporanee in legno tutt'intorno a un'area ricavata nella *platèia*, sotto la quale – a conferma delle testimonianze letterarie – si è scoperta una rete di gallerie e di pozzetti di servizio in cui si conservavano e da cui si manovravano le macchine necessarie al sollevamento e alla dislocazione dei materiali per gli allestimenti. Non è finora stato possibile (e forse non lo sarà nemmeno in futuro) comprovare, in base a evidenze archeologiche o a testimonianze documentarie attendibili, quale fosse il disegno delle gradinate – propriamente *spectacula* – lignee e smontabili; tuttavia alcune ipotesi recenti concordano sul fatto che esso corrispondesse a un poligono allungato inscritto in una ellissi o in un ovato intorno a uno spazio di ugual forma, cosparso di terra e di sabbia pressate, nell'area compresa dapprima tra le basiliche Aemilia e Sempronia, i *Rostra* e la *Regia*, e in seguito, con asse trasversale diminuito, tra la Aemilia, la Iulia e gli altri due edifici per una lunghezza (ottanta metri all'incirca) pari a quella dell'area interessata dai sotterranei.

Una tale situazione si protrasse fino al termine del I secolo a.C. quando, in piena età augustea, il pretore L. Nevio Surdinio fece pavimentare con lastre lapidee il Foro, inducendo gli organizzatori dei giochi a cercare altri luoghi. Fu pronto a provvedere con un dispositivo permanente, terminato nel 29 a.C. in Campo Marzio, il ricco cittadino T. Statilio Tauro, forse incoraggiato da una precedente iniziativa di Cesare, che aveva fatto apprestare nel 42 a.C. un teatro 'cinegetico' (o destinato alla caccia con i cani) dotato di sedili tutt'intorno all'area interessata e privo di scena, insomma un anfiteatro o una struttura analoga. Ciò nonostante all'anfiteatro di Tauro furono preferite strutture montabili e smontabili da allestire nei *Saepta* che Giulio Cesare aveva creato nello stesso Campo Marzio per le riunioni e le operazioni di voto dei Comizi centuriati (l'antica assemblea del popolo romano): una piazza larga e allungata cinta da un quadruplici portico, opportunamente lontana dal centro, con spazi liberi tutt'intorno.

Com'era accaduto agli edifici teatrali, trascorse molto tempo prima che a Roma gli anfiteatri effimeri si trasformassero in strutture stabili pienamente accettate dalla morale comune. Il ricorso ed evidentemente l'affezione al temporaneo e al provvisorio si può certo spiegare con motivazioni pratiche: l'allestimento di arene temporanee era ormai esperienza collaudata, non immobilizzava capitali, necessitava soltanto di una buona manutenzione per una durata accettabile dei materiali, remunerava periodicamente manodopera, si faceva anche ammirare per il lavoro dei meccanici e degli ingegneri impegnati a ottenere risultati che in ogni occasione si rinnovavano e si perfezionavano, tenendo vive l'attenzione e l'attesa più di quanto potesse un edificio sempre uguale a se stesso, vuoto per molto tempo e da occupare di tanto in tanto. Forse, però, a

queste ragioni concrete e di psicologia di massa si affiancarono considerazioni di opportunità politica. Augusto, che pur aveva vinto l'ostracismo riservato al teatro ritenendolo una irrinunciabile risorsa culturale, approvò tardi la costruzione di un anfiteatro in pietra e per di più cedendo a un cittadino molto ricco l'iniziativa: forse non desiderando figurare in prima persona nella realizzazione di un'opera volgare (che, tra l'altro, non poteva neppure vantare ascendenze greche), né volendo soggiacere all'attrazione delle masse per il sangue, di cui molto presto i futuri imperatori sfrutteranno il crudele valore catartico e di appagamento degli istinti più bassi. A loro volta i *Saepta* furono soppiantati dagli anfiteatri lignei temporanei e smontabili fatti approntare da Caligola e da Nerone, nel prolungarsi di scelte a favore di soluzioni transitorie.

### Anfiteatri della penisola italica, prima del Colosseo

Le motivazioni valide nel centro del potere, ove si concentravano i magistrati, i senatori, i generali, gli uni attenti a ogni gesto degli altri, valevano assai meno in provincia: i primi anfiteatri italici permanenti sorsero laddove *munera* e *venationes* accendevano particolarmente gli animi. E furono subito genericamente ovali, o meglio pseudoellittici: piante di questo genere, imposte all'arena e trasmesse da questa alla cavea, assicuravano infatti tanto una forma perfettamente chiusa e continua priva di angolazioni morte (un gran vantaggio rispetto alle piante rettangolari, pur allungate, dei fori) quanto un'accentuazione longitudinale adatta alle fughe e agli inseguimenti, visibili da ogni spettatore in qualsiasi punto si trovasse senza perdere un particolare o un istante della lotta.



Anfiteatro 'minore' di Pozzuoli

I più antichi anfiteatri furono quelli campani di Pozzuoli e di Capua: del primo, risalente all'ultimo quarto del II secolo a.C., costruito in *opus incertum* di tufo, restano poche arcate e brevi tratti della *crypta* sommitale; il secondo, di cui non resta nulla di visibile, è rammentato da iscrizioni risalenti alla fine dello stesso secolo. Entrambi sfruttavano al massimo la morfologia del suolo affinché la cavea fosse per la maggior parte scavata e in minima parte supportata da sostruzioni artificiali, cinta e contraffortata nella sua parte emergente da murature anulari piene o ad arcate, rientrando nella categoria generalmente definita 'a struttura piena'.

'A struttura piena' fu costruito nel I secolo a.C. anche l'anfiteatro di Calvi, in parte tagliando un banco naturale di roccia e in parte creando un terrapieno artificiale sostenuto da una muraglia esterna. 'A struttura piena' si costruirono i due anfiteatri di poco posteriori, di Pompei e di Sutri. Quello campano (quasi completamente conservato), promosso dagli stessi duoviri fondatori dell'*odèion*, risale all'80 a.C. – anno della deduzione della colonia sillana – e fu eretto entro l'angolo orientale delle nuove mura. La cavea ellittica allungata è in parte scavata e in parte adagiata sul terrapieno anulare creato con il materiale di riporto, delimitato per metà dal sistema difensivo e per metà da un muro in *opus* quasi *reticulatum*; la presenza in quest'ultimo di arcate cieche a tutto sesto sostenute da pilastri con funzione di contrafforti e l'assenza totale di vani sotto l'arena consente di escludere che – almeno in origine – esso fosse destinato alle *venationes*. Se l'accesso dei gladiatori all'arena avveniva sottopassando la cavea attraverso gallerie voltate, l'una coincidente con l'asse longitudinale e l'altra (a causa della presenza delle mura) traslata ma parallela all'asse



Anfiteatro di Pompei

trasversale, l'accesso del pubblico era assicurato da gallerie connesse agli ambulacri che servivano le gradinate basse e intermedie, nonché da rampe baciata di scale esterne, rette da archi per giungere alle gradinate più alte coronate dalla *crypta*, ove erano gli ancoraggi per il *velarium* che riparava dal sole estivo cavea e arena.

L'anfiteatro di Sutri, lungo la via Cassia e in mezzo a una necropoli, fu costruito nel 41-40 a.C., al tempo della deduzione a colonia dell'antico centro etrusco, ed è completamente 'a struttura piena', scavato in un esteso blocco affiorante di tufo, con arena ottenuta livellando il più basso strato raggiunto nella roccia. All'arena e alla cavea, scolpita nel tufo con l'aggiunta di alcune gradinate costruite in laterizio, gladiatori e pubblico accedevano mediante due gallerie assiali opposte e simmetriche che, prima di sfociare direttamente nell'arena e in uno stretto corridoio poco più elevato di smistamento alle prime gradinate, avevano dato luogo a una forcilla con scale che conducevano a una recinzione a quota intermedia per servire, salendo o ridiscendendo, i rimanenti *maeniana*. Scolpito assai più che costruito, l'anfiteatro di Sutri può essere immaginato simile a una gigantesca impronta lasciata nel tufo da uno ziggurat di base ellittica piantato a rovescio. Fu 'a struttura piena' anche l'anfiteatro di Roselle, realizzato agli inizi del I secolo d.C.: alla cavea sostenuta da terrapieni artificiali si accedeva da quattro



Anfiteatro di Sutri

ingressi ricavati alle estremità degli assi, per poi procedere sotto volte lungo quelli minori e attraversare corridoi scoperti lungo quelli maggiori, trovando a tratti le diramazioni di risalita ai vari *maeniana*.

In un periodo compreso tra gli ultimi decenni del I secolo a.C. e i primi anni del I d.C. fu costruito l'anfiteatro di Cagliari, che emerge dall'abbraccio della roccia entro cui è incuneato con la testata del proprio ovale, contenente in lieve aggetto l'accesso generale, evidenziato ed esaltato da due registri di arcate riunite in sommità da un timpano. Quasi interamente 'a struttura piena', la sua cavea è suddivisa in un *podium* e tre *maeniana* serviti da due ambulacri ellittici scavati nel banco roccioso. Se l'incavo imponente che accoglieva l'anfiteatro rendeva limitato e difficoltoso il sistema dei percorsi interni, il tratto fuoriuscente su sostruzioni conteneva gallerie voltate, dichiarate esternamente da due fasce di 'Theatervotiv' e attico di coronamento scandito in campate da lesene e punteggiato da finestre quadre.

Nel frattempo, durante l'età augustea e tiberiana, anche lontano dalla penisola erano sorti anfiteatri analoghi per configurazione a quelli italici. Nel regno di Giudea, Erode il Grande aveva fatto erigere un anfiteatro a Gerusalemme e uno a Cesarea Marittima-Sebaste dei quali nulla o quasi rimane; ma a Merida è ben visibile l'anfiteatro costruito 'a struttura piena' con cavea sostenuta da cassoni in muratura riempiti di terra costipata, separati



Anfiteatro di Cagliari

orizzontalmente da corridoi radiali e attraversati verticalmente da trombe di scale, in una ben regolata orditura sotterranea di tagli netti e di masse squadrate, per consentire di raggiungere il *podium* e i *maeniana*.

Sul finire del I secolo a.C., gli architetti di Giuba II avevano creato in terra africana l'unica eccezione all'ovale e all'ellisse, conferendo all'anfiteatro di Cesarea in Mauritania un perimetro composto da un rettangolo con terminazioni semicircolari, secondo una figura suggerita da Erone Alessandrino alla fine dell'età ellenistica, ma forse anche a imitazione delle tribune provvisorie costruite nel Foro Romano in età repubblicana. Mentre a Leptis, durante il principato di Nerone, si era scavata la *cavea* e livellato, di conseguenza, il piano dell'arena nel terreno naturale raggiunto in profondità.



Anfiteatro di Merida



Anfiteatro di Leptis Magna



Nonostante fossero ben più impegnativi e costosi, non mancarono nello stesso periodo anfiteatri 'a struttura cava': caratterizzati da cavee interamente emergenti dal suolo o quasi, sostenute da ambulacri anulari voltati esterni e mediani, nonché da vani radiali voltati contenenti rampe di scale. Il più antico di tal genere conosciuto nella penisola italiana, costruito alla fine del II secolo a.C., in età sillana, è l'anfiteatro di modeste dimensioni di Teano, che appare dotato di una cavea interamente sostenuta da volte rampanti e da arcate in gradazione di altezza.

Al principato di Tiberio, e quindi ai primi anni del I secolo d.C., risale l'anfiteatro 'a struttura cava' di Terni, ancor più modesto e con un unico registro di arcate entro distinte campate, sormontato da un attico nell'anello perimetrale avvolgente i setti, le volte di sostegno e i passaggi radiali.



Anfiteatro di Teano



Anfiteatro di Terni

Gli architetti dell'anfiteatro costruito a Verona, comunemente detto 'Arena', introdussero un'assoluta novità nel miglioramento dei percorsi con importanti conseguenze anche nella fascia esterna: in luogo delle entrate dirette e obbligate, crearono un primo deambulatorio esterno in modo che ogni arcata costituisse un ingresso per qualsiasi settore della cavea. Innalzato nei primi due decenni del I secolo d.C. su di una *platèia* lievemente incassata nel terreno, esso fu il terzo anfiteatro italico per grandezza e capienza (era capace di venticinquemila spettatori): la pianta quasi ellittica (tracciata in base a quattro fuochi) è riprodotta dalla cavea a fascia larga (ricostruita a partire dalla fine del XV secolo) adagiata su tre gallerie concentriche voltate a botte, in *opus caementicium* con inerte di pietre spezzate, e su corridoi radiali chiusi tra setti murari voltati in ugual maniera contenenti scale di risalita ai *maeniana*. Delle tre gallerie, la più esterna corrisponde al portico terreno e ai deambulatori soprastanti di facciata, composta, fedele al 'Theatervotiv', da archi su pilastri di pianta quasi quadrata, articolati nei primi due registri da paraste centrali di genere tuscanico reggenti trabeazioni semplificate e nel



Arena di Verona

terzo registro – l’attico o il semplice muro di chiusura della *summa cavea* – da un capitello solitario più ampio dei sottostanti e annegato nell’opera muraria. Di tale galleria rimane oggi solo un esiguo tratto – l’ala di quattro forniche – a testimoniare la composizione, i procedimenti costruttivi, le studiate bicromie: gli elementi di calcare locale bianco e lavorato negli apparati decorativi, rosato e sbizzato al rustico nelle strutture portanti, si sostenevano, in assenza di malte, grazie a chiavi o a perni di ferro, oppure per attrito e coesione. Il fronte attuale a due registri è, in realtà, l’alzato interno delle prime gallerie anulari sovrapposte, che mostra come le rispettive volte a botte posassero internamente sulla fascia di trabeazione sostenuta dalle lesene sbalzate sui pilastri di testata dei setti radiali. Alle estremità dell’asse principale, superato il primo deambulatorio, si aprono tuttora due atrii suddivisi in cinque navate, imponenti spazi di passaggio alla galleria intermedia e all’arena.

A Pola l’anfiteatro in *opus quadratum* di calcare locale aspramente sbizzato fu eretto nel corso della prima età giulio-claudia in due fasi ravvicinate o in una sola piuttosto prolungata. Il cilindro esterno – suddiviso in due fasce ripartite in campate con archi da lesene di tipo tuscanico imprigionate nel bugnato e completato da un attico con finestre quadrate – fu l’ultimo a essere innalzato: non altrimenti si spiegherebbero sia l’assenza di archi o volte di collegamento fra questo e l’involucro più interno – connessi molto probabilmente da travi in legno o lastre lapidee non spingenti – sia lo squi-



Anfiteatro di Pola

librio tra l'esilità e l'altezza della parete esterna, sapientemente compensato dall'aggiunta di quattro torri di controventatura e irrigidimento situate al termine delle diagonali. Il forte cornicione dell'attico è forato per impiantarvi i pennoni che reggevano il *velarium*; e, come a Verona, una estesa fossa rettangolare divisa in tre navate da pilastri in muratura ospitava, sotto l'impalcato dell'arena durante gli spettacoli, inservienti, fiere, macchinari.

L'anfiteatro di Padova, anch'esso di età giulio-claudia sebbene successivo all'istriano di qualche decennio, fu elevato seguendo una pianta ellittica particolarmente allungata: tra le strutture di sostegno ai *maeniana* corrono, tra muri ad archi ciechi in *opus caementicium* con rivestimento in blocchetti di pietra bianca dei monti Berici, tre corridoi di recinzione anulari concentrici, da cui partivano, verosimilmente, rampe di scale dirette alle gradinate; voltato a botte, l'ambulacro più esterno era cinto probabilmente da un muro suddiviso in più fasce aperte in arcate comprese tra pilastri (ma la parete che oggi vediamo, unica testimone ancora in piedi della costruzione, appartiene all'ambulacro intermedio).

L'anfiteatro di Aosta, di cui restano solo otto arcate del perimetro esterno, fu costruito intorno alla metà del I secolo d.C.: dotato di un solo ambulacro intermedio, presentava il fronte avvolgente in bugnato suddiviso verosimil-



Resti dell'anfiteatro di Padova

mente in due fasce, ciascuna ritmata in campate comprese tra semicolonne di genere tuscanico con arcate dalle imposte e dagli archivolti in bugnato, mentre gli ingressi principali avvenivano, attraversando la cavea, dagli estremi dell'asse maggiore.



Resti dell'anfiteatro di Aosta

L'anfiteatro fuori mura di Urbisaglia, costruito nel 75-76 d.C. in *opus caementicium* con paramento in mattoni, è circondato da un portico di sostegno della parte superiore della cavea, con pilastri liberi ai quali corrispondono pilastri addossati alle concamerazioni piene trapezoidali che reggono la parte inferiore; gli ingressi principali, al contrario di quanto accadeva ad Aosta, erano collocati agli estremi dell'asse minore.

Adottando le scelte attuate in Campania nella realizzazione dei primi teatri, non mancarono, in vari luoghi della penisola, anfiteatri 'a struttura mista', in parte scavati e in parte sostruiti. Ad Alba Fucens l'anfiteatro costruito al



Sopra: Anfiteatro di Urbisaglia; Sotto: Anfiteatro di Alba Fucens

tempo di Tiberio ai piedi del ripido versante di una collina è per gran parte, ma non interamente, scavato nella roccia: il settore occidentale della cavea del tutto addossato al pendio naturale, quello orientale per metà sostenuto da terreno di riporto. Agli estremi dell'asse longitudinale della sua pianta pseudoellittica allungata – a sua volta parallelo alla direzione dei decumani del reticolo urbano – si aprono due ingressi voltati in opera poligonale e quadrata da cui entravano combattenti e spettatori: gli uni diretti all'arena, gli altri all'imbocco di scale che, come a Sutri, giungevano al corridoio intermedio di smistamento per le gradinate tanto inferiori che superiori

Fuori della penisola, al di là delle Alpi, l'anfiteatro di Saintes, iniziato e concluso durante i regni di Tiberio e di Claudio in un'area extraurbana di giunzione tra le pendici di un colle e un vallone piano, costituisce l'edificio più complesso – e l'architettura più riuscita – tra gli anfiteatri 'a struttura mista'. In tre dei suoi settori – meridionale, occidentale e settentrionale – inseriti nella collina, la cavea posa su cassoni murati trapezoidali riempiti di terra, opportunamente livellati e divisi da frequenti corridoi radiali con rampe di scale per raggiungere a varie quote le gradinate; nel settore in pianura i cunei corrispondenti della cavea sono retti da volte rampanti gettate tra i setti murari di diciassette corridoi radiali: collegati da un deambulatorio intermedio, alcuni di essi conten-



Anfiteatro di Saintes

gono le scale e sono tutti conclusi da pilastri di testata, a formare l'imposta di altrettante arcate di accesso che integrano quelle principali al termine dell'asse maggiore. La fascia di chiusura della pseudoellissi si presentava, di conseguenza, con due volti diversi: a muro pieno ritmato da tagli distanziati e da regolari cadenze di pilastri incorporati nei tre settori accolti dalla collina, a due registri sovrapposti di arcate nel settore innalzato sul vallone

La contemporaneità o l'avvicinarsi degli impianti sostenuti da terreni naturali o da terrapieni artificiali, adagiati o sostruiti, pieni o cavi, impedisce di considerare i primi – più facili da costruire e meno costosi – precedenti dei secondi, tecnicamente più impegnativi ma di aspetto esteriore ben più imponente. Sebbene le soluzioni 'a struttura piena', quanto meno sino al 60 d.C. circa, siano più numerose di quelle 'a struttura cava', esse devono essere considerate solo alternative, consigliate semmai dalle opportunità e dalle caratteristiche dei luoghi, magari unite a più contenute risorse finanziarie. Dopo le numerose esperienze compiute nelle province italiche tra la fine del II secolo a.C. e la metà del I d.C., l'edificio dell'anfiteatro – 'a struttura piena', 'cava' o 'mista' che fosse – poteva dirsi definitivamente configurato nelle sue due componenti principali, bene avviato ma suscettibile di perfezionamenti nell'articolare il complesso sistema degli accessi, più che collaudato nel disegno della pianta. In generale i perimetri pseudoellittici delle arene furono relativamente semplici da tracciare con i metodi pratici (e abbastanza correnti) esposti nel V secolo d.C. da Proclo nel *Commento al I libro degli 'Elementi' di Euclide*; più arduo, sebbene quasi sempre risolto con successo, fu il problema di delineare l'anello esterno, sia per la maggior estensione e distanza tra i fuochi sia per le inevitabili discontinuità del terreno.

### L'Anfiteatro Flavio o Colosseo

Il primo anfiteatro permanente, considerato il massimo dell'Urbe e dell'intero mondo romano, tanto da essere simbolo stesso dell'immortalità di Roma sin dal primo Medioevo – nelle parole di Beda il Venerabile – fu il Colosseo. L'opera fu intrapresa dai Flavi nell'intento di alimentare il consenso popolare, mettendo a disposizione dei *ludi gladiatorii* e delle *venationes* un impianto fisso che sostituisse i luoghi tradizionali devastati dall'incendio del 64 d.C. Esso fu costruito vicino al centro della città, nell'area che Nerone aveva occupato con la propria dimora ma riportata a dominio pubblico dopo l'incendio che l'aveva devastata: lo iniziò Vespasiano nel 71 o 72 d.C., lo inaugurò Tito nell'80 d.C. con una solenne *dedicatio* alla quale fecero seguito cento giorni di giochi; lo perfezionò Domiziano nelle rifiniture e nel sistema fognario. Dopo il 100 a.C. i Romani cominciarono a



chiamarlo *Colosseum* o Colosseo, deducendo l'appellativo dalla vicinanza al Colosso, la statua di *Helios-Nerone*.

L'anfiteatro sorse sull'area prosciugata del lago dei giardini neroniani fra Palatino, Esquilino e Celio, ai piedi del *Claudianum*, e fu integrato da edifici sussidiari: una caserma dei gladiatori (*ludus magnus*) – costituita da un corpo di pianta rettangolare di quattro ali congiunte, a tre piani, con celle per l'alloggio – tutt'intorno a un cortile quasi interamente occupato da un anfiteatro in miniatura per gli allenamenti; un deposito per le attrezzature tecniche (*summum choragium*); una caserma per i marinai del Miseno addetti al *velarium* (*castra misenatium*); un'armeria (*armamentarium*); un ospedale (*sanarium*); un obitorio (*spoliarium*).

La pianta dell'arena riflessa dalla cavea (la cui capienza si calcola dai cinquantamila ai settantatremila spettatori) è iscritta in una estesissima superficie di perimetro ellissoidale (in realtà un ovale costituito da quattro segmenti di cerchio con assi longitudinale e trasversale pari rispettivamente a metri 187,75 e 155,60), circondata a sua volta da una fascia lastricata, con margini segnati da cippi lapidei alti quanto e più di un uomo.

Fin dall'organizzazione del cantiere, l'opera si palesò senza rivali: per la posa delle fondazioni si approfittò del bacino dell'ex lago al fine di ridurre al minimo lo scavo; quindi fu creato in profondità, fino a raggiungere uno strato



Roma, Anfiteatro Flavio

resistente di argilla compatta, un anello ellittico in *opus caementicium* largo una cinquantina di metri per reggere una selva di poderosi pilastri in *opus quadratum* di tufo e travertino, che si prolungò oltre la quota-zero del suolo sino a raggiungere altezze preliminarmente determinate. Disposti a corona in nove anelli concentrici e contemporaneamente allineati secondo ottanta direttrici radiali, via via decrescendo di altezza dalla periferia al centro, i pilastri furono poi riuniti da archi in muratura a ugual quota di imposta e rampanti da quota inferiore a quota superiore. Successivamente, in un cantiere che era in realtà la somma di quattro cantieri separati e indipendenti entro i settori creati dagli assi principali della pseudoellisse, i pilastri e gli archi di legame costituirono la gabbia portante dell'edificio, completata – procedendo gradualmente dall'ossatura al riempimento – da setti di collegamento in *opus caementicium* rivestito di mattoni, da volte sia anulari orizzontali che trasversali rampanti dello stesso materiale, a sostegno tanto delle gallerie-deambulatoario esterne e intermedie quanto delle gradinate corrispondenti ai vari settori della cavea, raggiungibili attraverso corridoi e scale entro le forti membrane radiali. Nelle volte in *opus caementicium* furono inseriti di tanto in tanto archi di mattoni come guide al tracciato delle curvature, inaugurando un tipo di espediente adottato nelle temerarie coperture delle aule termali del III e IV secolo d.C.; e nel frattempo veniva innalzato il circuito murario esterno, ricorrendo per le sue parti più elevate a speciali armature sospese.



Roma, Anfiteatro Flavio. Fronte esterno

L'avvolgente fronte esterno di travertino fu suddiviso in quattro registri orizzontali: il primo, il secondo e il terzo furono ripartiti verticalmente in ottanta campate da pilastri di sezione rettangolare, scolpiti in mezzzeria da semicolonne di tre diversi generi e segnati a circa metà della loro altezza dalle imposte di archi di collegamento rinfiancati – uno dei massimi dispiegamenti conosciuti del 'Theatermotiv'; l'ultimo registro, il quarto, è pieno e scandito da piatte, alte, lesene.

Nel registro del piano terreno, esteso nella sua interezza su di un crepidoma schiacciato di soli due gradini, le semicolonne al centro delle facce esterne dei pilastri a cui corrispondono lesene sulle interne, sono di genere dorico semplificato, quasi un tuscanico (base composta da plinto, gola rovescia, toro, capitello con echino e abaco preceduto da un collarino nel fusto senza ornamento); su di esse poggia per tutto il circuito una trabeazione ininterrotta altrettanto semplificata (fregio e cornice lisci). Il secondo registro è di genere ionico: le semicolonne, su piedistalli, presentano basi di tipo attico e capitelli con spesse volute, a sostegno di una trabeazione analoga alla prima. Il terzo registro è di genere corinzio: le semicolonne, ugualmente su piedistalli, hanno anch'esse basi semplificate (toro con listello su plinto quadrato), capitelli con foglie lisce ricurve a duplice corona, trabeazione con cornice a dentelli e rosette pendenti negli intervalli. Il quarto registro, corrispondente all'attico di coronamento, è come i due precedenti innalzato da una fascia di appoggio ritmata da bucatore quadrate a cadenza alterna, e dai piedistalli delle paraste superiori; le quali, dotate di base di tipo attico (con plinti tanto allungati da assomigliare a ulteriori piedistalli), e di capitello di tipo composito appena sbizzato, sostengono una trabeazione dal cui fregio sbalzano mensole quali appoggi di una cornice sagomata. Nelle campate piene si aprono alternativamente finestre rettangolari, mentre corre in tutte una teoria di mensole a circa  $2/3$  dell'altezza: vi poggiavano le basi dei pali che, infilandosi in fori corrispondenti del canale di gronda, fuoriuscivano sveltando per notevole altezza (una quindicina di metri) a sostegno dell'immenso *velarium* di copertura, controbilanciato da corde in tensione ancorate a terra. Poiché cordame e telone assomigliavano a sartie e a vele, erano marinai del porto militare di Miseno a issare e ad ammainare il velario.

Nella loro successione verticale le semicolonne di tipo dorico-tuscanico, ionico e corinzio mantengono diametro uguale, assumendo le seconde e le terze un'altezza di pochi centimetri inferiore a quella delle prime: a occhi che osservino frontalmente da lontano, esse appaiono della medesima forza e valore, appena più slanciate le prime per contrapporsi al peso superiore

(l'attico pieno è l'ultima perentoria conclusione); a occhi che osservino dal basso verso l'alto, in una visione in cui le rette tendono a convergere all'infinito, le ampiezze paiono ridursi gradatamente in modo naturale e così le altezze, ma non tanto da compromettere visivamente la consistenza delle membrature, essendo state queste tenute maggiori di quanto consigliavano la consuetudine e le indicazioni vitruviane (il terzo registro non diminuiva rispetto al secondo). Nell'intelligenza dei nessi e delle calibrature che tenevano conto anche dei sottili inganni della visione nelle grandi dimensioni, il trattamento del 'Theatermotiv', dimostrandosi duttile, pervenne nel Colosseo alla sua declinazione più complessa e articolata. Ogni arcata delle tre fasce si apre su retrostanti deambulatori anulari: due al piano terra e al primo, entrambi voltati a botte; due al secondo, di cui uno voltato a botte e l'altro, di minor altezza, a crociere; due al terzo, voltati entrambi a crociere, ai quali si sovrappone un quarto voltato a crociere per servire le più alte gradinate della cavea.

In corrispondenza degli assi dell'ellisse, arcate più ampie delle adiacenti con pilastri rivestiti di marmo bianco segnavano i quattro accessi principali (quello settentrionale era anche dotato di un piccolo portico), oltrepassati i quali, e varcata l'ampiezza dei primi due corridoi, si inoltravano quattro gallerie, suddivise ciascuna in tre navate dai pilastri appartenenti ai restanti anelli. I percorsi voltati a botte in *opus caementicium* intonacato raggiungevano direttamente la cavea o la breve risalita ai posti di massimo rango: quello sul semiasse settentrionale, introdotto da un piccolo *pronaos* con quadriga soprastante e decorato nel suo andare con stucchi figurati, conduceva infatti alla tribuna imperiale.

Sulle paraste addossate alle facce interne dei pilastri del primo, secondo e terzo registro – ossia dei deambulatori del piano terra, del primo e del secondo piano – a una quota superiore alle chiavi degli archi, poggiano trabeazioni composte da sole fasce sormontate da cornici che segnano l'imposta delle volte a botte o a crociera, anch'esse in opera cementizia intonacata; mentre nel quarto registro l'impaginato si articolava liberamente sul muro pieno dell'attico limitando il riferimento alla galleria – la quarta e ultima voltata a crociera – e all'impalcato della tribuna più alta di quanto le trasparenze delle bucatore nella fascia basamentale e delle finestre potevano suggerire. Dagli ambulacri si imboccavano i percorsi che conducevano ai *vomitoria*, vale a dire le bocche quadrate aperte in punti opportuni della cavea sorretta dai setti e dalle volte rampanti delle scale che vi conducevano, per raggiungere le varie file delle gradinate. L'immensa cavea era divisa in cinque *maeniana* separati da corrispondenti precinzioni, destinati alle varie

categorie sociali: nonostante la quantità di ambulacri anulari, di corridoi e di scale radiali, non era poi tanto difficile trovare i propri posti e la propria strada. Lasciati all'imperatore, al suo seguito, agli ospiti più illustri e alle massime cariche i loro ingressi trionfali, le tessere metalliche a tutti distribuite – come dimostrano quelle della corporazione sacerdotale degli *Arvales* fortunatamente ritrovate – recavano inciso un numero corrispondente a quello intagliato nella pietra del breve spazio tra archivolto e trabeazione delle arcate del primo deambulatorio di ingresso, che serviva a condurre all'imbocco del giusto corridoio, della giusta scala e della giusta uscita. Innanzitutto al primo settore, il *podium* riservato alle famiglie senatoriali, alto, affacciato direttamente sull'arena, articolato in ampi ripiani su cui poggiare i ricchi subsellia dei nobili spettatori; quindi al *maenianum primum*, ossia il secondo settore, che comprendeva otto gradini di marmo, riservato agli equites o cavalieri. All'insieme di podio e *maenianum primum* corrispondeva il primo registro di semicolonne esterno. Seguivano, riservati alle categorie successive: il *maenianum secundum imum*, il terzo settore, comprendente il maggior numero di gradini e corrispondente all'intero secondo registro di semicolonne esterno; quindi, sollevato da un'alta parete con porte e nicchie popolate di statue, il *maenianum secundum summum*, il quarto settore, a metà tra il terzo registro di semicolonne e l'attico; e infine il *maenianum summum in ligneis*, corrispondente a gran parte dell'attico, ripartito in una decina di gradini in legno, coperto da tetto piano e chiuso internamente da un'alta corona di colonne di diverso diametro, dalle basi attiche e ioniche e dai capitelli di genere ionico, corinzio e composito, di granito, di marmo peloponnesiaco e di cipollino. La cavea si concludeva, così, con un sontuoso colonnato, epilogo dell'imponente successione di gradini, allo stesso modo con cui, all'esterno, l'attico pieno concludeva gli accenti verticali dei tre registri di arcate. L'Anfiteatro Flavio fu pertanto una macchina distributiva fedele specchio dell'organizzazione sociale: a osservare la cavea popolata essa costituiva una figura icastica della società romana, la cui struttura piramidale fondata sul censo e sulla dignità della famiglia di estrazione, si ritrovava fedelmente riflessa, sebbene alla rovescia, nei suoi *maeniana* sovrapposti e separati: nella propria tribuna, visibile a tutti, si mostrava ai propri cittadini l'imperatore, per accogliere il plauso di ringraziamento per tanta munificenza elargita negli spettacoli e nella costruzione. L'apparato decorativo offriva impressionanti immagini agli occhi degli spettatori prima ancora dei *ludi* e delle *venationes* a cui avrebbero assistito: all'esterno vi era la teoria dei personaggi famosi effigiati in bronzo dorato situata entro le arcate sovrapposte, così come gli scudi dello stesso prezioso materiale fatti porre in ogni campata dell'attico da Domiziano al compimento dei lavori; inoltre dall'interno degli ambulacri, inquadrata dagli archi, si ammirava la

vista splendida della città, il Foro Romano, immenso e marmoreo, e dietro i colli. Circondato durante i giochi da una solida rete, il suolo dell'arena era formato da un tavolato ligneo al di sotto del quale, tra setti in laterizio, erano organizzati vani su due piani (oggi alla luce del giorno) per montacarichi, depositi di scene e di armi, riposo degli atleti, gabbie delle fiere; mentre l'accesso ai sotterranei avveniva direttamente, nel sottosuolo, dalla maggiore caserma dei gladiatori.

L'architettura dell'Anfiteatro Flavio costituisce, nella stessa volontà di unire due sistemi (trabeato e arcuato-voltato), un vero compendio al massimo della coerenza sintattica e costruttiva, dei risultati parziali raggiunti dalle imprese del *Tabularium*, della quinta terrazza del santuario della Fortuna Primigenia e del teatro di Marcello: dietro il circuito avvolgente degli archi compresi tra semicolonne, paraste e trabeazioni di tradizione ellenica – in cui, però, la finitezza levigata dei marmi è sostituita dal modellato scabro delle membrature di tufo e travertino –, le volte degli ambulacri e dei corridoi si incurvano, si inclinano, si inoltrano nel cuore della fabbrica, docili a ogni disegno, e insieme si impone la forza dei pilastri talvolta simili a sostegni naturali. Infine, per la prima volta in Roma, la sovrapposizione sulla verticale dei generi comprende dorico, ionico, corinzio e composito: una soluzione che diverrà paradigma dell'antico dall'età moderna in poi e che richiamava la maestà e la grandezza imperiali risalendo al precedente costituito dal *Sebasteion* di Afrodizia, il complesso religioso di età tiberiana concepito per celebrare gli imperatori e fissare la memoria eterna delle loro imprese.

### **Dopo il Colosseo: anfiteatri nella penisola italiana, nelle province occidentali e settentrionali, in Grecia, in Asia Minore, nel Vicino Oriente e in Africa**

Nessuna città dell'Impero riuscì a uguagliare l'anfiteatro della capitale; ma molte cercarono di avvicinarsi intraprendendo la costruzione di nuovi complessi collegati – assai più dei teatri in lento tramonto – al culto imperiale. Invertendo l'uso dell'era 'pre-Colosseo', subito dopo la sua realizzazione e verosimilmente per il fascino che esercitò o per la sfida che lanciò, molti nuovi anfiteatri furono costruiti 'a struttura cava'.

Non appena elevata da Vespasiano al rango di colonia imperiale – *Colonia Flavia Augusta* – giudicando inadeguato quello di cui già disponeva, la città di Pozzuoli iniziò e condusse a termine la costruzione di un secondo anfiteatro, che forse ambì a essere ancor più nitido e ordinato nella rete

dei percorsi di quanto fosse il Colosseo, suo evidente modello. Situato alla confluenza di vie regionali e urbane, il nuovo complesso 'a struttura cava' fu capace di ventimila spettatori provenienti da circondario e città. Su di una platèia lapidea sollevata di un solo gradino, un portico ellittico, formato da pilastri in pietra con aggiunta di laterizio allungati in profondità, da archi di congiunzione e da semicolonne incorporate in testata, consentiva l'accesso al primo deambulatorio: da questo partono, pronte all'imbocco sul lato opposto, rampe radiali di scale o gallerie piane tra setti di appoggio alle volte rampanti, che a loro volta sostengono la cavea sovrastante il tavolato dell'arena con le attrezzature sotterranee; mentre sul primo deambulatorio cammina una seconda galleria di smistamento sulla quale posavano le ultime gradinate del *maenianum summum* della cavea. L'avvolgimento esterno era diviso in tre fasce: le prime due, con campate definite da archi e semicolonne con proprie trabeazioni; la terza, con parete piena a finestre quadrate e mensole di appoggio dei pali del *velarium*. Non ci fu bisogno di ricorrere, tra il registro a piano terra e il primo, a piedistalli e parapetti simulati, poiché le coperture dei deambulatori erano piane, sostenute da archi gettati tra i pilastri esterni allungati e i setti interni radiali e con estradossi allineati al termine della trabeazione.



Anfiteatro 'maggiore' di Pozzuoli

Secondo per grandezza solo al Colosseo, il nuovo anfiteatro di Capua fu compiuto agli inizi del II secolo d.C. a totale carico della colonia augustea: ai margini dell'abitato, la sua mole interamente cava si elevava al centro di una *plateia* lastricata ove si trovò inciso il disegno di un'arcata-tipo, che servì da modello a lapicidi e a operai nella realizzazione di un edificio che poco si discostava dal capostipite romano. Come quest'ultimo, anche il capuano è composto esternamente da quattro registri orizzontali: i primi tre suddivisi in ottanta campate (proprio come a Roma) comprese tra semicolonne tutte di genere dorico; il quarto chiuso da un muro pieno scandito da lesene. La cavea era suddivisa (come nel Colosseo) in cinque *maeniana* di cui l'ultimo delimitato internamente da un circuito di colonne di granito e riparato da un tetto piano. Diverse, tuttavia, furono le gamme dei materiali impiegati: pietra all'esterno, laterizio all'interno, *opus caementicium* nelle volte rampanti di sostegno; e sua caratteristica fu la chiarezza nella disposizione degli accessi alle scale e ai corridoi che da ognuna delle arcate delle prime due gallerie anulari raggiungevano l'ottantina di *vomitoria*; particolari furono inoltre sia l'articolazione del sottotavolato dell'arena in una fitta griglia di percorsi che consentiva di raggiungere in breve e facilmente qualsiasi punto soprastante, sia le sculture a rilievo e a tutto tondo di vario soggetto scolpite e collocate un po' ovunque.

Sebbene in diminuzione, continuarono a essere costruiti nella penisola edifici tanto 'a struttura piena' che 'a struttura mista'. L'ampia arena dell'anfi-



Anfiteatro di Capua



teatro umbro di Carsulae, risalente alla fine del I secolo d.C., era compresa entro una cavea in gran parte scavata, che tuttavia sorgeva dal terreno per l'ultimo tratto fasciata da un muro pieno di blocchetti lapidei intramezzati a corsi di mattoni e irrobustito da piccoli contrafforti a distanze regolari: gli accessi avvenivano attraverso corridoi lungo gli assi longitudinale e trasversale a cui vennero aggiunti due passaggi diagonali. A Ivrea, nell'edificio costruito tra la fine del I e l'inizio del II secolo d.C., la cavea è in parte appoggiata su terrapieno e in parte su muri radiali, trasversali a un muro ellittico continuo di fasciatura esterna, interrotto solo dagli ingressi posti alle estremità degli assi maggiori.

La cavea dell'anfiteatro di Rimini, costruito di notevoli dimensioni all'inizio del principato di Adriano, posò su cassoni e corridoi di sostruzione delimitati da setti anulari e radiali in laterizio al cui circuito di insieme furono aggiunti, per la prima volta in edifici 'a struttura piena', un deambulatorio continuo e una galleria soprastante anche dinnanzi alle entrate principali create all'estremità dell'asse maggiore. La doppia fascia che si generò nel volume a base ellittica del fronte esterno fu aperta in archi successivi su propri pilastri, entro campate definite da lesene di tipo tuscanico nel registro inferiore e – verosimilmente – di tipo ionico in quello superiore.

Sull'opposta sponda tirrenica, l'anfiteatro di Luni fu iniziato nel II secolo d.C. su pianta concepita con tutta evidenza come somma di due corpi semiellittici, separati da uno stretto ambulacro con partenza dagli ingressi principali posti come di consueto agli estremi dell'asse maggiore. Ognuna delle due parti, a sua volta, è suddivisa in due corone: l'esterna, composta da



Anfiteatro di Carsulae

setti radiali voltati a sostegno della cavea alta e a delimitazione delle scale che la raggiungevano; l'interna, composta da concamerazioni rettangole voltate a botte di sostegno alla cavea bassa e al podio affacciato sull'arena. Come si conveniva al massimo edificio del capoluogo della regione produttrice del marmo preferito da Augusto, il suo fronte esterno ne era parzialmente rivestito, prima della probabile terminazione a portico.



Resti dell'anfiteatro di Rimini



Anfiteatro di Luni

Al di là delle Alpi il massimo teatro iberico fu costruito, con ‘struttura mista’, a Itálica durante il principato di Adriano e compreso nel programma dell’imperatore mirato a creare accanto all’antico centro una nuova città. Collocato a cavallo di un vallone fuori mura, con la sua arena sul fondo e con le due cavee semiellittiche che l’abbracciavano, l’edificio posava in parte sugli opposti versanti naturali regolarizzati in terrapieni murati, e in parte su strutture emergenti, deambulatori anulari e corridoi radiali voltati: l’anfiteatro, di fatto, era planimetricamente diviso a metà da due atri attestati sull’asse maggiore che conducevano, per via diretta, agli spazi di servizio dell’arena e, per smistamenti laterali, alle risalite ai vari livelli della cavea. Infatti, partendo dagli atri e seguendo il perimetro, un deambulatorio anulare serviva gli imbocchi delle scale in accordo con un anello intermedio, mentre fasciava l’intera costruzione consentendo accessi continui attraverso la sequenza ininterrotta dei suoi archi compresi entro campate definite da semicolonne di genere corinzio; alle campate facevano riscontro le finestre e le semicolonne della galleria superiore sormontata da un attico pieno.

I due maggiori anfiteatri delle Gallie meridionali furono costruiti invece ‘a struttura cava’. Ad Arles l’edificio fu eretto sulla sommità di un’altura nell’area centrale della città con la struttura avvolgente suddivisa in tre fasce: due continue aperte in arcate, la terza costituita da un attico oggi scomparso. Il registro al pian terreno è ritmato da robusti sostegni con pilastri di genere dorico incorporati, quello al primo piano è scandito da forti semicolonne di genere corinzio, mentre gli archi di congiunzione mostrano in entrambi ghiere in marcato rilievo. Il primo deambulatorio ellittico fu coperto da lastre lapidee piane consentendo l’identità di quota tra il termine della prima trabeazione e il piano di calpestio superiore; mentre il secondo deambulatorio fu scandito da volte a botte radiali perpendicolari al fronte, ottenendo una copertura a incalzanti onde successive equilibrantesi vicendevolmente senza esercitare alcuna spinta sulla fascia avvolgente.



Anfiteatro di Itálica

All'interno del perimetro urbano l'anfiteatro di Nîmes fu di considerevoli dimensioni: si accedeva all'elevato podio e ai numerosi *vomitoria* della cavea mediante rampe di scale interne contenute tra i setti radiali – voltati a botte con fasce di rinforzo – e servite da un primo deambulatorio continuo comunicante con l'esterno, quindi da un secondo alla stessa quota, interno e prossimo all'arena, nonché da un terzo al primo piano, con volte a botte radiali impostate (come ad Arles) su forti architravi traversi. Il fronte avvolgente del deambulatorio terreno era suddiviso in campate da pilastri rettangolari di genere dorico che inquadravano imponenti arcate su sostegni di equivalente sezione; il fronte avvolgente del secondo si avvaleva di una ripartizione allineata a quella sottostante, ottenuta mediante semicolonne dello stesso genere ma montate su piedistalli. A differenza di quanto si era operato a Roma, però, alla sezione del deambulatorio periferico fu attribuita una misura tanto ristretta da rendere le quote di imposta e in chiave della volta corrispondenti all'inizio e al termine della trabeazione esterna, con il conseguente appoggio dei piedistalli e del parapetto del secondo registro alla effettiva quota di calpestio della galleria superiore.



Anfiteatro di Arles



Anfiteatro di Nîmes

Coronava il secondo registro e il tutto, un basso attico – corrispondente a un parapetto di chiusura interna – con mensole di appoggio e di fissaggio dei pali del *velarium*.

Come accadde per i teatri destinati alle pantomime, in molte città delle Gallie settentrionali e in alcune della Britannia si costruirono edifici particolari per *ludi* e *venationes* che serbarono la forma pseudoellittica od ovale delle arene (sia pur ridotte in estensione) trasmesse direttamente alle cavee ('a struttura piena', 'cava' o 'mista') sviluppate al di là degli accessi lungo gli assi maggiori: simili strutture – che si potrebbero definire anfiteatri dalla cavea dimezzata e ad arena intera – sorsero ad esempio a Parigi – le cosiddette *Arènes de Lutèce* –, a Grand, come a Saint-Albans in Britannia. Percorrendo ulteriormente l'arco delle regioni nord-orientali, Norico e Pannonia, gli anfiteatri delle città sedi di legioni, dotati di cavee costruite per lo più su terrapieni artificiali, spiccano per la precisione geometrica dei loro perimetri in forma di autentiche ellissi tracciate da esperti ingegneri militari come quelle, ad esempio, di *Carnuntum* o di *Buda*, l'antica *Aquincum*.

Nel mondo greco l'anfiteatro 'corruppe' il teatro: dal I secolo d.C. anche gli Elleni del continente, delle isole e dei regni dei successori di Alessandro iniziarono ad appassionarsi a *munera* e *venationes* a discapito del repertorio elevato che si rappresentava nelle loro spoglie *skéné* e nelle loro orchestre. Se restano tracce visibili dell'anfiteatro costruito *ex novo* di pianta eccezionalmente circolare e 'a struttura cava' nella pianura di Pergamo, e delle trasformazioni in anfiteatro 'a struttura piena' avvenute, ad esempio, nel teatro di Dodona e in quello di Xanto, nulla rimane di un anfiteatro fedele al modello romano che pare si fosse costruito a Corinto; anche nel Vicino Oriente, insieme alla traccia o al ricordo di costruzioni uniformate al mo-



A sinistra: Anfiteatro di Parigi *Arènes de Lutèce*; a destra: Anfiteatro di Saint-Albans

dello importato, come a Beirut ad esempio, vi sono segni certi di trasformazioni in anfiteatri di precedenti strutture teatrali.

È intuibile tuttavia, nella preminenza accertata degli adattamenti operati nelle antiche costruzioni rispetto al varo di nuove – orchestre ampliate e trasformate in arene, parapetti elevati a protezione delle cavee – la resistenza alquanto sdegnosa ad adottare modelli propri del conquistatore romano nonostante l'attrazione per i piaceri 'barbarici' procurati dagli spettacoli brutali e cruenti.

All'opposto di quanto avvenne nel Vicino Oriente ellenico ed ellenistico, in Africa, patria di una nuova generazione di imperatori ma anche luogo da cui provenivano i gladiatori di colore e la maggior parte delle fiere, gli anfiteatri furono bene accettati se pur non particolarmente numerosi. A Tipaza l'anfiteatro fu ricavato ai piedi del promontorio sul mare lungo il decumano massimo e in stretta vicinanza con due templi. Come aveva avuto due teatri – uno di età repubblicana e l'altro di età imperiale – così Utica fu dotata di due anfiteatri fedeli al modello romano, se pur diversi tra loro per dimensioni; Cartagine costruì il proprio anfiteatro – di cui restano rovine disperse o sommerse dall'edilizia moderna – con asse perpendicolare al decumano massimo tra gli isolati di forma rettangolare allungata, assecondando l'esposizione a sud-est verso il mare.



Anfiteatro di Tipaza

Ma il maggior anfiteatro africano, quarto per grandezza nella graduatoria dell'Impero, capace, sembra, di quarantamila spettatori, fu costruito 'a struttura cava' a El Jem tra 230 e 238 d.C. durante i regni di Alessandro Severo, Massimiano e Gordiano I, interamente in blocchi di calcare giallo-ocra locale, in mezzo a basse *domus* dai bei mosaici circondate a propria volta dagli uliveti che avevano reso ricca la città. La cavea non è precisamente un'ellisse ma un ovale generato dall'unione di quattro triangoli pitagorici (con i lati in proporzione 3:4:5) i cui vertici determinano la posizione dei centri di quattro archi di cerchio. Il suo involucro avvolgente (conservato in gran parte, anche grazie al cambio di destinazione d'uso operato dagli Ottomani) suddiviso in tre fasce orizzontali (rimane incerta l'esistenza di un attico) produce quasi l'effetto di un *continuum* pieno: le campate individuate nelle fasce stesse da semicolonne sovrapposte in tre registri – genere corinzio al pian terreno e terzo, composito all'intermedio – contengono infatti pilastri tanto larghi da fare apparire ciascuna un tratto di parete in cui si apre una finestra arcuata stretta e allungata con archivoltto posato su imposte segnalate da spezzoni di un'unica lunga linea ricorrente. I costruttori dell'anfiteatro africano non furono meno attenti di quelli del Colosseo nel calibrare proporzionalmente le parti e nel voler determinare precisi effetti ottici. Essi furono anzi tanto audaci da scegliere come modulo di base l'altezza – pari a un cubito punico – dei blocchi calcarei usati in facciata, ricavando dai suoi multipli le altezze coordinate delle membrature verticali:



Anfiteatro di El Jem

equivalenti a 15, 13 e 12 corsi rispettivamente nei registri terreno, primo e secondo, con l'intenzione, evidentemente contraria alle scelte compiute nel Colosseo, di accentuare l'effetto di diminuzione progressiva delle altezze sia nelle vedute da lontano che in quelle di scorcio dal basso verso l'alto. Le volte interne non sono anulari continue (come nel Colosseo) bensì prodotte da traslazioni di superfici semicircolari lungo generatrici perpendicolari all'andamento degli anelli, e impostate su archi di collegamento tra pilastri esterni e interni ottenendo (come ad Arles, a Nîmes o a Roma nel secondo registro del teatro di Marcello) una suggestiva successione ondulata e l'assenza di spinte sul fronte esterno. Gli accessi principali, segnati su di esso da timpani triangolari in aggetto, sono posti (come a Pozzuoli, ad Arles, a Nîmes) ai due estremi dell'asse longitudinale e conducono direttamente, attraverso larghe gallerie voltate, alle tribune d'onore; sull'esempio primo del Colosseo, l'arena era dotata di un articolato e capiente sotterraneo di servizio a due piani, esteso per l'intera ampiezza del tavolato soprastante.

All'età severiana, probabilmente al principato di Eliogabalo (218-222 d.C.), risale anche l'ultimo anfiteatro di Roma: costruito 'a struttura cava' sul Celio, esso deve l'appellativo di *Castrense* – con cui è ricordato nei Cataloghi Regionari – al fatto di essere considerato l'annesso di un *castrum*, termine in uso nell'epoca tarda per denominare una residenza imperiale (nel caso specifico una casa di *villa* suburbana dei Severi, il cosiddetto *Palatium Ses-*



Roma, resti dell'anfiteatro 'Castrense'



*sorianum*). La sua pianta è pressoché circolare – unico precedente noto è l'anfiteatro di Pergamo – e la fasciatura esterna della cavea (della quale resta poco o nulla) fu realizzata in *opus testaceum* scandita da un 'Theatermotiv' dal cromatismo raffinato. Le arcate si aprivano con pronunciati archivolti su propri consistenti pilastri entro campate delimitate nel primo e nel secondo registro rispettivamente da semicolonne e da paraste di genere corinzio con basi di travertino e capitelli di laterizio; secondo alcuni disegni del XVI secolo (tra cui una sezione attribuita ad Andrea Palladio) il tutto era coronato da un attico pieno con finestre quadrate e mensole per l'appoggio dei pali del velario, come nel Colosseo. A differenza del Colosseo però – ove le volte a botte corrono curve e continue – quelle degli ambulacri, gettate perpendicolari alle fasce su archi radiali raddoppiati, si inseguono l'una con l'altra prolungando in profondità ogni apertura. Murate le arcate e inglobato nelle Mura Aureliane, l'edificio si conservò relativamente bene sino alla metà del XVI secolo quando, giudicato troppo esposto al tiro radente delle artiglierie, fu privato del secondo registro e dell'attico. Il Castrense, l'ultimo anfiteatro di Roma, chiudeva più di quattro secoli di configurazioni, che erano partite da o erano giunte all'Urbe, con una sintesi in chiave cromatica elegante e contenuta tra teatro di Marcello e Colosseo, anfiteatri provenzali e anfiteatro pergameno.

Per Roma e per l'Impero, il Castrense fu una delle ultime imprese nell'erigere «luoghi del terrore» (così Paul Zanker) ove esercitare e contemporaneamente mettere in mostra, secondo un rituale costante, la violenza, il corpo straziato e la morte crudele che attendeva l'animale selvaggio, il barbaro prigioniero, il condannato, il diverso per fede: tutti coloro, insomma, che minavano l'ordine di cui erano membri gli spettatori ed era specchio la loro stessa disposizione. Fu la fine di un luogo deputato e tuttavia, in modo assai meno ordinato, per moltissimi secoli l'umanità avrebbe assistito in innumerevoli piazze a esecuzioni ancor più terribili e strazianti, attraverso un boia o un rogo, a causa di un'azione, di un sospetto, di un pensiero.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI RIFERIMENTO

- L. Abbondanza, *The valley of the Colosseum*, Milano [1997] 2003.
- M. Agostino Amucano, *Il complesso teatro-portico di Leptis Magna: elementi per una decifrazione modulare dei criteri di pianificazione progettuale*, in A. Mastino, P. Ruggeri (a cura di), *L'Africa romana*, Atti del X convegno di studio (Oristano, 11-13 dicembre 1992), Sassari 1994, 689-702.
- M. Alvarez Martinez, J. J. Enriquez Navascues (edición al cuidado), *El Anfiteatro en la Hispania romana*. Actas del Coloquio Internacional (Mérida, 26-28 de noviembre 1992), Mérida 1994.
- M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961.
- D. L. Bomgardner, *The story of the Roman Amphitheatre*, London-New York 2000.
- M. L. Caldelli, *L'agon Capitolinus. Storia e protagonisti dall'istituzione domiziana al IV secolo*, Roma 1993.
- G. Caputo, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana*, Roma 1959.
- P. Ciancio Rossetto, G. Pisani Sartorio, *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato. Censimento analitico*, 3 voll., Torino 1994-1996.
- F. Coarelli, *I santuari del Lazio in età repubblicana*, Roma 1987.
- C. Courtois, *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile. Étude chronologique et typologique*, Providence - Louvain-la-Neuve 1989.
- G. Cozzo, *La costruzione dell'anfiteatro Flavio*, in *Ingegneria romana*, Roma 1970, 195-253.
- D. De Bernardi Ferrero, *Teatri classici in Asia Minore*, 4 voll., Roma 1966-1974.
- S. Diez, J.-C. Moretti, *Théâtres di Argos. Sites et Monuments*, X, Athènes-Paris 1993.
- M. Di Macco, *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica e urbana*, Roma 1971.
- C. Domergue, C. Landes, J.-M. Pailler (éds.), *Spectacula, I. Gladiateurs et amphitbéâtres*, Actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes les 26, 27, 28 et 29 mai 1987, Lattes 1990.
- P. Fidenzoni, *Il teatro di Marcello*, Roma 1970.
- M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und in den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz 1987.
- A. Gabucci (a cura di), *Il Colosseo*, Milano 1999.
- R. Ginouvès, *Le théâtre à gradins droits et l'odéon di Argos*, Paris 1972.

- D. Gneisz, *Das Antike Rathaus, das griechische Bouleuterion und die frühromische Curia*, Wien 1990.
- J. C. Golvin, *L'amphithéâtre romain. Essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, 2 voll., Paris 1988.
- J. C. Golvin, Ch. Landes, *Amphithéâtres et gladiateurs*, Paris 1990.
- A. Grenier, *Manuel d'archéologie gallo-romaine*, vol. III, "L'architecture", 2, Paris 1958, 714-823.  
 P. Gros, *Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du De architectura*, "Revue Archéologique" (1994), 57-80.
- J.-A. Hanson, *Roman Theater-Temples*, Princeton 1959.
- J. Humphrey, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, London 1986.
- J. Humphrey, *The Circus and a Byzantine Cemetery at Carthage*, I, Ann Arbor 1988.
- G. C. Izenur, *Roofed Theaters of Classical Antiquity*, London 1992.
- C. Landes (éds.), *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine*, Catalogo della mostra tenutasi al Musée Archéologique de Lattes, 20 gennaio-30 aprile 1989, Lattes 1989.
- C. Landes, V. Kramérovskis (éds.), *Spectacula, II. Le théâtre antique et ses spectacles*, Actes du colloque tenu au Musée Archéologique Henri Prades de Lattes les 27, 28, 29 et 30 avril 1989, Lattes 1992.
- G. Lugli, *L'Anfiteatro Flavio*, Roma 1971.
- S. Maggi, *Anfiteatri della Cisalpina romana. Regio IX, Regio X*, Firenze 1987.
- S. Maggi, *La politica urbanistica romana in Cisalpina. Un esempio: gli edifici da spettacolo*, "Latomus", 50 (1991), 304-326.
- A. Manodori, *Anfiteatri, circhi e stadi di Roma*, Roma 1982.
- R. Meinel, *Das Odeion. Untersuchungen an überdachten antiken Theatergebäuden*, Frankfurt-Bern 1980.
- J.-C. Moretti, *L'architecture des théâtres en Asie Mineure* (1980-1989), "Tópoi", 2 (1992), 9-32.
- A. Neppi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani: teatri, odei, anfiteatri, circhi*, Firenze 1961.
- L. Polacco, *Il teatro di Dioniso Eleuterio ad Atene*, Roma 1990.
- A. M. Reggiani (a cura di), *Anfiteatro Flavio. Immagine, testimonianze, spettacoli*, Roma 1988.
- F. B. Sear, *Vitruvius and Roman theater design*, "American Journal of Archaeology", 94 (1990), 249-258.

- F. B. Sear, *Roman Theatres. An architectural study*, Oxford 2006.
- A. Segal, *Theaters in Roman Palestine and Provincia Arabia*, "Mnemosyne", suppl. 140, Leiden 1995.
- G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, 2 voll., Roma 2003.
- N. Varoqueaux, *Les edifices théâtraux gallo-romains de Normandie*, Rouen 1979.
- M. Wilson Jones, *Designing amphitheatres*, "Mitteilungen des Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", 100 (1993), 391-442.

## Teatri negati

Storie di teatri che chiudono e storie di teatri che aprono. Tre casi: Milano, Palermo, Portopalo di Capopassero e un censimento

Recensione a *Teatri Negati. Censimento dei teatri chiusi in Italia*, a cura di Carmelo Guarino e Francesco Giambrone, Milano 2008

Anna Banfi

Mi ricordo all'improvviso di quando ero bambino  
e vedevo, come non posso vedere oggi,  
il mattino che sfavillava sulla città grave.  
Essa allora non sfavillava per me,  
ma per la vita, perché io allora,  
non essendo cosciente, ero la vita.  
Fernando Pessoa

### 1. Milano: Cine-Teatro Imperia e Teatro della Cooperativa

C'è una strada in ogni città dove si affaccia la vita più che altrove, dove pare di potere ritrovare le coordinate quando si sono perse, dove gli sguardi sembrano tutti famigliari. Nelle grandi città come Milano, queste strade sono tante, tante quante i quartieri che le danno forma e materia.

A Niguarda, quartiere a nord est di Milano, questa strada ha il nome di un filosofo, Luigi Ornato. Su questa via si affacciano alcuni dei locali storici del quartiere, punti cardinali per chi vive nella zona, tappe che scandiscono lo scorrere lento delle giornate dei più anziani, uomini e donne che associano a ogni luogo un tempo e a ogni tempo un luogo: il bar, il panificio, le botteghe, l'osteria. Luoghi di incontro, questi, prima ancora di essere osterie o bar: luoghi – antichi, nuovi, antichi vestiti di nuovo – in cui la discussione trova spazio in un alternarsi dialettico di botta e risposta, di scene che, come in un rituale, si ripetono uguali, giorno dopo giorno, con gli stessi protagonisti, attori veri. È punto di incontro, luogo che accoglie la discussione e ne restituisce i riflessi al di là dei propri confini, nello spazio-città, è prima di tutto il teatro, piazza in cui la città si racconta e delega agli attori la complessa impresa di ricreare in scena il gioco politico, vero, difficile – difficile, se vero.

Via Ornato racconta la storia di due teatri – di un teatro che muore e di uno che nasce. Nel 1925 viene costruito il Cine-Teatro Imperia: gli interni sono

lussuosi e la struttura è solida, costruita con mattoni e sabbia. Il quartiere però non risponde positivamente alle proposte che vengono dai titolari del teatro: la sala infatti si riempie solo il primo giorno di proiezione e rimane deserta nei giorni successivi. I tentativi di portare pubblico a teatro, introducendo spettacoli di varietà, non hanno successo e ottengono solo l'effetto di scatenare prediche furiose di un parroco scandalizzato. Dal 1930, l'Imperia non risente più soltanto della concorrenza degli altri cinema di quartiere – il Garibaldi e il Vittoria, ma anche di quella dei cinema del centro di Milano che allo stesso prezzo (50 centesimi) consentono di assistere alla proiezione di due film: per portare i giovani a teatro, dunque, i proprietari del Cine-Teatro Imperia organizzano camioncini che raccolgono i ragazzi del quartiere, offrendo loro un sorbetto insieme al biglietto di ingresso. Con grandi difficoltà l'Imperia sopravvive fino al 1974, quando è costretto a chiudere. Per anni, il Consiglio di zona tenta di recuperare questo spazio per farne un luogo di incontro per i cittadini, un luogo da destinare a proiezioni e spettacoli teatrali: il tentativo non riesce e, oggi, al posto dell'Imperia c'è una banca.

Un teatro che muore, dunque: un teatro che cede i suoi spazi ai locali di una banca. Ma per un teatro che muore, ce ne è uno che nasce: nel 2001, in una strada che incrocia via Ornato, Renato Sarti fonda il Teatro della Cooperativa. La realizzazione di questo progetto non sarebbe stata possibile senza il sostegno della Società Edificatrice di Niguarda che ha messo a disposizione una sala che fino ad allora era adibita ad accogliere assemblee cittadine, e che in breve tempo è diventata uno spazio destinato alla produzione e alla promozione teatrale e culturale. Un luogo di incontri, di dibattiti – quello ora occupato dal Teatro della Cooperativa – che si è trasformato in uno spazio teatrale, dove il confronto resta di casa, resta protagonista, mediato però dal linguaggio drammatico.



Protagonisti nel cartellone del Teatro della Cooperativa sono spesso spettacoli che stimolano una riflessione sul reale, spunti per una discussione sui temi che attraversano la città, il quartiere. Tra gli altri, *Nome di battaglia Lia* che, messo in scena per la prima volta nel 2003, scritto e diretto da Renato Sarti, racconta la storia di Gina Galeotti Bianchi, una delle figure più importanti del Gruppo di Difesa della Donna, parte integrante dei Gruppi Volontari della Libertà e del comitato cittadino del C.L.N., uccisa dai

nazisti con una raffica di mitra: un racconto teatrale, questo, che diventa un ritratto tragico e insieme vivace della Niguarda resistente; e ancora, *Mai morti*, già nel cartellone del 2002 per la regia di Renato Sarti, che affronta i temi del razzismo, del nazionalismo e della xenofobia.

Ancora pochi i cittadini di Niguarda che vanno a teatro, ma sono sempre di più quelli che cercano un dialogo con chi ha dato vita a questo teatro e che vogliono esprimere un'opinione sulle scelte degli spettacoli, sui temi affrontati. A questo proposito, Renato Sarti scrive: "Gestire un teatro in un quartiere di periferia comporta un contatto diretto con le persone: Antonella, Antonio, Mimmo e Beppe i baristi, Alessandro il meccanico, la fiorista, Recep il kebabbaro, la mamma della Marta, i fratelli Vittori elettricisti, Marisa dell'APE (Associazione Proletaria Escursionisti), il pittore, il signor Resnati partigiano di novantacinque anni e il Matto. Ci sono infine i seimila soci di una Cooperativa storica (l'Edificatrice di Niguarda, 1894) che ha creduto nel nostro progetto investendo una parte del bilancio annuale. Non possiamo non tenere conto dell'opinione di queste persone e alcune di loro lo dicono apertamente: 'La vita non è divertente, vediamo e sentiamo tante disgrazie tutto il giorno, almeno la sera fateci ridere un po'". Le nostre prime produzioni *Mai morti* e *I me chiamava per nome: 44.787* erano spettacoli molto duri, estremamente drammatici. Negli ultimi anni, anche grazie al contributo di Bebo Storti, abbiamo fatto ricorso al repertorio comico-dialettale, alla Commedia dell'Arte, al cabaret, all'improvvisazione, alla clownerie. È stata una scelta non facile, sofferta, ma alla fine abbiamo deciso di dare ascolto a quella richiesta e di provare a trattare argomenti estremamente seri (fascismo, migrazione, religione) facendo però della risata l'elemento nodale per la comprensione della realtà".

Anche questo è teatro: capacità di interazione con il pubblico, un pubblico che non viene per ascoltare e andarsene, ma per dire la propria, per proporre e proporsi, perché è della città che si parla e dei suoi cittadini. "Il teatro, se vuole continuare a essere cultura, ogni giorno deve fare qualcosa per l'uomo e per la società": le parole di Paolo Grassi suonano come un appello. Proprio questa aderenza alla realtà, al contesto da cui nasce e di cui è manifestazione, deve essere tra i fini primari del teatro. Il teatro deve tornare a essere un luogo in cui poter parlare della cosa pubblica, in cui chiedere ai cittadini un impegno serio all'ascolto e una disponibilità al confronto, un luogo in cui si possa dunque creare un dibattito alto e politico.

Storie di teatri che chiudono e storie di teatri che aprono, nella stessa strada, tra le stesse case, a segnare il cambiamento di un quartiere, a misurare

la sua voglia di raccontarsi e ripensarsi. Sono tante le storie come queste, sono molti i teatri che chiudono in Italia e che costituiscono un patrimonio importante di spazi che, se recuperati, consentirebbero a diversi artisti di (ri)trovare luoghi di espressione e a intere comunità di (ri)appropriarsi di spazi in cui fare cultura.

## 2. Un censimento

Con l'intento di raccontare queste storie e di indagare le ragioni di questo fenomeno, nasce nel 2002 l'Associazione *TeatriAperti*. Obiettivo dell'Associazione, nelle parole del Presidente Francesco Giambrone, è quello di "Portare avanti una grande battaglia di civiltà, finalizzata a restituire alla fruizione una rete straordinaria di luoghi di teatro che rappresentava (e potrebbe rappresentare ancora) uno dei collanti capaci di tenere insieme il nostro paese".

Nel marzo del 2007 *TeatriAperti* ha concluso un censimento i cui risultati sono stati pubblicati nel 2008 nel volume *Teatri negati. Censimento dei teatri chiusi in Italia*, a cura di Carmelo Guarino e Francesco Giambrone. Se il censimento, già al momento della sua edizione, si presenta come un prodotto 'datato', che fotografa cioè la realtà italiana fino a quel momento, esiste invece uno strumento dinamico di cui la stessa *Associazione TeatriAperti* è ideatrice e promotrice: un sito web che diventa *medium* per lo studio di una realtà – quella dell'apertura e della chiusura dei teatri in Italia – che è in continua evoluzione e che necessita quindi di un regolare monitoraggio e di un costante aggiornamento. Il censimento del 2007 – che ha un precedente nel censimento condotto nell'aprile del 2002 dall'AGIS e dalla Fondazione Teatro Massimo di Palermo, e promosso sempre da *TeatriAperti* – rileva che i teatri chiusi e/o inagibili in Italia sono 428. Le regioni che detengono il record negativo sono la Lombardia e la Sicilia. Delle strutture rilevate, il 61% è costituito da teatri, il 35% da cine-teatri e il 2,8% da auditorium. L'1,1% restante è rappresentato da sale polivalenti e teatrini, spazi cioè all'interno di edifici parrocchiali e similari, e in genere di ridotte dimensioni.

Oltre il 50% dei teatri ha chiuso a partire dal 1980 e solo 12 teatri hanno cessato la propria attività prima del 1940. Nell'ultimo decennio il record negativo è detenuto dall'anno 2006, durante il quale sono state chiuse 17 strutture. Il censimento indaga anche le cause della chiusura: la più ricorrente è l'inagibilità. Il 31,7% dei teatri è stato chiuso perché dichiarato inagibile, mentre solo 47 teatri hanno cessato l'attività per necessari lavori di



restauro. Tra le altre cause, la mancanza di fondi (4,2%), il coinvolgimento in vicende giudiziarie (tre i teatri chiusi per questo motivo: il Cine-Teatro Savoia di Sant'Antioco in Sardegna, il Teatro Petralata di Roma e il Teatro Rossi di Pisa), la scarsa affluenza di pubblico (7%). Incendi, cedimenti strutturali, eventi sismici e bombardamenti sono altri eventi che hanno causato nel corso del XX secolo la chiusura di diversi spazi teatrali.

Rispetto alla recensione del 2002, il censimento del 2007 pubblicato in *Teatri Negati* aggiunge dati relativi alle condizioni strutturali, agli elementi che ne raccontano la storia, immagini fotografiche attuali e immagini di archivio, eventuali progetti di restauro in corso o programmati: tutte queste informazioni sono confluite in un database che rappresenta uno strumento fondamentale per lo studio di questa realtà e per pianificare e promuovere eventuali interventi di recupero.

### 3. Palermo: Teatro Massimo

Oltre a restituire evidenza del metodo seguito nella realizzazione del censimento – indagine preventiva, compilazione di un questionario da parte degli interlocutori contattati, verifica delle informazioni ricevute – il volume *Teatri Negati* analizza alcuni casi ‘tipo’ tra i molti censiti: interessante, fra gli altri, quello del Teatro Massimo di Palermo, rimasto chiuso 23 anni per lavori di restauro che si sono rivelati, nella migliore delle interpretazioni, inutili e che, per lo più, hanno invece danneggiato gli interni, pregiudicandone la fruibilità e l'estetica. Il teatro riapre nel 1997: due anni prima, Claudio Abbado aveva sfidato l'allora Sindaco di Palermo Leoluca Orlando, chiedendogli un intervento efficace che portasse alla riapertura del Teatro Massimo proprio il giorno in cui si sarebbero festeggiati i cento anni dalla sua inaugurazione e cioè il 12 maggio 1997. L'impresa, che allora sembrava impossibile (si ricorda che un teatro che avrebbe dovuto sospendere la propria attività per solo sei mesi era chiuso da più di vent'anni!), riesce e per la data stabilita il teatro riapre.

Storie di teatri che chiudono e storie di teatri che aprono, dicevamo. Teatri che si affacciano su una piazza e che con la loro (ri)apertura contribuiscono a rendere quella piazza più vivibile: è il caso questo del Teatro Massimo che con la sua rinascita ha segnato anche la rinascita del luogo in cui è stato costruito, una piazza buia che ha ritrovato la luce; teatri che si affacciano su una strada di un quartiere e che con la loro crescita fanno crescere un po' anche quel quartiere: è il caso questo del Teatro della Cooperativa, che trascina nelle sue serate di apertura anche i locali nelle vicinanze, che si trasformano così in punti di incontro, in luoghi di ritrovo.

#### 4. Portopalo di Capopassero (SR): *Supplici a Portopalo* e il Cine-Teatro comunale

C'è un'altra strada, in un'altra città, a migliaia di chilometri di distanza da Milano, e a qualche centinaia da Palermo, in cui l'apertura di un cine-teatro è diventata la scommessa di una comunità. Questa città è Portopalo, in provincia di Siracusa, e la strada è una delle strade principali, via Lucio Tasca, la strada su cui si affaccia la sede del Comune.

Portopalo è una città di frontiera, è un luogo che confina con l'Italia e con l'Africa e che affronta tutti i giorni il problema dell'accoglienza degli immigrati che, periodicamente, dalle coste della Libia giungono in Sicilia. Una comunità che convive con una situazione di emergenza costante, la cui soluzione le viene delegata esplicitamente o implicitamente da un governo centrale che legifera astrattamente (e spesso in deroga al codice culturale condiviso) e si tira poi fuori dai giochi: una comunità che ha bisogno di raccontarsi, di trovare le parole per descrivere la realtà complessa, difficile, di cui è protagonista.

La sensazione che si prova, arrivando a Portopalo, parlando con la gente, visitando i centri di accoglienza e di primo soccorso, è quella di trovarsi di fronte a una comunità che, sì, con dignità affronta una situazione d'emergenza ma che – proprio come i migranti che su barconi di fortuna approdano su quelle coste – sembra sempre sul punto di affogare, perché senza appigli sicuri ai quali aggrapparsi nessuno può restare a galla a lungo. E allora la comunità cerca di raccontarsi, appunto, e si inventa uno spazio per farlo. Il cinema di Portopalo viene costruito negli anni Cinquanta: di proprietà di un privato, continua la sua attività fino alla fine degli anni Settanta quando chiude per riaprire solo dieci anni dopo, nel momento in cui il Comune decide di acquistarlo. All'inizio la gestione è affidata al parroco che utilizza questo spazio come luogo destinato all'organizzazione di corsi per i parrocchiani. Nel 2006, però, grazie anche all'intervento di finanziamenti ministeriali, prende il via il restauro dell'intero stabile, anche nell'ottica della restituzione di quel luogo alla sua funzione originaria di cine-teatro. Il restauro si conclude nel 2008 e la gestione dello spazio viene affidata a una Cooperativa di servizi turistici.

Nel settembre del 2009, a Portopalo è stata raccontata una storia: la storia di un'accoglienza datata 2500 anni fa, quella narrata da Eschilo nelle *Supplici* e rivissuta oggi in *Supplici a Portopalo*, spettacolo diretto da Gabriele Vacis, per la drammaturgia di Monica Centanni e con l'interpretazione di

Vincenzo Pirrotta. Una storia antica, dunque, ma che ancora risuona attuale, tanto che le parole di Eschilo finiscono per confondersi con le parole vive e dolenti dei migranti di questo nostro tempo. Il 19 settembre 2009, ad accogliere il racconto teatrale che ha trovato gli accenti dell'orazione civile è stata l'area archeologica di Portopalo, una grande piana proprio di fronte al mare: perché è da lì, dal mare, che arrivano i migranti (sull'esperienza di catarsi vissuta della prima rappresentazione *Supplici a Portopalo* vedi, in "Engramma" n. 74, il capitolo finale del saggio di Monica Centanni). La prossima volta, chissà, la stessa storia si potrà forse raccontare proprio in quel Cine-Teatro, appunto, che aspetta di essere inaugurato con un racconto comune: un racconto in cui la città deve essere sempre protagonista e mai spettatrice passiva, pena la morte stessa del teatro e la chiusura di tanti teatri per defezione di senso, per cessazione di (politica!) attività.

## The *Persians* without empathy

Recensione alla stagione 2009 del Teatro Greco di Epidauro

Eleftheria Ioannidou

Brecht's attack on empathy in theatre and his opposition to tragedy are inextricable: the pity for the hero implements tragic determinism and precludes critical reflection on human deadlocks. The production of Aeschylus' *Persians* directed by the Bulgarian Dimiter Gotscheff for the National Theatre of Greece revealed an acutely Brechtian understanding of tragedy. Gotscheff tackled what is probably the oldest surviving representative of the tragic genre, while also dealing with the demands of the Ancient Theatre of Epidauros. However, this was not the first time Gotscheff staged Aeschylus' play. His *Persians* at the Deutsches Theater in 2006 was voted the year's best production by the German audience. The recent staging which received its premiere at the Epidauros Festival in August 2009 was a revival of the earlier production. This time Gotscheff worked with a Greek cast and adjusted his staging to the open-air space.

The Brechtian staging of the *Persians* created an interesting confrontation with the play, which is inevitably associated with the notion of empathy. The *Persians* is the only extant tragedy which is based on an actual historical



event. The action contemplates the defeat of the *Persians* in the sea-battle of Salamis, in which the dramatist himself had participated just eight years before writing the play. There is no consensus whether Aeschylus celebrates Athenian democracy or warns his contemporaries against the *hybris*/power trap; however, in either case the presentation of the side of the defeated urged Athenians to sympathise with the *Persians* through the pity for the victims and fear of *hybris*. If the dilemma of the tragic character elicits empathy for the other, the Athenian spectators watching the *Persians* faced not only their long-standing enemy but the other part excellence.

Gotscheff's production did not engage with the polarity between Greeks and barbarians at all. His adaptation offered less a reading of the *Persians* than an interrogation of flawed power politics as the driving force of history. And unlike Aeschylus, Gotscheff did not view history in the light of tragedy but, on the contrary tragedy in the light of history. According to the production, history cannot provide the material for tragedy because it is totally senseless. Therefore, the *hubris* of the *Persians* cannot be contained within the dialectic of tragedy; it is absurd and ridiculous rather than tragic.

The production stressed the isolation of the three royal characters, Atossa (Amalia Moutoussi), Darius (Minas Chatzisavvas) and Xerxes (Nikos Karathanos). Atossa's concern was solely with the fate of Xerxes and not with the loss of the people. She made clear that Xerxes would continue to rule over the empire whatever the outcome of the Greek expedition. In order to show her distance from the people, the actress moved between the orchestra and amongst the spectators in the central column of the theatre. The apparition of Darius in the production did not illuminate the religious background, which H.D. Kitto regards as vital to an understanding of the play. Darius here has no wisdom to offer; he behaves like a mob orator addressing the crowd. His representation is reminiscent of a tyrant or dictator. The insanity of power culminates in Xerxes' *hysteria*, while the play ends with Atossa and Xerxes meeting away from the orchestra, up in the spectators' area. It is a move out of the possibility of empathy and, thus, out of tragedy.

The set-design by Mark Lammert illustrated the idea of history as a circular, self-repeating and destructive mechanism through a tall moving wall of light-blue colour – probably an allusion to the Persian debacle in the sea – that the actors turned around at certain moments of the stage action. The sharp and plain lighting-design and the elimination of music to sound

effects emphasised the desired clarity. All actors appeared in contemporary-atemporal costumes which functioned as dynamic visual elements during the performance. The multi-coloured T-shirts of the chorus were used to create visual images, while Xerxes wore only a loose pair of trousers which exposed his vulnerability. The appearance of Atossa changed according to her position on the stage. In a purely Brechtian way, every time she entered the orchestra she identified herself as a queen putting on high heels, demonstrating her high rank to the chorus.

The quotation of passages from Heiner Müller's poetry and theatre was key to the production. Both Gotscheff and the Greek translator Eleni Varopoulou worked closely with Müller's version of Aeschylus' play (based in turn on Peter Witzmann's philological translation), which removes any triumphant or lyrical undertones that previous translations have attributed to the ancient text. Gotscheff's adaptation introduced an extra character who interrupted the action, undermining the power system of the play (Lena Kitsopoulou). Despite his aversion to tragedy, Brecht admits that Greek tragedy disrupts the illusion through the use of the caesuras ("Einschnitte") of the chorus. The function of this character was similar to Brecht's interpretation of the ancient chorus.

Gotscheff substituted the chorus of elderly *Persians* with a female chorus, helpless and deprived of political status or authority. The lament of the original chorus gave place to the women's fragmented unrest while they are struggling in vain to make sense of the events. The Messenger's speech was delivered by a male chorus of equal members. Gotscheff's admitted intention was to represent the dissolution of the autonomous subject into a mass as the precondition of imperialist politics. The male chorus uttered the famous yell ὦ παῖδες Ἑλλήνων ἴτε as an echo fading away. Aeschylus might have warned the Athenian citizens against the hubris of the victors; in Gotscheff's production, victory itself becomes a contested notion. This was the most probable reason why the production was badly-received by the Greek audience, who is used to a theatrical tradition that uses the *Persians* as a declaration of national superiority.

The extract from Müller's *Philoktetes* about the limitations of human perception addressed to the audience by the added character in the performance offered an indirect comment on the art of theatre itself. If the eyes are incapable of seeing the truth, then theatre as the quintessential art of seeing cannot but present a deceptive image of the world. In a similar way, the production also commented on the ambiguous character of empathy.

Empathy is the cornerstone of tragedy as it is the cornerstone of humanity; but it is also a means to reduce the other to an object of observation which proves one's own superiority. Gotscheff's production went beyond the question whether the *Persians* is a demonstration of Greek superiority in order to demonstrate that victors and victims meet not only in the tragedy but also in this parody of history.

## Attrito: teatri resistenti al Novecento

Recensione al LXII Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico di  
Vicenza

Andrea Porcheddu

Guardando l'ammirevole architettura del Teatro Olimpico di Vicenza, lo scrittore e drammaturgo Vitaliano Trevisan – che in quella città vive come Thomas Bernhard viveva a Vienna – dice che se dovesse fare uno spettacolo lì, in quel tempio palladiano, coprirebbe tutto con un telo nero. È un bel problema, l'Olimpico, per chi fa teatro. “Uno spazio malato”, lo definisce Giuseppe Emiliani, che vi ha appena diretto *Baccanti*. Malato perché freddo, umido, dotato di pessima acustica, scomodo...

Eppure all'Olimpico si fa teatro, e si fa teatro ‘classico’ perché il luogo – evidentemente – impone classicità. Proprio prendendo come spunto, come caso indicativo, il teatro di Vicenza, possiamo fare qualche riflessione sul binomio spazio classico-teatro classico, affrontando una questione che ha attraversato tutto il Novecento e che si ripropone immutata in questo inizio secolo. Il problema è articolato e, anche se in questa sede ne daremo una esposizione grossolana, necessita di una introduzione. Prima di parlare degli ‘spazi classici’, e del loro rapporto vincolato e vincolante con la rappresentazione – spazi tanto ostili quanto obbliganti – occorre infatti chiarire come i nostri artisti si sono accostati ai classici, in particolare al tragico. Insomma, prima che agli edifici, ossia ai contenitori, dobbiamo portare la nostra attenzione ai contenuti. Dunque come si fanno i ‘classici’ nel teatro italiano e, soprattutto, ha ancora senso parlare di ‘tragedia’?

La prima risposta possibile, la più frequente, è rendere i classici “nostri contemporanei”. Va detto che, dal punto di vista ‘pratico’ ossia della frequenza scenica, del teatro ‘fatto’, lo sono a tutti gli effetti, anzi: la scena contemporanea italiana vive prevalentemente (se non esclusivamente) di classici. Sono ‘titoli’ che vendono, che fanno cassetta: “usato sicuro”, direbbe un qualche rivenditore di macchine. Quindi il teatro o è classico oppure (molto probabilmente) semplicemente non è. Non dobbiamo dimenticare, a questo proposito, che la ‘moda’ del classico è vecchia e andata imponendosi già durante il secolo scorso: il Novecento teatrale, con l'avvento e la presa di potere del regista, è stato proprio il tempo del classico e il regista – questa figura



sempre più ambigua ma mai del tutto superata – non può prescindere dal confronto con Eschilo o Shakespeare o Molière o Euripide. Nel rispetto del testo classico (o dello spirito, dell'atmosfera), già la regia 'critica' del Dopoguerra investigava tra le righe, creava percorsi paralleli, narrazioni metatestuali che parlavano direttamente al pubblico in sala e toccavano l'animo sensibile dell'artista. La tragedia, infatti, è sovente terreno elettivo per registi giunti o meno alla cosiddetta maturità artistica: prima o poi una tragedia è 'necessaria'. Anche se infarciti da retoriche estetizzanti e forti di presunte visioni più o meno espressive, prima o poi i registi italiani devono allestire una tragedia. Qui vi trovano materia privilegiata per far esplodere le proprie immagini e tensioni teatrali, rendendo, di volta in volta, il classico sempre più 'contemporaneo'. Scriveva a questo proposito Cesare Garboli nel 1975:

Come fare i classici? Uggiosa questione. I classici si fanno come uno li vuole fare. È dubbio intanto e comunque opinabile, che i classici esistano: è stato il romanticismo a inventarli. In secondo luogo, il teatro ha sempre vissuto di tombe scoperte, di cimiteri saccheggiate. Ha vissuto di saccheggi a non finire e ha sempre coltivato con perfetta allegria di cuore, con forbici e vanghe, quel genere di cultura che oggi si chiama pomposamente 'dissacratoria'. Non risulta che Sofocle inventasse processi ideologici ai rifacimenti di Euripide, né che Molière si torturasse la coscienza nel riscrivere un copione spagnolo o un altro plautino. Ma... C'è un ma. Spesso si rende irriconoscibile un classico per 'attualizzarlo', come se un testo classico appartenesse al passato. Ma è solo una questione di date. Chi ha detto che gli Edipi di Sofocle, che un copione del Seicento vengono prima di noi? Spesso non possiamo renderli attuali, questi copioni, perché dobbiamo ancora raggiungerli: così come sono. (Garboli [1975] 1998)

Ma il classico – ricordava Bernard Dort nel 1970 – è un'opera:

[...] che si distacca più o meno dal proprio ambiente. È per la distanza che (certe opere) vanno definite classiche, la distanza che le separa da noi, ma che ci permette però di utilizzarle per i nostri scopi. (Dort 1971)

Abbiamo, allora, una legittimazione all'uso: sembrerebbe proprio, infatti, che nella pratica è il testo classico a sedurre, ad invitare direttamente, addirittura apertamente, allo sfruttamento. Si dà – liberamente e generosamente – proprio per essere consumato. Tanto che un regista come Marco Martinelli, creativo *dramaturg* del Teatro delle Albe di Ravenna, arriva ad affermare che "i classici sono lì per essere violentati, e se non li violenti non sono contenti" (Porcheddu 2008). Insomma, una volta allargato (geograficamente e temporalmente) il concetto di 'classico', grazie all'attività indefessa di scavo e reinvenzione della regia, quei 'copioni' sono tornati

prepotentemente alla ribalta e continuano a sfidare le insidie del tempo e le incursioni dei teatranti. Eppure quel che si nota, contemporaneamente, è lo scrupolo pseudo-filologico, il rifare il classico, soprattutto tragico, 'esattamente' com'era. Con gran dovizia di pepi e corone d'alloro, di cori che marciano inquadrati e gesti ieratici. Tutto è possibile, anche la presunta aderenza alla 'tradizione'. Viene da chiedersi, allora, se davvero li 'violentiamo' questi classici, oppure – come stigmatizzava Garboli – cerchiamo disperatamente di attualizzarli. Insomma, si sposta il baricentro della domanda: le risposte possibili sono tante, e ambigue...

L'opinione che generalmente si fa lo spettatore medio, di fronte a certi allestimenti, è di conferma, di 'rassicurazione': ecco un classico, si dice, 'ben fatto'; ecco com'era una tragedia. La prospettiva filologica, dunque, è quella che tende a dare allo spettatore ciò che cercava: confusi ricordi delle scuole, un'idea di classicità ellenica ed estetizzante diffusa, una accessibilità a testi ritenuti sì 'importanti', ma troppo spesso incomprensibili. Laddove un allestimento riesce a far passare i contenuti di una tragedia (almeno ad un livello di lettura basico) buona parte del risultato è ottenuto.

Ma torniamo allora, con fare investigativo, al nostro punto di partenza, ossia all'Olimpico di Vicenza dove, recentemente, abbiamo visto due 'classici' di Euripide: *Andromaca* e *Baccanti*. E interrogiamoci su quanto abbiamo visto. Attualizzati? Forse, ma non solo. Intanto i due lavori sono legati dal fatto di essere presentati con traduzioni nuove, commissionate per l'occasione: non è poco, dal momento che anche nell'aggiornare il linguaggio delle traduzioni vi è un indubbio merito. Pensiamo dunque ad *Andromaca*: è un bel problema metterlo in scena. Qualche anno fa, un giovane attore *performer* come Andrea Cosentino, diretto da Massimiliano Civica, dette una sua personalissima versione dell'*Andromaca* di Euripide. Ne fece un monologo, qualcosa a metà tra la telenovela e la chiacchiera di paese, un'eterna rincorsa al tragico che non arriva mai. E in effetti, questa tragedia è tra le più complicate e di difficile catalogazione tra le euripidee a noi pervenute. È un articolato 'algoritmo', come lo definisce Monica Centanni presentando il suo percorso di traduzione (che ha avuto un esito di complessa e felice funzionalità): un tessuto intrecciato e sfuggente, la cui varietà di registri e lingue la rende opera scomoda, che dietro l'apparente impalpabilità nasconde però un afflato tutto novecentesco, fatto di identità sfuggenti e caduche, di eroi sconfitti e meschinità palesi, di ansie di sopravvivenza e vigliaccherie, di nevrosi femminili e patriarcali autorità. Insomma, *Andromaca* è una macchinetta esplosiva, sospesa come sembra tra avanspettacolo e dissacrante ironia, tra morte incombente e invettive addirittura blasfeme. Per Euripide, lo ricordava in un lucido scritto il critico Gerar-

do Guerrieri, la giustificazione del male come mistero divino non è più sufficiente. Si stacca da Eschilo, si allontana da Sofocle: con lui prevale la legge eraclitea degli opposti coincidenti, in un continuo divenire. Non crede più che il destino sia un disegno degli dei: esistono, anzi, morali diverse, ragioni diverse, e i personaggi sembrano farsi sempre più individualisti, egoisti. Euripide mette in scena uomini e donne alle prese con le passioni e le paure, con la voglia semplice di tirare a campare, nonostante tutto. Tante cose, in quel testo: difficile agguantarle. Lo spettacolo vicentino, allora, diretto con mano troppo incerta da Alessandro Maggi, viveva a corrente alternata. E indispettita soprattutto proprio per l'uso dello spazio: la posticcia scenografia, tutta canneto e plasticosi rilievi, firmata da Leonardo Scarpa – piazzata là come si fosse in un teatrone di periferia – aveva il demerito non solo di obbligare gli attori ad un continuo saliscendi, ma anche di coprire alla vista la prospettiva scamozziana dell'Olimpico senza nulla aggiungere. Lo spettacolo, nel suo insieme, risultava ondivago: slittava, si avviluppava, ma non prendeva posizione. E quando il coro si lanciava in canzoni che evocavano più Venditti che Kurt Weill non sono mancate perplessità. La dialettica tra ironia e tragedia si smonta, si svuota, la critica feroce di Euripide si smussa. E l'apparizione di Teti, a mo' di *deus ex machina*, sembrava più che altro una prorompente e gaudente comparsata di un film di Fellini. Per ricompattare le cose, ecco al-



*Andromaca* di Euripide al Teatro Olimpico di Vicenza 2009 (regia di Alessandro Maggi)

lora un finale interpolato, un'aggiunta al testo originale che richiama in scena Andromaca (la brava Mascia Musy) con il figlioletto: un finale che risultava toccante, di serena e dolente umanità, e che riporta tutto ad un piano più intimo, certo più compatto, forzando un senso laddove il senso sembrava essersi smarrito. Insomma, il nodo era, per riassumere brutalmente, la sospensione, il non scegliere tra quella 'violenza' e quella 'attualizzazione' cui si è fatto cenno.

Stessa cosa si può dire per *Baccanti*, forse più calibrato, che il regista Emiliani spinge sulla questione di genere (di *gender* si direbbe oggi) e che ha il merito – quanto meno – di utilizzare lo spazio dell'Olimpico in tutte le sue possibilità. Con la traduzione di Caterina Barone, dopo un raffinato lavoro sulle musiche composte da Christian Cassinelli nell'ambito dei Laboratori creativi della Biennale Musica - impregnate di arcaicismi e storture ipercontemporanee - il regista si impossessa bene dello spazio 'malato' dell'Olimpico e affonda, dunque, il coltello proprio sulla questione sessuale. Gioca una carta sorprendente (per quanto annunciata): affida il ruolo di Dioniso a una statuarina Laura Marinoni, che scende con incedere regale dagli spalti dell'Olimpico, sembrando una di quelle ambigue creature in pietra che adornano il teatro palladiano. Marinoni tesse il suo divino personaggio con una trama tutta sua di alterigia e astuzia: è un Dioniso sensuale e seduttivo eppure respingente, duro, violento. Ma la questione *gender*, al di là di alcuni episodi efficaci, sembra non approfondita: quasi un pretesto che resta come anima



*Baccanti* di Euripide al Teatro Olimpico di Vicenza 2009 (regia di Giuseppe Emiliani)

sottotraccia, mentre avrebbe potuto portare a ben altri estremi. È vero: nella tragedia di Euripide non ci sono danze sfrenate né follie omicide se non nel racconto dei ‘testimoni’ come il contadino o il servo, eppure quei toni troppo enfatici e quella staticità del coro e di alcuni protagonisti raggelano troppo la narrazione e danno un sapore eccessivamente distante all’allestimento.

Il problema di fondo, con questi ‘copioni’ che vengono dal passato remoto, non è dunque cosa farne in scena – dal momento che, si è visto, se ne può fare e se ne fa di tutto – quanto, piuttosto, di definizione. Quel che sfugge non è la pratica teatrale, il teatro fatto più o meno bene, in modo più o meno efficace, ma trovare risposte adeguate alle domande profonde, essenziali, che queste opere ci pongono, soprattutto nel caso delle tragedie greche. Insomma: si tratta di capire se la tragedia è ancora definibile e riconoscibile come tale oppure no. Quel che facciamo e vediamo sulle scene ‘classiche’ è tragedia ‘classica’ o altro?

C’è chi dice che la tragedia, oggi, non è più possibile. Lo sostiene, come è noto, Luca Ronconi, sicuramente il maggior regista italiano in attività. Dal 1972 – anno della sua celebre *Oresteia* – Ronconi va dicendo che è inutile pensare in termini di ‘tragico’. In quella *Oresteia* racchiusa in un’enorme scatola lignea (presentata al Festival di Belgrado e poi alla Biennale di Venezia), uno spazio rarefatto eppure claustrofobico, l’afflato non escludeva la parodia anche politica, soprattutto nelle *Eumenidi*: ma Ronconi, già allora, individuava i prodromi della sua freddezza nei confronti della materia tragica. È impossibile, diceva, ricostruire la *polis*, per l’evidente mancanza di valori condivisi ed è inutile affannarsi in presunte letture filologiche. Ci sono ‘materiali’ scenici, di alta qualità, che possono essere allestiti, ma solo sotto il filtro di quella ‘ironia’ che tutto raffredda, pure nella abituale assoluta fedeltà al dettato del testo. Distanza, poi, che viene suggellata e anzi amplificata dalla recitazione ‘ronconiana’ che risuona chiaramente antinaturalista e antitragica: azione del regista è definibile in termini di decostruzionismo, uno scavo dall’interno, uno svuotamento dal *pathos* che sublima in forme ‘astratte’ eppure teatralissime ogni possibile ‘catarsi’, negando al tempo stesso immedesimazione e proiezione. Per fare un esempio eclatante: come ‘credere’ a Franco Branciaroli quando, nel 1998, presta voce e possente corpo a Medea? Dove era il ‘tragico’ in quel coro di ‘donnette’ che assistevano alle crisi isteriche di Medea di fronte a un Giasone in canottiera?

Questo continuo slittamento, questo scivolamento demistificante, non ha certo tenuto lontano il regista dai testi tragici, su cui, anzi, è tornato ripetutamente. Basti pensare a *Baccanti*. Ronconi lo affronta già nel 1973 a Vienna, vi torna poi durante l’esperienza del Laboratorio di Prato (nel 1978), con

la splendida Marisa Fabbri che dava voce a tutti i personaggi e il pubblico-*voyeur* costretto a visioni parziali, rubate, sfilacciate all'interno del secentesco Istituto Magnolfi. Poi vi torna nel 2002, nello spazio 'consono' del teatro di Siracusa: ma anche qui lavora per sottrazione, per disincanto ironico, come in un "osservatorio elettivo della 'vita delle forme' del tragico e del comico" (Ronconi 2002), puntando tutto su una emblematica distruzione, su resti che (evidenti soprattutto nella versione 'al chiuso' dello spettacolo) raccontano meglio di qualsiasi cosa il nostro rapporto con la tragedia:

Un cumulo di rovine, frammentario e maestoso, di cui è impossibile ritrovare il senso autentico ma che dobbiamo tuttavia continuare a interrogare. Così come una serie di domande a proposito del nostro fragile rapporto con il divino lo pone anche il Dioniso di Massimo Popolizio, così ambigualmente sospeso, appunto, tra umano e divino (anche nella sua irrazionale, ingiusta vendicatività), tra uomo e donna... (Ponte di Pino 2004)

Eppure vi è anche una scena teatrale contemporanea che non si è sottratta al confronto armato con i classici, che non ha smesso di 'violentarli', ossia di fare i conti profondamente, visceralmente e non solo strutturalmente, con la tragedia. Di rapportarsi, cioè, a quelle "immagini che fanno piangere", come



*Baccanti* di Euripide al Teatro greco di Siracusa 2002 (regia di Luca Ronconi)

le chiama Romeo Castellucci, regista della Societas Raffaello Sanzio, sicuramente la compagnia italiana più conosciuta al mondo. Per fare i conti con la tragedia, Castellucci ha creato un'opera *monstre*, un lavoro complesso, in undici tappe, scandito geograficamente dalle creazioni originali realizzate in altrettante città europee. Partito da Cesena, e lì concluso, in una ciclicità che non ha escluso piccoli episodi marginali chiamati 'crescite', il complesso progetto è stato raccolto sotto il titolo indicativo di *Tragedia Endogonia*. Il lavoro è una investigazione continua attraverso le immagini:

Come ha dimostrato Warburg nella sua ricerca – ha affermato il regista – le immagini scorrono e hanno una loro autonomia, una loro indipendenza, una loro storia (...). Perché un'immagine ci tocca più di altre? Questo è tutto da scoprire [...]. In questo riconosco l'importanza che ha avuto il pensiero di Warburg, che appunto individuava delle *Pathosformeln*: è una teoria direi per certi tratti psicanalitica applicata alla storia dell'arte, con dei movimenti profondi, con dei rimossi e dei ritorni di fantasmi. Nel mio caso si tratta di aspettare e di evocare un'immagine. Creare uno spazio, creare un varco ed essere una soglia perché questo avvenga.

Dunque, per la nuova scena italiana, nei suoi momenti d'eccellenza, il legame con il tragico sembra porsi su altri piani: non solo e non più con rimandi testuali, ma con una tensione immaginifica che poggia però su basi archetipiche, di quell'immaginario (collettivo e inconscio) che ancora genera comunità in chi fa e in chi assiste al teatro. Esempi, nel novero di quella che potremmo definire con formula ormai consolidata 'drammaturgia scenica', in cui l'immagine ha funzione emotivamente rilevante e drammaturgicamente sostanziale, se ne possono fare anche altri: basti pensare al teatro di Emma Dante che non a caso il critico Renato Palazzi accosta al lavoro di Tadeusz Kantor; o al lavoro sulle marginalità (fisiche e sociali) di Pippo Delbono.

Siamo arrivati al nodo, al centro del problema. Riassumiamo dunque la tesi che qui si vuol esporre: assodato che certi testi sono reputati 'classici', non possiamo non notare la proliferazione di allestimenti appunto 'classici' sulle scene italiane. Allestimenti che oscillano tra rara 'violenza', banali attualizzazioni, presunta filologia e radicali reinvenzioni. Ci sono, poi, spazi che impongono il tragico e con questi volentieri ci si confronta, non solo per ragioni di mercato. Ma quale tragedia vi si rappresenta?

Sino ad oggi, se non erro, sembrano essere prevalse letture di impianto 'filologico', con rare aperture 'critiche' o 'attualizzanti' e con la luminosa eccezione demistificante di Ronconi. Il ragionamento che sottende a tali allestimenti è dunque legato allo spazio: l'edificio classico vorrebbe alle-

stimenti altrettanto ‘classici’, anche se a teatro – si è visto, almeno per quel che riguarda gli allestimenti delle tragedie – la parola filologia suona falsa e vuota. Si avverte dunque il bisogno di rivalutare la prospettiva contemporanea, quel lavoro sulle ‘immagini tragiche’ (mi si conceda la definizione grossolana) che sta affiancando sempre più – e forse superando in prospettiva – il lavoro tradizionale sul testo classico tragico.

Quel che è in gioco, infatti, è la ‘sincerità’ di una prospettiva rispetto a percorsi che risultano falsi, seppur spacciati per filologici. Appaiono pressoché risibili i tentativi di ‘corretta’ filologia applicati ai testi greci: risibili tanto più nel loro presunto rigore, o quanto meno opinabili al pari di tanti “attraversamenti” o “riscritture”. Servono esempi? Il teatro del Novecento è (forse inconsapevolmente) portato a rapportarsi alla tragedia secondo schemi improntati a chiavi di lettura psicoanalitiche, non discostandosi così dal dramma borghese del XIX secolo. Anche di fronte alla tragedia attica, così, parliamo di ‘personaggi’, delle loro contraddizioni, del loro ‘carattere’, delle ambiguità, facendo di un teatro d’azione (in cui i ‘personaggi’ erano funzioni dell’azione) un teatro psicoanalitico. Ideologicamente parlando, è un errore madornale, di cui nessuno però, sembra accorgersi più. A chi parla di filologia basta far notare che l’idea di fare la tragedia “com’era dov’era” è francamente impraticabile: non solo perché normalmente i testi vengono recitati tradotti, ma perché i ruoli femminili sono affidati ad attrici, perché nulla sappiamo delle coreografie del coro, perché le musiche non possono che essere contemporanee, perché salvo rarissime eccezioni non si usano maschere, perché il numero degli interpreti è sempre superiore a tre, eccetera eccetera.

E dunque dobbiamo chiederci seriamente se i teatri storici, in altre parole gli spazi classici, abbiano bisogno di quel teatro ‘mascherato’ da tragedia, se bastano quelle blande attualizzazioni, oppure se il bisogno profondo di tragico evocato da certi spazi non sia qualcosa di diverso e più profondo.

Ecco, allora, la questione degli spazi. L’Italia gode di un funesto primato: possiede una miriade di teatri classici (greci, romani, rinascimentali), ossia edifici per lo spettacolo che presumono forme diverse da quelle del cosiddetto “teatro all’italiana” ottocentesco. Basti pensare (in ordine sparso) a Siracusa, Taormina, Segesta, Verona, Nora, Pompei, Ostia Antica, Aosta, Lecce, Sabbioneta, Vicenza... Un’infinità. Che farne dunque? Continuare con le riletture psicoanalitiche o proporre Euripide come “nostro contemporaneo”?

Il discorso su questi teatri e sul loro possibile uso è dunque intrigante in quanto ancora irrisolto. Ne abbiamo fatto cenno: sono spazi che sembrano



resistenti, recidivi, al contemporaneo, invocando per natura (storica, architettonica) il classico. Insomma, viene da chiedersi se e quanto sia giusto portare *Baccanti* all'Olimpico di Vicenza, o quanto sarebbe più opportuno allestirvi *La Calandria* o, meglio ancora, la *Tragedia Endogonidia*.

Quel che mi sembra caratterizzi simili edifici è la preponderanza strutturale che sottomette – o vincola – il piano drammaturgico. Una delle conquiste del teatro del Novecento è stata proprio quella di diversificare l'approccio allo spazio scenico inteso non solo e non più come 'scenografia' o come 'palcoscenico', ma nella sua complessità di luogo di creazione e di incontro. Insomma, l'edificio diventa oggetto e soggetto drammaturgico: non è più indifferente dove si fa spettacolo, al punto che il luogo, ossia il 'contesto', arriva a determinare anche il 'testo'. Per fare un esempio banale ma indicativo: realizzare, che so, *Persiani* al Piccolo di Milano o in un teatro bombardato di Sarajevo cambia la natura stessa dell'opera. I Padri Fondatori della regia novecentesca hanno dunque privilegiato la riflessione sul luogo come determinante: non a caso Wagner, Appia, Reinhardt, Craig e altri hanno operato proprio nella prospettiva di una profonda reinvenzione dello spazio teatrale come primo codice di rinnovamento della prassi teatrale. Da qui la creazione di spazi 'diversi', alternativi, che non escludevano un posizionamento diverso dello spettatore: nel suo teatrino delle 13 file, Grotowski faceva agire gli attori a stretto contatto con il pubblico, addirittura in mezzo ad esso, ottenendo una vicinanza non solo fisica, ma anche sentimentale ed emotiva. Così, il teatro cosiddetto di ricerca o di regia ha spinto verso la sistematica creazione di ambienti diversi: dalle "cantine romane" care a Carmelo Bene e Leo de Berardinis, alla nuova *Schaubühne* voluta da Peter Stein, la fruizione del teatro si è fatta, per lo spettatore, logisticamente articolata. Ma non solo: si è fatta, come detto, drammaturgicamente rilevante. E i teatri classici? Ecco, dunque, il problema: sono – sembrano – impermeabili alle fratture novecentesche. Anzi, si alzano a baluardo di una incontestabile resistenza. Sono là, imponenti e difficili, 'malati' e inafferrabili, e non sembrano adattarsi minimamente alle ansie o alle smanie del teatro contemporaneo. Fanno attrito al cambiamento della nuova scena: i nostri teatri greci, romani, rinascimentali sono fortini, baluardi inespugnabili.

Ma di cosa? Cosa difendono? La 'classicità' si è detto. Quando assistiamo allo scempio fatto al Teatro Romano di Ostia Antica, dove si programmano con disinvoltura musical, concerti, comici e cabaret, restiamo inorriditi: quel teatro invoca altro. Invoca la tragedia, ossia un teatro che è di parola e di funzione e di tensioni, ossia di mito. Possiamo concludere che lo spazio teatrale classico, deputato al tragico, sia tale perché ha bisogno del mito? Forse.

Allora dobbiamo fare un altro passo, prendere il fiato e interrogarci anche a proposito del mito. Se oggi chiediamo a chiunque non si occupi di teatro, cosa sia – ad esempio – l'Olimpico, la risposta è immediata: uno stadio.

Allora, l'amara conclusione salta agli occhi: quell'altro che si imporrebbe sulle scene classiche, quei miti e quelle tragedie ormai non esistono più. Inutile tentare futili inseguimenti a colpi di pretesa fedeltà alla tradizione o a scrupolose adesioni formali. Il mito e il tragico esistono in vite e possibilità diverse. Ma non li ritroviamo certo, come abbiamo visto, nel teatro 'fatto' né però nel teatro che 'abbiamo in mente' giacché la nostra idea di tragedia (di quella tragedia) è ormai evanescente o stereotipata, carica di luoghi comuni o di *cliché*. Dunque siamo di fronte a una impossibilità: lo spazio classico invoca il mito e il tragico, ma il mito e il tragico non sono più possibili, se non nelle forme, nei modi, nelle strutture del nostro tempo. Sono poche le strade percorribili per (ri)dare effettiva vita a quei teatri: o li si tratta alla stregua di qualsiasi altro contenitore di pubblico (per intenderci come avviene a Ostia Antica), oppure si obbligano spazi e teatranti ad un confronto serrato proprio sul terreno minato del tragico e del mito.

Forse occorre liberarsi definitivamente dalla sudditanza psicologica del teatro del nostro tempo nei confronti di questi edifici e smetterla definitivamente con la presunta filologia: attaccare i classici, metterli con le spalle al muro e spingerli al confronto serrato con le estetiche contemporanee, così immaginifiche e tese verso orizzonti ancora inesplorati. Loro, quei teatri, quegli spazi, sono là, aspettano: che ci si decida, che si superi il nostro imbarazzo di spettatori, che si tolgano di mezzo contraddizioni e scrupoli. Ne potrebbero uscire rinvigoriti sia gli spazi stessi – finalmente alle prese con una tragedia nuovamente condivisa, con spettacoli capaci di far piangere, di smuovere l'immaginario e l'interiorità del singolo spettatore su contenuti, forme, ambienti che siano tragici del nostro tempo – sia gli artisti, che non potranno più celarsi dietro ai pretesi vincoli della struttura tragica attica.

Altrimenti continuiamo con gli esercizi di stile, con le variazioni sul tema, con le letture e le riletture. Altrimenti ci troviamo con un teatro per scolaresche in gita, per impettite professoresses del liceo. Altrimenti quelle tragedie saranno solo stanche eco di parole ormai svuotate di senso. Altrimenti quei teatri saranno solo un parco Disney dove giocare agli antichi greci...

Meglio, allora, quel telo nero invocato da Vitaliano Trevisan per l'Olimpico?

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Dort 1971

B. Dort, in G. Bartolucci et al. (a cura di), *Tradizione e tradimento dei classici nel teatro contemporaneo*, Atti della tavola rotonda internazionale del 26 e 27 settembre 1970. Venezia. Sala degli specchi di Ca' Giustinian, Venezia 1971.

Garboli [1975] 1998

C. Garboli, *Chiniamoci sulla stagione passata* (articolo del 14 agosto 1975); ora in Id., *Un po' prima del piombo*, Milano 1998.

Ponte di Pino 2004

O. Ponte di Pino, *Che cosa mi aspetto dal teatro*, in "Ateatro - webzine di cultura teatrale" (22 febbraio 2004).

Porcheddu 2008

A. Porcheddu, *«Abbiamo dovuto sedare tante risse...»*. Intervista a Marco Martinelli, in "MyWord.it - Teatro" (5 giugno 2008).

Ronconi 2002

L. Ronconi, *Prometeo, Baccanti, Rane*, programma di sala Piccolo Teatro di Milano, 2002.

## Pasolini e la “voce addolorata” della tragedia

Stefania Rimini

L'archetipo tragico della Grecia interviene a più riprese a strutturare e a orientare il sostrato linguistico e ideologico dell'opera di Pasolini, mostrando l'efficacia di una scrittura che rielabora continuamente, distanziandola nello spazio senza tempo del mito, l'attualità stringente della storia. Le interferenze dell'immaginario pasoliniano con la classicità greca sono state ampiamente individuate, e quindi preferiamo non indugiare oltre in tale direzione; piuttosto il tentativo del nostro studio è quello di porre in risalto la singolare evidenza – nella drammaturgia dello scrittore bolognese – del flauto, del mandolino e dell'arpa come figure metalinguistiche. La forte vocazione della parola pasoliniana verso il canto, la consapevolezza di voler tradurre attraverso la poesia la propria voce, costituiscono i primi indizi di una probabile 'musicalità' tragica, capace di mimare in absentia le modulazioni del registro del lutto. Del resto – come chiosa Nicole Loraux nel suo *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca* (2001) – è nell'irriducibile tensione tra *logos* e *phonè* che la tragedia sembra interrogarsi sulla rappresentazione del proprio rapporto con la musica, mentre nei ritorni di canti e treni il genere tragico mostra una tendenza alla riflessione metateatrale sulle proprie origini e sul proprio significato. L'intreccio di parola, canto, musica e danza, che nell'interazione del coro con gli attori raggiunge il massimo grado di espressività, si trova ad essere investito di una forte carica di autoriflessività, che trasforma lo spettacolo in una sorta di continua attualizzazione dei meccanismi generativi del testo e, in senso lato, del genere. In questo percorso di configurazione della mescolanza delle voci nella tragedia, la Cassandra del primo episodio eschileo dell'*Oresteia* si impone come figura obbligatoria ed emblematica, perché riassume, nella visionarietà allucinata della sua profezia, l'eccesso metaforico di apollineo e dionisiaco, ridisegnando come in accelerazione la breve storia del genere tragico. Cassandra è, infatti, figura metateatrale, legata intimamente alla lingua della tragedia, alla norma e allo scarto tra visione e ascolto, mirabile incarnazione del dissidio tra luce e tenebre nella duplice natura apollinea e dionisiaca di cui non resta se non la traccia fantasmatica della sua voce, nella indeclinabile identità di parola e canto, metafora l'uno dell'altro. È proprio nel segno di Cassandra che ha inizio la nostra incursione nell'orizzonte drammaturgico pasoliniano, alla ricerca di quei fantasmi musicali che sembrano rinnovare il mistero della lira e

dell'*aulos*. La possessione divinatoria della parola, l'urlo bruciante del *threnos* vengono traslati, nella traduzione pasoliniana dell'*Orestyadi*, in una 'presunzione di canto' che disaliena lo spettro sonoro del *logos*, riconsegnando alla voce tutto lo spazio della sua articolazione.

Ne venne un suono crudo e terrificante, indescrivibile. Ma, in realtà, non era un suono. Nulla. Era il suono del silenzio assoluto. Un silenzio che gridava e gridava in tutto il teatro, costringendo il pubblico a chinare il capo come sotto una raffica di vento. E quel grido racchiuso nel silenzio, mi parve il medesimo grido di Cassandra, quando vaticina l'odore di sangue nella casa di Atreo. Era il medesimo grido selvaggio con cui la fantasia tragica ha marcato la prima volta il nostro senso della vita. Il medesimo lamento puro e selvaggio sull'umanità dell'uomo e sull'inutilità degli sforzi dell'uomo. La parabola della tragedia, forse, è intatta. (G. Steiner, *Morte della tragedia*, 2005, 304)

La continuità tra antico e moderno, la praticabilità del tragico nel tempo saturo del *Dopostoria*, è data dallo spazio in cui una lingua incontra una voce. L'identità del grido primordiale, che nasce dalle viscere, restituisce l'immagi-



ne intatta dell'esistenza prima della violazione della storia, della 'ferita' del linguaggio: in questa direzione procede la trascrizione degli *Appunti per un'Orestiaide africana*. Nello stile senza stile del documentario, Pasolini rilegge, a quasi dieci anni di distanza dalla traduzione, la trilogia eschilea, i cui materiali si sono sedimentati nel suo immaginario poetico e si ripropongono nella forma frammentaria ed episodica dell'appunto, del cartone preparatorio. Il mito barbarico della Grecia arcaica si dilata fino a spostarsi alle latitudini dell'estremo continente africano in cui sembra rivivere il rito antropologico della natura e della storia, del lutto e della guerra. La paleografia del mito epifanico delle Erinni trasformate in Eumenidi è affidata alla concretezza didascalica del documento, alla tenacia coesiva della poesia per immagini e voci che è il cinema di Pasolini, lingua che sutura la lirica e il canto. La dicotomia tragica di *logos e phonè* viene sublimata dal proposito di sostituire la recitazione con il canto, trasformando il dramma in un musical tragico in stile *jazz*.

Non è un caso, forse, che il primo appunto – di fatto l'unico perché il progetto resta allo stato provvisorio di sopralluogo – sia “la grande scena di Cassandra all'inizio della tragedia”, visualizzata come una *jam session* in un polveroso “studio semi-clandestino di una vecchia città dell'Occidente”.



La sequenza è composta da immagini in primo piano degli strumenti della band di Gato Barbieri – sax, batteria e contrabbasso – e piani ravvicinati sui musicisti e sulla cantante/Cassandra che ‘dialoga in musica’ col coro improvvisato di *vocalist* afro-americani. Al cupo fremito dell'*aulos* si sostituisce la calda vibrazione del sax, metonimico richiamo della musica assente della tragedia, che esalta la sublime potenza vocale del canto, a metà strada tra *jazz* e *spiritual*.

Si tratta di un vero e proprio *raptus* mistico in cui risuona l'estasi divinatoria e profetica di Cassandra, smaterializzata nella “grana della voce”. Un'altra suggestione proviene dalla lugubre voce di Cassandra che intona, da viva, il proprio *threnos*, il compianto funebre per la morte ormai imminente:

Ancora una sola parola... No, non voglio cantare  
da me la mia veglia funebre! Al sole,  
alla sua luce suprema, rivolgo questa preghiera.  
(Eschilo, *Agamennone*, trad. it. di P. P. Pasolini, 2001, 913)

Il suono del flauto e l'invocazione alla luce, come consolazione estrema di fronte all'approssimarsi della morte, richiamano le ultime parole di Edipo



che, dopo aver attraversato i silenzi di “una strada che non ha fine, una strada che porta verso un tutto che ha la forma del nulla”, prende congedo dal mondo:

O luce che non rivedrò più, che eri prima in qualche modo mia,  
mi illumini ora per l'ultima volta.  
Sono giunto. La vita finisce dove comincia.  
(P. P. Pasolini, *Edipo re* (film), 1967)

La luce accecante (del sole e della coscienza) è il senhal dell'Edipo interpretato da Citti, una vera ossessione visiva accentuata dalla persistente eco del flauto, che si propaga per tutta la durata del film a segnare l'inesorabile destino di morte del personaggio. Dentro l'assoluta vertigine del mito l'immagine del mondo e la voce del poeta sono gli indizi del precipitare lento della storia nella spirale del tempo.

C'era qualcosa di meraviglioso in quel canto reale, comune segreto, canto semplice e quotidiano, che tutto a un tratto si dava da riconoscere... canto dell'abisso: che inteso una volta, apriva in ogni parola un abisso e invitava con forza a sparirvi dentro. (M. Blanchot, *Il libro a venire*, 1969, 13)





“È inutile, l’abisso in cui mi spingi è dentro di te”: l’*Edipo re* di Pasolini precipita dentro il baratro della conoscenza perché “quello che non si vuole sapere non esiste, ma quello che si vuole sapere esiste”. La riscrittura pasoliniana dell’*Edipo* sofocleo, al di là dell’evidente intersezione con i materiali autobiografici dell’autore, è un duplice percorso di attualizzazione che si divarica tra sceneggiatura e film, nel rispetto della superiore unità tragica del teatro che si riverbera nella filigrana della voce, nel *continuum* del suono “doloroso, funebre e severo del flauto”. Alla circolarità cronotopica della ‘piazza’, spazio aperto, prepotentemente teatrale, Pasolini sostituisce la linearità della ‘strada’, in cui si parla una parola selvaggia, blasfema, imprudente. La logica consequenzialità del destino oracolare, che in Sofocle si fa racconto in-scenandosi nello spazio-tempo assoluto e misurabile della piazza, si dissolve lungo una strada polverosa e accecante, “la via dell’esilio”, che conduce Edipo verso “l’immenso buco dove comincia la vita”. Alla forte concentrazione di eventi, il ‘doppio’ testo pasoliniano sostituisce la nudità e la rarefazione del cronotopo, il silenzio invaso dalla luce e dal tempo della ri-nascita. A segnare il confine è insieme un canto e un suono, la voce addolorata della tragedia che si fa poesia, che si incarna nel destino di un nuovo aedo, inascoltato profeta del passato e dell’avvenire.

I due sono uno di fronte all’altro: Edipo coi suoi occhi di ragazzo, Tiresia coi suoi occhi di cieco. Tutto quello che hanno da dirsi non è che un lungo silenzio. Poi Tiresia ricomincia a suonare. Le note del flauto risuonano alte e pure: il loro dolore è il dolore del mondo. [...]

VOCE INTERIORE DI EDIPO - Canta, ma non canta di sé. Qualcuno gli ha dato l’incarico di cantare, è cieco, è cieco, qualcuno gli ha dato l’incarico di vedere, in questi giorni, in queste notti della sua città... È per gli altri che canta, è degli altri che canta, è per me che canta, è di me che canta. Sa di me, e si rivolge a me! Poeta! Tu, poeta, col tuo incarico di cogliere il dolore degli altri e di esprimerlo come se fosse lo stesso dolore, a esprimersi... Il destino continua oltre ciò che il destino riserva. Io ascolto ciò che è al di là del mio destino. (P. P. Pasolini, *Edipo re* (sceneggiatura), 2001, 1006-1007)

La scrittura provvisoria, seppur straordinariamente compiuta, della sceneggiatura pasoliniana recupera la funzione sovrastrutturale della musica e del canto codificata dalla spettacolarità tragica; il cammino erratico di Edipo è scandito dal risuonare di voci e di suoni selvaggi e arcaici, che riempiono il vuoto metaforico della sua conoscenza, fino all’emergere del sublime e doloroso lamento del flauto, che sembra ricomporre gli eventi e orientare il destino dell’inconsapevole ‘eroe’ verso il nulla della storia e del tempo.



Nel testo filmico, invece, il dialogo fra Edipo e il profeta è costruito attraverso la pregnante contrapposizione attoriale fra Julian Beck e Franco Citti: la possente dizione di Beck, la sua fisicità asciutta ma vibrante, si alterna alla rude fisionomia di Citti, agli scatti nervosi di una regalità vacillante, sferzata dalla nuda verità del *logos*.

Nel contrappuntare la sequenza, però, Pasolini non rinuncia alla dimensione evocativa della musica e affida al ragazzo-nunzio (interpretato da Ninetto Davoli) il compito di suonare il flauto, liberando così le note di uno straziante canto di dolore. Poco più avanti, quando ormai tutto è compiuto, assistiamo a un fatale passaggio di consegne, che avvia ormai la parabola tragica di Edipo verso un finale inconsolabile.

Edeccovenireverso dilui il ragazzo-nunzio, con la sua umile faccia pietosa: tiene in mano qualcosa, però. È un flauto. Un flauto come quello di Tiresia. Il flauto di chi è cieco. Il flauto che fa tornare le cose nelle regole, che codifica lo scandalo. Il ragazzo abituato agli umili servizi, non ha paura di avvicinare quell'uomo ridotto così male, con quelle piaghe ancora fresche e sanguinanti. Gli si avvicina, e gli allunga il flauto che Edipo non vede, ignora. Allora il ragazzo gli prende una mano, e gliela mette sul flauto: la mano di Edipo



cerca, riconosce. Stringe il flauto e, sorretto dal ragazzo, si incammina con lui. [...] Ed ecco che ora Edipo suona – mendicante cieco, profeta – ancora faticosamente e puerilmente, una melodia, la melodia della sua infanzia, la melodia del misterioso canto d'amore di Tiresia, la melodia che è prima e dopo il destino. I due si perdono lontano, in fondo alla strada polverosa. (P. P. Pasolini, *Edipo re* (sceneggiatura), 2001, 1047-1048)

È qui che avviene lo slittamento dall'immutabile ed eterna grammatica del mito all'urgenza magmatica e sconfessata della storia, nel ritornare della melodia dell'infanzia, misteriosa ferita mai rimarginata, nella ricreazione della cornice che trasforma il tempo mitico di Sofocle in un sogno iniziatico al dolore e alla testimonianza della poesia, che ha il senso sconvolgente di una ripetizione, di un ritorno.

Nel disadattamento morfologico del mito tragico dell'Edipo visuale e visionario di Pasolini, la rapsodia del canto e della musica non rimangono puro commento extradiegetico, ma investono e strutturano la *fabula*, nel *continuum* sonoro del flauto che dà senso al "rumoreggiare dolce della storia". Il flauto che "codifica lo scandalo" è insieme la condanna e la salvezza della voce, il segno del martirio e la speranza di sopravvivenza nell'epica



voragine della vita, ma resta, soprattutto, come traccia metonimica e metalinguistica del teatro, che è già teatro di poesia, significante simbolico della sublime vertigine tragica. A richiamare il teatro in funzione straniante e quindi ancora epica (in senso brechtiano), non interviene solo il *senhal* del flauto, ma anche il corpo e la mimica di Tiresia e Creonte, interpretati rispettivamente da Julian Beck e Carmelo Bene, vere e proprie icone di un 'palcoscenico' della crudeltà e della contestazione che ancora in quegli anni affascinava Pasolini, prima della definitiva abiura da ogni tradizione o poetica drammaturgia.

Negli anni della laboriosa scrittura delle tragedie, il teatro di Pasolini esce fuori dagli schemi di un'abusata e logora abitudine spettacolare, per divenire segno e forma di un "sogno dentro un sogno", in cui l'illusione di un tempo 'sospeso' ammette la ripetizione di simboli gravidi di storia. Se la musica dolente del flauto rivive la dialettica del canto senza lira della tragedia greca, nell'inesprimibile frizione tra parola e voce, il suono pizzicato del mandolino diviene l'organon di un'altra identificazione, disegnando una linea parabolica che dalla Grecia giunge a Brecht.

Io sono un capitalista, e lo so.  
Deboli, nani, mediocri, falliti,  
anormali, servi, decadenti, miti  
immorali, porci, miseri: li do  
al tuo Brecht, nuove maschere politiche  
(P. P. Pasolini, *Ballate della violenza*, 1962)

È l'urlo espressionistico della 'giaguara' Laura Betti a violare la scena brechtiana e a contaminare la dizione drammaturgica pasoliniana. La mediazione fra Brecht e Pasolini avviene infatti nell'ambito della frequentazione con un'artista come la Betti, che interpreta la Anna I dei *Sette vizi capitali* sulla base delle proprie esperienze di 'confine' come attrice di prosa e cabaret, e di cantante. L'assunzione della maschera brechtiana sposta l'attenzione di Pasolini verso nuovi impasti stilistici, in direzione di una teatralità contaminata dal plurilinguismo di prosa, canto e danza, dall'espressività 'bloccata' di una gestualità da marionetta, dall'uso didascalico e straniante dei 'cartelli' esplicativi.

Il sublime tragico del dramma greco sembra trovare in Brecht un nuovo epigono, un aedo/menestrello capace di variare, tra le corde vibrato del 'mandolino', la melodia funebre del mito in *fabula*, in apologo graffiante e apocalittico. È ancora la metaforica compresenza di parola e voce a riempire l'ellissi tra

antico e moderno, a rendere possibile e praticabile il genere tragico, seppur nel carnevalesco travestimento della favola e del grottesco. Grottesco è il film *Uccellacci e uccellini*, e insieme la “ricerca degradata di valori autentici in un mondo degradato” di cui si incaricano i protagonisti della storia, Innocenti Marcello e Innocenti Ninetto, rispettivamente Totò e Ninetto Davoli. Il favolistico peregrinare dei due personaggi (*clowns* non ancora burattini) dentro gli scenari improvvisati di un’umanità alla ricerca di se stessa, fonda la metafora del viaggio come parabola di conoscenza. La fiera fisicità dei “ragazzi di vita” del primo cinema di Pasolini lascia il posto all’aerea leggerezza di Ninetto e alla snodata mimica di Totò, straordinari saltimbanchi di una farsa ideocommica, di “un triste girotondo, di un lieto girotondo” in cui bruciano le ideologie – e il mandato dell’intellettuale *engagé* – e si addensa il crepuscolo delle grandi speranze. Lo “spettacolo volante” di *Uccellacci e uccellini* segna un punto di non ritorno nella traversata pasoliniana dei generi letterari: “uscendo dalla scena di Brecht, / per ritirarsi nei bui retroscena, / dove impara nuove parole reali l’eroe incerto”, Pasolini ritrova il magma incandescente della lingua, tra *pastiche* ideografico e cabaret, prima della danza macabra del “teatro di Parola”.

Al di là delle episodiche e volutamente scoperte “citazioni brechtiane”, disseminate ed esibite tra poesia, cinema e teatro, fino al definitivo congedo dal drammaturgo tedesco nella perentoria affermazione “che i tempi di Brecht sono finiti per sempre”, ciò che emerge è la continuità e lo spessore di una riflessione sul ‘fantasma ontologico del teatro’ che attraversa ogni pregiudiziale distinzione in generi e categorie, ricercando ossessivamente ciò che l’inferno dell’omologazione e del capitale annienta: la presenza del corpo e della voce. Il travestimento umorale e umoristico della tragedia, il rovesciamento dei canoni stilistici nella mescolanza di alto e basso, sacro e profano, trova l’ultima straordinaria realizzazione nel cortometraggio *Che cosa sono le nuvole?*, che sintetizza in un solo movimento dello sguardo tutte le istanze dell’*imagery* pasoliniana.

## 5 TEATRO

Interno. Notte.

Ed eccoci all’ora della rappresentazione.

Davanti c’è la platea, poco più grande dello sgabuzzino o del ripostiglio.

Le pareti color giallo sporco, scrostate e patinate di antiche stratificazioni d’unto e di fumo. [...] Sotto il palcoscenichetto, col sipario tirato, c’è un gobbetto e una gobbetta con i mandolini.

Il gobbetto comincia a suonare il mandolino, e il sipario si apre.

Nel palcoscenichetto non c’è niente: c’è tutto buio.

Dall’alto giunge la voce del Burattinaio:

VOCE DEL BURATTINAIO - Questa non è solo la commedia che si

vede e che si sente; ma anche la commedia che non si vede e non si sente. Questa non è solo la commedia di ciò che si sa, ma anche di ciò che non si sa. Questa non è soltanto la commedia delle bugie che si dicono, ma anche della verità che non si dice.

(P. P. Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, 2001, 939-940)

“La commedia che si vede e si sente” è in realtà la tragedia shakespeariana di Otello, degradata a spettacolo di burattini di dimensioni umane, che restano inchiodati, nel buio claustrofobico di un palcoscenico/ripostiglio, alla recita straniata di una parte, distratti appena dai rumori del mondo. Otello osa ancora chiedere spiegazioni al suo nuovo amico Jago. Lo incuriosisce tutto quel brusio che giunge da oltre le pareti, dal mondo esterno:

OTELLO Signor maestro, ma che sono tutti quei rumori...

JAGO Sono i rumori del mondo...

OTELLO Ma non è questo il mondo?

JAGO Sì, ma quello è l'altro mondo...

OTELLO E che sarebbe l'altro mondo, sor maestro?

JAGO Il mondo dove si va quando si muore...

(P. P. Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, 2001, 938)

“La commedia che non si vede e non si sente”, se non in lontananza, è, dunque, il lento e inesorabile declinare della vita, il teatro naturale dell'esistenza che si capovolge nell'illusione della scena, invertendo l'ordine consueto delle cose, per cui la vita è la prigionia della forma (la marionetta) e la morte è la libertà del sogno (la bellezza). A muovere gli ingranaggi della giostra, c'è il Burattinaio, *artifex* e demiurgo, voce fuori campo della consapevolezza e dell'inganno, che muove e orchestra il linciaggio del pubblico per “il trionfo dell'onestà e dell'innocenza”. La canzone dell'Immondezzaio Domenico Modugno di antica tradizione italo-canora, e le melodie tragiche e romantiche del mandolino, suonato da due gobbetti, restano segni simbolicamente pieni, metafore di un teatro nel teatro che continua a interrogare se stesso, a passo di danza. La stravagante leggerezza della favola è il «can-can» indiavolato di un'esecuzione provvisoria, un trucco che scolora e imputridisce, a contatto con le cicatrici della storia.

E proprio da una delle ferite mai rimarginate della storia – la Seconda Guerra mondiale, con l'immane catastrofe dell'Olocausto – scaturisce l'immagine fantasmatica dell'arpa, strumento metamorfico di una nuova incarnazione antropologica, quella del poeta-bonzo. Se il flauto e il mandolino rimandano a un'origine scopertamente drammaturgica, a metà strada fra archetipo classico e straniamento brechtiano, l'arpa (che pure potrebbe ri-

chiamare il dominio apollineo della lira, e quindi rivaleggiare dialetticamente con l'*aulos*) rivela precise ascendenze orientali ed esotiche, legate a un crescente interesse mostrato da Pasolini verso pratiche e culture dell'est, a cui è debitrice l'ultima fase della sua produzione artistica.

La suggestione figurativa e tematica del film *L'arpa birmana*, del giapponese Kon Ichikawa, crea infatti un fecondo corto circuito nell'immaginario pasoliniano che dà vita a una delle figure, ma sarebbe meglio dire delle maschere, più emblematiche del suo teatro, quella di Jan, protagonista di *Bestia da stile*. *L'arpa birmana* è un'opera intimamente elegiaca, costruita attraverso un montaggio che possiamo definire epico, di un'epica del dolore e della necessità della memoria. L'incanto del film si sedimenta nell'*imagery* pasoliniana, viene filtrato dalla sua fantasia poetica e infine trasformato in tragedia: il nucleo generativo di *Bestia da stile* è infatti legato alla persistenza e alla fascinazione del motivo dell'arpa.

Un mio protagonista potrebbe essere un poeta ceco.

Tuttavia questi morti vivono ancora.

Ma evidentemente vanno visti dal punto di vista dell'Africa.

Come un suonatore d'arpa birmana voglio seppellirli e non dimenticarli.





Quando avrò compiuto il dovere di becchino non battezzato  
affidando a Garzanti l'incarico di allestire tombe e bare,  
andrò per l'Italia con occhi non meno consacranti.  
Mentre i cadaveri dei napoletani fischiavano ancora a Roma  
e ballano l'high life a Lagos...  
Comunque anche i vivi sono altrettanto cari  
al cuore del suonatore birmano.

[...]

Ringrazio la Cecoslovacchia per il suo dolore  
che le proviene dall'interruzione della Rivoluzione,  
dalla sua paura di distruggere la famiglia e lo Stato.  
L'idea di libertà vi sanguina irrelata  
(è prodotto della cultura precedente).  
L'amore per essa e per la sua libertà di lingua e di stile  
è dunque intrattenibile rimpianto per il passato.  
E il suonatore di Arpa birmana in Cecoslovacchia  
ha altre migliaia di morti da seppellire.

(P. P. Pasolini, Da "Versi introduttivi al Rio della Grana", 2001, 1445-1447)

Questa è la prima elaborazione del progetto di Bestia da stile, che ancora si chiama nelle intenzioni di Pasolini *Il poeta ceco* o *Poesia*; è facile intuire che,



se il suono dolente del flauto ricrea il sentimento tragico del mito, l'eternità inconsolabile della tragedia, il vibrato dell'arpa emerge dal baratro della realtà, dall'urgenza della storia e si incarica di sublimarne il rumore sordo, il basso continuo, attraverso l'azione espressiva della poesia.

JAN

Voglio essere poeta: e non distinguo questa decisione  
dagli odori bui della cucina  
nell'ora di inverno che precede la cena  
(e fa tanto male – un male per sempre inspiegabile –  
al cuore dei bambini)

[...]

Poeta di cosa?

Del mio sesso e del mio paese

[...]

Sarò con la mia gente;  
accoglierò, con pietà, i suoi odi  
– gli odi che non sono nemmeno suoi  
ma quelli che i padroni le insegnano –  
odierò gli eretici di ogni specie,  
e le nazioni comuniste – ma di un odio  
illuminato, per cui potrei essere pronto a morire  
(con dolcezza, come devono fare i giovani santi!).

(P. P. Pasolini, *Bestia da stile*, 2001, 769-770)

La vocazione poetica di un barbarico ragazzo della Boemia è l'ultima grande scommessa della drammaturgia pasoliniana; *Bestia da stile* è probabilmente il testo più complesso del *corpus* tragico, quello in cui più esplicitamente Pasolini fa i conti con la propria scrittura e cerca di mettere in pratica quell'idea di poesia vissuta, di linguaggio come azione espressiva che già dai primi anni Sessanta andava perseguendo. Per fare questo sceglie di rappresentare la vocazione poetica di Jan, dietro cui si intravede in filigrana la propria autobiografia drammatizzata, una vocazione vissuta in modo scandaloso, attraverso l'umiliazione della carne e del sesso, nell'assunzione del modello cristologico e nella riattualizzazione del tema dell'arpa.

Ho il cuore ferito da un'idea.

Un'idea di stile: uno stilo!

piantata nel cuore

fin dove vibrano le corde più segrete

della mia arpa ceca.

È un'idea che riguarda il rosso.

(P. P. Pasolini, *Bestia da stile*, 2001, 790)

Il rosso è il colore della bandiera, della storia ma anche del sangue e della morte e costituisce la lezione più alta della poesia barbarica e musicale di Jan, perché si identifica con uno degli esempi più emblematici di poesia vis-suta, quello di Jan Palach, che rappresenta il fantasma di identificazione di Jan/Pasolini. Nel suicidio di Jan Palach, infatti, Pasolini intravede un vero e proprio modello di tecnica religiosa: Palach è un santo vietnamita moderno, un bonzo arso vivo per la rivendicazione di un'atroce libertà di espressione.

Se io dovessi, ora, dare un giudizio razionale-realistico su tale suicidio, non potrei dunque che dare un giudizio cinicamente negativo. Userei, però, in tal caso, come metro di giudizio, l'utilità e l'opportunità. [...] Ma io non uso il metro dell'utilità e dell'opportunità. Se Jan avesse fatto questi calcoli, forse avrebbe salvato la sua vita: ma non sarebbe stato libero di esprimersi. Anche se nel suo caso la libertà di esprimersi è stata atroce. Egli ha attuato, invece, implacabilmente, la propria volontà suicida e la propria disperazione. Ha portato a termine fino in fondo la sua decisione folle-mente idealistica. Ho scritto fino all'ultima riga il suo terribile poema. (P. P. Pasolini, *Praga: un'atroce libertà*, 1969, 1180-1182)

Dall'*ouverture* metalinguistica del flauto si è giunti, attraverso la metamor-fosi straniata del mandolino, al *requiem* dolcissimo dell'arpa che, subliman-do l'immagine mitopoietica del suonatore-bonzo Mizushima nel corpo martoriato di Jan, sembra ricomporre i "segni fatti musica" della scrittura pasoliniana dentro il margine di una dizione sacrificale estrema, che ancora oggi – a oltre trent'anni dalla morte dello scrittore – fa risuonare l'eco della verità inviolabile dell'arte.

## BIBLIOGRAFIA

- A. Banfi, *Orestea, da Eschilo a Pasolini: la parola alla polis*, "La Rivista di Engramma", 65 (giugno/luglio 2008).
- R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino 2001.
- M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano 2007.
- M. Blanchot, *Il libro a venire*, Milano 1969.
- S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano 2005.
- M. Centanni, M. Rubino, *Pasolini, Gassman e i filologi*, "La Rivista di Engramma", 49 (giugno 2006).

- S. Crippa, *Glossolalia. Il linguaggio di Cassandra*, "Studi italiani di linguistica teorica e applicata", XIX (1990), 494-501.
- M. Kaimio, *Characterization of sound in Early Greek Literature*, "Commentationes Humanarum Litterarum", 53 (1977).
- E. Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Firenze 1997.
- N. Loraux, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino 2001.
- P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano 2001.
- P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano 2001.
- S. Rimini, *La parola nel baratro. Per una lettura di Bestia da stile*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze 2002, 143-157.
- S. Rimini, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale-Roma 2006.
- G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti tra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino 1986.
- N. Ruwet, *Linguaggio, musica, poesia*, Torino 1983.
- C. Segal, *Song, Ritual and Commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy*, "Oral Tradition", IV (1989), 330-359.
- G. Steiner, *La morte della tragedia*, Milano 2005.

## Le felici nozze (di Cana) tra classico e tecnologia

Conversazione con Franco Laera sulle installazioni luminose di Peter Greenaway

a cura di Linda Selmin

*Le Nozze di Cana, una Visione di Peter Greenaway* ha avuto luogo alla Fondazione Giorgio Cini a Venezia dal 6 giugno al 13 settembre 2009. L'artista e regista britannico ha creato all'interno del refettorio palladiano, dove era originariamente conservata l'opera di Paolo Veronese, una *Visione* realizzata utilizzando in modo spettacolare immagini, suoni e architettura. Il lavoro di Greenaway è stato svolto sul *clone* dell'opera di Veronese, oggi conservata al Museo del Louvre di Parigi, realizzato nel 2007 dall'artista Adam Lowe e Factum Arte. Il progetto della *Visione* di Greenaway è stato curato da Franco Laera (*Change Performing Arts*) che abbiamo intervistato. Nel settembre del 2009, nella sezione 'Orizzonti' della Mostra del Cinema di Venezia è stato presentato il film *The Marriage*, che ha rappresentato un'ulteriore lettura dell'opera e del lavoro intrapreso da Greenaway su nove capolavori dell'arte occidentale (*Nine classic paintings revisited*), di cui l'opera di Veronese rappresenta la terza tappa dopo *La Ronda di Notte* di Rembrandt e *L'ultima Cena* di Leonardo.

### L'originale assente

**Linda Selmin** Nel caso del lavoro sulle *Nozze di Cana* si tratta di un passaggio ulteriore rispetto ai progetti già realizzati con Peter Greenaway. Qui l'originale è assente e si lavora su una copia, magistralmente e tecnologicamente realiz-



zata, ma una copia. L'opera di Paolo Veronese *Le Nozze di Cana*, sottratta da Napoleone nel 1797 e attualmente al Museo del Louvre, è tornata nel 2007 nella sua collocazione originaria, il Refettorio Palladiano della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, in forma di fac-simile realizzato in scala 1:1 con sofisticate tecnologie dall'artista britannico Adam Lowe. In questo caso l'idea di tradizione classica passa attraverso un'ideale fedeltà all'originale per venire poi ulteriormente manipolata dall'opera di Greenaway, in un processo di apparente allontanamento progressivo dall'originale. Con che cosa fa i conti l'opera di Greenaway? Con cosa si misura e come intende farlo? In che modo si relaziona all'aura? Segue una tradizione, compie una traduzione o un tradimento?

**Franco Laera** Prima di rispondere vorrei porre una questione di linguaggio, perché siamo di fronte a situazioni nuove e perché il nominare le cose segue sempre le cose: non siamo di fronte a una copia nel senso consueto del termine, perché la copia presuppone tra l'artefice e l'opera lo stesso tipo di relazione che si ha anche con l'originale. Noi possiamo immaginare Veronese davanti a una tela che dipinge la sua opera originale e possiamo immaginare un pittore di qualunque epoca successiva che si mette davanti a una tela e ne fa appunto una copia: per entrambi la relazione artefice-manufatto è identica, una relazione diretta e non mediata da alcuna tecnologia. Qui con *Le nozze di Cana* nel Refettorio palladiano di San Giorgio non siamo di fronte a una copia, perché non c'è un pittore che ha posto mano ad una tela, e non siamo di fronte ad una meccanica riproduzione fotografica.

Questa è la ragione per cui rifuggiamo anche dall'uso del termine fac-simile usato invece spesso nella lingua inglese; purtroppo in italiano il termine fac-simile ha una connotazione negativa che rimanda ad una idea di falso più che di artificiale. Siamo quindi di fronte a qualcos'altro che non è una copia e non è un fac-simile, ma non ha ancora un nome definito e convenzionalmente riconosciuto, perché parliamo solo dei primi esperimenti di queste nuove straordinarie possibilità di riproduzione dell'opera d'arte che combinano abilità manuali e tecnologie sofisticate. Abbiamo cominciato così a utilizzare il termine 'clone' che in inglese ha una connotazione negativa perché associato sempre ad un contesto medico-scientifico, mentre in italiano ha una connotazione abbastanza magica e richiama il risultato straordinario di una scienza capace di produrre risultati quasi miracolistici.

Quindi non siamo di fronte a una copia perché l'opera non è il risultato di un processo produttivo strutturato secondo la relazione diretta artefice-manufatto, ma siamo di fronte ad un clone che è il risultato della addizione di differenti operazioni:

1. l'acquisizione dei dati dell'originale che riguardano il colore e le forme, un processo che possiamo chiamare di tipo fotografico, anche se realizzato con una tecnologia che non è disponibile nei comuni processi industriali perché non raggiungono quel grado di definizione richiesta per realizzare il clone di un'opera. Per ottenere una qualità di dettaglio che giunge anche a 1.000 dpi in formato reale non basta il singolo scatto di una pur sofisticata macchina fotografica, ma occorre ricorrere all'aggregazione di dati acquisiti con scatti successivi fino a realizzare un file di un peso da misurare in giga;
2. l'acquisizione dei dati tridimensionali dell'opera, rilevati e registrati con uno scanner che arriva a una definizione di 100 micron per millimetro quadrato; in tal modo è possibile riprodurre non solo le componenti lineari di superficie, ma anche le componenti volumetriche dell'opera;
3. la mappatura manuale del colore, operazione finale non più di natura tecnologica ma totalmente affidata all'occhio umano. Nessuna macchina fotografica può garantire di riprodurre automaticamente la scala di colori identica all'originale; l'occhio umano è l'unico che può garantire una riproduzione fedele all'originale. Poiché è impossibile anche solo immaginare di poter realizzare il clone di un'opera in presenza dell'originale, si rende necessario riprodurre la tavolozza dei colori dell'originale su una 'mappa' dell'opera che invece potrà essere posta a confronto diretto con il clone;
4. lo studio del supporto materiale dell'opera e l'attenzione particolare che viene posta nell'utilizzazione di un supporto del clone che abbia le stesse caratteristiche materiche dell'originale.

Alle componenti tecnologiche della riproduzione si somma infine l'intervento specialistico di restauratori di opere d'arte, determinante per la ricomposizione delle diverse informazioni e la definitiva produzione del clone. Questo processo produttivo è totalmente nuovo e non è nato in realtà per clonare le opere d'arte, ma paradossalmente per realizzare le opere originali di artisti che intendono avvalersi delle nuove tecnologie. Se per l'opera classica il solo dubbio sulla relazione diretta tra la mano dell'artista e l'opera ne mette in dubbio immediatamente l'originalità, chi dubita oggi della autenticità di un'opera di Anish Kapoor o di Jeff Koons, pur sapendo che sia Kapoor sia Koons probabilmente non hanno mosso un dito per realizzare le loro opere?

La relazione tra artista e opera si ritrova quindi radicalmente modificata dall'apparire di sempre più sofisticate tecnologie che non comportano più

un rapporto diretto tra artefice e opera, ma un rapporto mediato da operatori e macchine che realizzano materialmente il progetto dell'artista. Questo richiede l'intervento di una o più figure di intermediazione con conoscenze tecnologiche di specialistico e notevole sensibilità di tipo creativo. Nel caso delle *Nozze di Cana* il clone è stato realizzato per necessità imposte dalla vicenda storica del dipinto, poiché sappiamo che l'opera di Veronese ora al Louvre – esposto in una assurda cornice sulla parete opposta a quella dove ogni giorno si accalcano migliaia di giapponesi che fotografano la Gioconda – non potrà più tornare al suo posto perché lo Stato Italiano ha firmato un accordo con la Francia per cui non è più considerata un'opera trafugata ma il frutto di uno scambio ufficiale! La realizzazione del clone diventa quindi un'operazione di 'restauro virtuale' che permette di ricollocare l'opera nella sua giusta cornice architettonica, per cui io trovo che non sia un gioco di parole chiedersi se è più vero l'originale in un contesto totalmente falso o il clone nel contesto reale in cui l'artista l'ha dipinto.

Philippe Daverio, in una arguta trasmissione televisiva, ha utilizzato una macchina di sua invenzione – l'aurometro – in grado di misurare la quantità di aura presente intorno ad un'opera d'arte. Daverio racconta di avere fatto la prova con il suo aurometro e davanti al clone delle *Nozze di Cana* all'Isola di San Giorgio la macchina è impazzita a causa della forte concentrazione di aura, cosa che non è accaduta di contro davanti all'originale al Louvre! Il dialogo con il clone a San Giorgio, dunque, ci è offerto da una necessità storica, mentre l'incontro con il clone dell'*Ultima Cena* a Milano è stato l'esito obbligato di particolari necessità ambientali legate alle condizioni materiali del dipinto murale di Leonardo. Dopo aver lavorato quasi due anni con scientifica diplomazia per realizzare il progetto al refettorio di Santa Maria delle Grazie, il processo per l'ottenimento delle opportune autorizzazioni amministrative si era bloccato perché si era ritenuto necessario il parere del Consiglio Superiore dei Beni Culturali. A quel punto, come sempre nelle difficoltà, ci siamo detti: bene, se non possiamo utilizzare l'originale faremo il clone dell'*Ultima Cena*! E abbiamo così ricostruito, all'interno della Sala delle Cariatidi a Palazzo Reale, non solo il dipinto di Leonardo ma anche una sezione di dieci metri del refettorio, incluse finestre, lunette e volte a dimensione reale.

Non abbiamo però abbandonato l'idea di realizzare l'evento sull'originale e ci siamo riusciti dopo aver spiegato e convinto anche i più restii che la quantità di luce che le nostre proiezioni irrorano sull'originale è inferiore a quella museale normalmente accettata. Questo perché la luce museale è diffusa e statica, mentre la luce che noi utilizziamo è puntuale e dinamica.



L'evento si è giocato questa volta tra clone ed originale, e si è potuto ascoltare Vittorio Sgarbi affermare a ragione che, dopo la de-consacrazione da parte di Dan Brown, quella rivisitazione tecnologica operata da Greenaway era da leggere come una vera e propria ri-consacrazione dell'opera leonardesca che è alla base della nostra civiltà. Anche in questo caso, quindi, le nuove tecnologie e la realizzazione del clone hanno paradossalmente giocato a favore di una valorizzazione dell'originale.

Non a caso forse noi chiamiamo 'visioni' queste visitazioni dei dipinti classici, perché visione in italiano ha a che fare con il vedere ma anche con l'immaginazione: visione ha uno spessore di significati che abbraccia quanto esiste e quanto si immagina che possa esistere.

L. S. Questo mi fa pensare al fatto che la parola 'teatro' è collegata al verbo greco *theaomai* che indica un vedere speciale, con una particolare intensità... una percezione direi. La vostra 'visione' delle *Nozze di Cana* sembra vicina a questa idea del guardare e del teatro. E ancora il vostro allestimento – palco, zattera, tolda di una nave... – mette lo spettatore in una situazione di 'provvisorietà' e sospensione, traghettandolo dal quadro che ha di fronte a un'esperienza altra. Sembra esserci nell'allestimento l'idea di un viaggio, di un passaggio. Accade qualcosa allo spettatore collocato sul palco-zattera-nave che lo solleva e sospende al centro del refettorio palladiano. Si chiede: dove mi porta questa zattera? Dove conduce questo viaggio?

F. L. Due punti delicati e pertinenti: io non parlerei di zattera anche se in termini esperienziali si può avere la sensazione di essere su una zattera in un mare di immagini, e questa è una metafora che pur mi piace. Quel podio è l'unico intervento scenico che abbiamo realizzato a San Giorgio e per noi il senso era molto semplice: poiché l'architettura palladiana e il dipinto di Veronese sono una straordinaria messa in scena, facciamo salire anche il pubblico in scena! Quel salire sulla 'zattera' rappresenta il nostro modo di dare un ulteriore senso di ritualità teatrale all'evento. Non a caso, forse, cercando un nome per questa operazione, ho inventato l'espressione 'il teatro delle arti': si tratta infatti di un'esperienza nuova in cui certo la parola teatro evoca la capacità di guardare in maniera intensa, utilizzando tutti i linguaggi della contemporaneità, in un tempo forte.

Abbiamo quindi organizzato l'evento della visione di Veronese in modo da far accedere il pubblico in un modo organizzato, in sequenze strutturate e ritualmente cadenzate: l'evento si costruisce progressivamente già nel momento in cui ci si muove nei chiostri verso il refettorio, in gruppo,

con una messa in scena che prende avvio con luci, immagini e suoni già prima dell'ingresso nel refettorio dove campeggia lo straordinario dipinto di Veronese.

L. S. Un po' iniziatico, no?

F. L. Più che iniziatico, direi che tutto è costruito con una dimensione rituale. E come in ogni rito c'è una struttura che poi è la stessa di ogni evento spettacolare: come una sinfonia che si apre con un'ouverture e si sviluppa poi nei diversi movimenti per culminare con un finale. Si sarebbe potuto mettere tutto in loop e permettere che la gente entrasse e uscisse dal refettorio a piacimento, ma così si sarebbe persa tutta la dimensione di ritualità che è invece la componente determinante per recuperare una dimensione del vero anche senza essere di fronte all'originale. Quello che viene necessariamente perso dalla clonazione viene compensato da una strutturazione della visione con una forma rituale: solo a determinate ore del giorno, in gruppo, con una rigida strutturazione temporale.

L. S. A questo proposito mi viene in mente Huizinga quando parlando del gioco afferma: "Il gioco si isola dalla vita ordinaria in luogo e durata. [...] Si svolge entro certi limiti di tempo e di spazio. Ha uno svolgimento proprio e un senso in sé. [...] Mentre ha luogo c'è un movimento, un andare su e giù, un'alternativa, c'è il turno, l'intrigo e il distrigo. [...] Notevole più ancora della sua limitazione nel tempo, è la sua limitazione nello spazio. Ogni gioco si muove dentro il suo ambito, il quale, sia materialmente, sia nel pensiero, di proposito o spontaneamente, è delimitato in anticipo, come formalmente non vi è distinzione fra un gioco e un rito, e cioè il rito si compie con le forme stesse di un gioco, così formalmente non si distingue il luogo destinato al rito da quello destinato al gioco. L'arena, il tavolino da gioco, il cerchio magico, il tempio [...] sono dei mondi provvisori entro il mondo ordinario, destinati a compiere un'azione conclusa in sé". Mi pare che questa descrizione si adatti bene alla vostra idea di visione e al suo avere a che fare con rito e teatro.

Ma allora i classici parlano ancora se messi nelle condizioni di farlo? Queste *Nozze* sono un matrimonio ben riuscito tra arte, classico e tecnologia? L'alterazione dello spazio e dell'immagine stessa attraverso tecnologie sofisticatissime provoca in realtà nello spettatore una nuova percezione, come se vedesse l'opera per la prima volta. Si sfata qui l'idea della tecnologia e del progresso come in conflitto o in competizione con il classico, con l'antico, e si apprezza invece meglio la partitura gestuale

dell'opera, i rapporti fra personaggi, il loro raggio di azione, la dimensione prospettica dell'opera. Una volta che il rito è compiuto si guarda l'opera con occhi diversi.

F. L. Il rito è certo un atto di conoscenza! In effetti la convinzione diffusa è che la tecnologia comporti un approccio freddo all'esperienza artistica. Credo che questo evento contribuisca a sfatare questa convinzione: in realtà tutto dipende da chi usa lo strumento o il linguaggio della tecnologia. Quello che c'è di specifico in questa operazione è che c'è un artista in grado di usare le tecnologie in modo caldo ed emozionale, e non in modo didattico, documentario e descrittivo. I software utilizzati per questa operazione in sostanza permettono di proiettare sul dipinto luce guidata e programmata da un computer. Il paradosso è che la luce programmata oggi da un computer può permettere una visione dell'opera con una luce più vera e più prossima alle condizioni originarie, quando la tecnologia era totalmente assente. Quando Veronese ha dipinto nel refettorio di San Giorgio, come ha visto il dipinto? O con la luce del sole che sorgeva dalle finestre di sinistra e tramontava da quelle di destra, o a sera con lumi e candele; non c'era altro. Si trattava quindi di luci non stabili, dinamiche, orientate o disposte da chi sedeva di fronte... e guarda caso cosa può fare Greenaway con un computer? Proietta e fa vedere il dipinto con una luce non statica ma dinamica e puntualmente orientata. Cosa fa quindi paradossalmente la tecnologia? Ci permette di vedere il dipinto in un modo più prossimo a quello in cui l'ha visto il pittore mentre lo creava, che è poi il modo con cui il dipinto è stato visto per vari secoli. E questo è stato possibile utilizzando software inventati per mandare gli astronauti nello spazio!

#### L'aspetto teatralizzante: l'immagine in scena

L. S. A partire da Burckhardt e poi con Warburg si sottolinea lo stretto rapporto tra arti visive e teatro, ci si chiede quanto l'uno abbia influenzato l'altro e viceversa, e si mette in luce la relazione vantaggiosa tra i due. Secondo Jacob Burckhardt "Le feste italiane nella loro forma più elevata sono un vero passaggio dalla vita all'arte". Warburg segnalava poi come alcune opere d'arte rinascimentali, in particolare le raffigurazioni di menadi "in costume anticheggiante di ninfe" pronte a colpire Orfeo potessero "essere modellate direttamente o indirettamente sulla scena finale dell'Orfeo", *fabula* drammatica di Poliziano, probabilmente rappresentato la prima volta a Mantova nel 1471. Ciò che Warburg ipotizzava era che non fossero solo le opere d'arte antica i luoghi in cui gli artisti rinascimentali cercavano le rappresentazioni di quella vita in movimento che

tanto li attraeva, ma anche “le feste che ponevano sotto gli occhi dell’artista le figure nel loro aspetto fisico, quali membri di una vita realmente in movimento”. Questa operazione sembra voler dire la stessa cosa: che un quadro è anche un’ottima cristallizzazione di una vasta e mobile rappresentazione teatrale e che un’opera teatrale è anche la messa in scena di un’immagine. Quello che avviene grazie al vostro progetto è una messa in movimento e in parola di un quadro. Realizzazione di un apparato scenografico che consente la messa in scena dell’episodio, in cui i personaggi si muovono e interagiscono come maschere in commedia, ognuno col suo ruolo e con la sua battuta.

**F. L.** Ho ricevuto alcune lamentele di alcuni spettatori perché il dialogo che accompagnava la visione del dipinto di Veronese a San Giorgio sovrapponeva spesso le voci! Ho semplicemente fatto notare che a un banchetto di nozze in genere la gente parla a gruppi, provocando una naturale sovrapposizione delle voci. Quindi la pretesa di cogliere il senso del particolare andava contro la comprensione del senso complessivo dell’operazione. Per questa ragione, per questa dipendenza meccanica dal testo letterario, Greenaway non usa il termine teatro, tradizionalmente legato alla letteratura drammatica. Quando invece Leonardo progetta la festa del Paradiso a Milano, fa tutto: compone i canti, i balli, gli addobbi. Leonardo si esprime a tutto tondo. Veronese non ha progettato una festa, ma ha sicuramente rappresentato un banchetto del suo tempo e sicuramente non avrà avuto davanti ai suoi occhi una festa muta! Oggi è possibile sentire le voci che nel dipinto si vedono, ma voler comprendere le voci rischia di far passare in secondo piano il concerto e la festa delle voci.

### Il rapporto tra immagine e parola

**L. S.** Il rapporto tra parola e immagine è qui realizzato sfuggendo all’idea convenzionale di parola come didascalia o mero strumento illustrativo di un’immagine, ma piuttosto con una realizzazione del motto warburghiano “zum Bild das Wort”, la parola all’immagine! Avvengono vari miracoli nell’installazione: l’acqua diventa vino, le immagini parole, le parole spazio. Si spingono i confini fra le dimensioni, creandone una ulteriore.

**F. L.** Credo sia stato Deleuze a dire che l’ultima parola ce l’ha sempre l’immagine. Non c’è dubbio che viviamo in un mondo in cui l’immagine ha preso il sopravvento, quindi penso non ci sia da fare nessuna battaglia per dare la parola alle immagini. Greenaway, a proposito dell’immagine tecnologica e digitale, afferma che viviamo il tempo di una nuova rivolu-

zione di Gutenberg. Io credo che questa rivoluzione sia cominciata con le avanguardie del novecento, con i futuristi, con i dada, con i surrealisti. Quella è la stagione in cui, anche senza gli impulsi della tecnologia, l'immagine prende la parola. Quindi Greenaway si inserisce in un filone già vivo, semmai portando alle estreme conseguenze la rivoluzione dei linguaggi artistici del XX secolo. Quello che di più specifico c'è nel suo lavoro è il portare l'immagine al di fuori dei canali ordinari di fruizione dell'immagine. Dopo aver dichiarato paradossalmente che il cinema è morto, ha spinto il linguaggio delle immagini fuori dal cinema, sperimentando un 'cinema architettonico' affrancato dalla schiavitù dello schermo frontale. In più ha portato le immagini sulle immagini, sovrapponendo e fondendo arte, cinema ed architettura con un'operazione che molti giudicano blasfema: un dipinto inondato di immagini, violato con immagini cinematografiche su immagini pittoriche.

In questo quadro la parola non scompare ma non serve a commentare: la parola che spiega è la parola che ritiene di avere il predominio, che ritiene di essere più forte rispetto all'oggetto. Nella visione di Greenaway la parola si innesta insieme agli altri linguaggi, con la stessa importanza di colore, musica, tempo... non pretende superiorità e l'abitudine a vedere un dipinto nel silenzio viene scossa dall'intuizione che ogni dipinto abbia una propria voce e sia immerso in un proprio paesaggio sonoro. Quando Greenaway in appendice a questa visione delle *Nozze* nel refettorio di San Giorgio torna a presentare un film alla Mostra del Cinema di Venezia, l'invenzione si spinge sino a sperimentare la condizione unica e completamente nuova di un regista cinematografico che dialoga fisicamente con la sua stessa opera in fronte allo schermo. Il cinema strutturalmente legato alla incorporeità dei personaggi, qui instaura una nuova forma in cui le immagini dialogano con il corpo dell'autore e con la sua parola.

**L. S.** E questo si avvicina ancora una volta al teatro, no? E mette ancora una volta in crisi ruoli, convenzioni... cosa sta facendo Greenaway: l'artista, l'attore, il regista?

**F. L.** Anche Greenaway era sorpreso e un po' incerto rispetto alla lettura di quell'evento: si chiedeva cosa fosse in realtà, non era soddisfatto rispetto all'idea di essere percepito come attore, ma quando gli ho ricordato che 'attore' ha a che fare con l'agire, e non con la sola performance teatrale, ha riconsiderato il suo ruolo e deciso di ripeterla e sperimentare una nuova formula di live cinema.

**L. S.** La cosa che avete in comune con Warburg, oltre a giocare con le immagini, è di non avere le parole, che le parole non stanno dietro alle cose che fate. È una fase pionieristica, in cui trovare un linguaggio è un'impresa faticosa ed esaltante insieme.

### La lingua

**L. S.** La lingua 'parlata' dal quadro è sicuramente una lingua non convenzionale, la scelta del dialetto come lingua parlata dalle immagini è uno degli aspetti che più sorprendono lo spettatore... le immagini parlano in qualche modo una lingua straniera, di solito lontana dall'opera d'arte, eppure chi è lì vive una sorta di riconoscimento, dopo il primo smarrimento si dice: ma certo! È di questo che si tratta, di un pranzo di nozze in interno veneziano, ecco i vestiti, ecco i più di cento personaggi invitati, sono quelli che Veronese aveva sotto gli occhi! Questo dà un ritmo al quadro diverso, molto speciale.

**F. L.** Questa è un'intuizione che viene da alcune esperienze, legate alla necessità di risolvere alcuni problemi. Ho frequentato molto Venezia e la cosa che mi ha molto colpito sempre è sentire l'uso del dialetto non come lingua di secondo livello, ma come lingua di primo livello. Per me Venezia era legata alla sua lingua. Ma c'è anche una storia che ho sentito raccontare a proposito dei veneziani e della loro lingua. Un mercante veneziano a Istanbul, portato a palazzo per fare accordi commerciali, si chiedeva come avrebbe potuto farsi capire senza avere un interprete; ma fu subito tranquillizzato ed invitato a parlare nella sua lingua, lo avrebbero capito! Il veneziano insomma era la lingua degli affari, la lingua internazionale, come l'inglese oggi. Ed in più nel dipinto vi sono rappresentati nobili, artisti e popolani: ecco quindi che le voci dei vari personaggi sono le voci vere di nobili veneziani e quelle di attori di una compagnia teatrale veneziana.

### Il rapporto fra immagini e architettura

**L. S.** Anche qui, come nel caso del cenacolo leonardesco, con l'opera sembra realizzarsi anche un dialogo fra l'immagine e lo spazio tridimensionale, non si deve dimenticare che siamo in uno spazio architettonico progettato da Palladio; le immagini qui danno nuovo corpo e nuova luce all'architettura, che sembra acquisire spazi ulteriori, creati dal dialogo fra immagine e architettura.

**F. L.** Il dialogo tra immagini e architettura è una componente fondamentale della ricerca che Greenaway sta conducendo nell'ambito di questo progetto che chiamiamo 'Nine classic paintings revisited'. Anche negli altri

due episodi c'è questa specifica attenzione: non a caso l'architettura condiziona la visione dell'*Ultima Cena* e questa opera potrà essere vista in giro per il mondo solamente nel contesto della ricostruzione scenografica di una sezione del refettorio con finestre e lunette. E anche nel caso della *Ronda di notte* di Rembrandt, Greenaway ha posto il quadro di fronte a una pedana-proscenio, come racchiuso da un sipario rosso che mette in comunicazione spazio e opera, arte e teatro. È il teatro delle arti, appunto.



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](http://www.engramma.org)



**78**

**marzo 2010**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 78

# ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-23-2

## direttore

monica centanni

## redazione

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, simona dolari, 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 78 • MARZO 2010

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-23-2

### IL PRESENTE DEL PASSATO

A CURA DI GIULIA BORDIGNON E SIMONA DOLARI

#### SOMMARIO

- 4 | THOMAS STEARNS ELIOT  
Tradizione e talento individuale, traduzione a cura di Giulia Bordignon
- 15 | OLIVER TAPLIN  
Raffigurazioni vascolari e rappresentazioni teatrali, traduzione a cura di Anna Banfi
- 31 | GABRIELE VACIS  
*Supplici* nel nostro presente: comprendere la contemporaneità, conversazione a cura di Alessandra Pedersoli
- 36 | MICHELA SANTORO  
Il mito nietzscheano di Arianna nella pittura di Giorgio De Chirico
- 41 | SIMONA DOLARI  
Pale di altare al plasma nella Cattedrale di St Paul di Londra

THOMAS STEARNS ELIOT

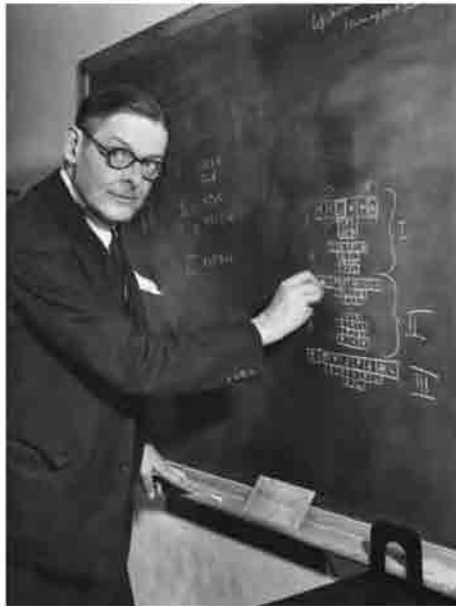
## Tradizione e talento individuale

da *Il bosco sacro. Saggi su poesia e critica* (1922)

traduzione a cura di Giulia Bordignon  
*English full text below*

*Il saggio Tradition and the Individual Talent di Thomas S. Eliot fu pubblicato nel volume The Sacred Wood, che raccoglie diversi contributi critici di Eliot, a Londra nel 1920, quando lo scrittore aveva trentadue anni. Si tratta di uno dei testi metodologici più citati di Eliot, che indaga il rapporto tra la creatività individuale dell'artista e il patrimonio della tradizione, inteso come elemento paradossalmente necessario alla stessa originalità dell'opera poetica.*

*Presentiamo qui di seguito la traduzione del saggio in una nuova versione (il testo è comparso a stampa in italiano per la prima volta nel 1946, per la traduzione di Luciano Anceschi; e in seguito nel 1967, nella traduzione di Vittorio Di Giuro e Alfredo Orbetello). Il testo qui pubblicato è la prima versione italiana del saggio di Eliot interamente disponibile in rete.*



### I

Di rado in letteratura inglese parliamo di tradizione, e soltanto occasionalmente facciamo ricorso a questo termine, per deplorarne l'assenza. Non si dà, nella nostra lingua, il riferimento alla 'tradizione' o a 'una tradizione'; al massimo facciamo ricorso all'aggettivo, per dire che la poesia del tale è 'tradizionale' o addirittura 'troppo tradizionale'. Il sostantivo invece compare raramente, e semmai, forse, in frasi di censura. E se compare con una vaga sfumatura elogiativa, essa implica, nell'opera lodata, un certo gradevole retrogusto di ricostruzione archeologica. È difficile rendere bene accetta questa parola alle orecchie di un pubblico inglese senza il conforto dell'allusione alla rassicurante scienza dell'archeologia. È certo, comunque, che la parola 'tradizione' ha ben poche probabilità di comparire nella nostra valutazione di autori morti o viventi. Ogni nazione, ogni popolo ha – non solo negli aspetti creativi ma anche in quelli critici

– suoi propri atteggiamenti mentali, e tende a ignorare le manchevolezze e i limiti delle sue abitudini critiche ancor più dei limiti del suo genio creativo.

Noi conosciamo, o crediamo di conoscere, in base all'enorme massa di letteratura critica apparsa in lingua francese, il metodo o l'abito critico dei francesi; e ne concludiamo solamente (tanto siamo inconsapevoli, noi inglesi) che i francesi sono "più critici" di noi; di questo fatto, talvolta, addirittura ci pavoneggiamo un po', come se i francesi per questo motivo fossero meno spontanei. E forse è vero che lo sono; ma noi dovremmo ricordarci che la critica è inevitabile come il respiro, e che noi non saremmo certo sminuiti se esprimessimo in modo articolato quello che ci passa per la mente quando leggiamo un libro, le emozioni che proviamo, se insomma sottoponessimo a critica la nostra mente proprio nel suo lavoro critico. Uno degli elementi che potrebbero venire alla luce in questo processo è la nostra tendenza a sottolineare, quando lodiamo un poeta, quegli aspetti della sua opera in cui egli meno somiglia ad altri. In questi aspetti o in queste parti della sua opera noi pretendiamo di rintracciare quel che è il tratto individuale, la sostanza peculiare di quell'autore. Ci soffermiamo con soddisfazione sulla differenza di un dato poeta rispetto ai suoi predecessori, specialmente a quelli immediatamente precedenti; ci sforziamo di trovare qualcosa che possa essere isolato come unico, e ne traiamo godimento. Se invece ci accostassimo a un poeta senza alcun pregiudizio, spesso scopriremmo che le parti non solo migliori ma anche più originali delle sue opere sono forse quelle in cui i poeti già morti, i suoi antenati, dimostrano con maggior vigore la loro immortalità. E non intendo riferirmi alle opere composte negli anni dell'adolescenza – l'età più sensibile alle suggestioni – bensì proprio alle opere della piena maturità.

Se tuttavia la sola forma di tradizione, di trasmissione, consistesse nel seguire le strade della generazione immediatamente precedente, con una cieca e timida adesione ai successi già conseguiti, la 'tradizione' andrebbe senz'altro scoraggiata. Ne abbiamo visti tanti, infatti, di rivoli che presto si disperdono nella sabbia; e certo la novità è preferibile alla ripetizione. La tradizione è però una questione di significato molto più ampio. La tradizione non si può ereditare, e se la si vuole la si deve conquistare con grande fatica. Essa implica, in primo luogo, il senso storico, che è pressoché indispensabile per chiunque voglia continuare a darsi poeta dopo i venticinque anni. E il senso storico implica non soltanto la percezione della qualità dell'essere 'passato' del passato, ma la percezione della sua 'presenza'; il senso storico costringe un autore a scrivere non solo insieme alla propria generazione, di cui egli è la concreta incarnazione, ma lo spinge a scrivere anche con la sensazione che l'intera letteratura europea a partire da Omero (e in essa tutta la letteratura del proprio paese) ha una esistenza simultanea e compone un ordine simultaneo. Questo senso storico – che è senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'a-temporale e del temporale insieme – è ciò che rende uno scrittore 'tradizionale'. Ed è allo stesso tempo ciò che rende uno scrittore più acutamente consapevole della sua posizione nel tempo, della sua propria contemporaneità.

Non c'è poeta, non c'è artista di nessun'arte, che abbia un significato compiuto se preso per sé solo. La sua importanza, il giudizio su di lui, è il giudizio del suo rapporto con i poeti e gli artisti del passato. Non è possibile valutarlo da solo; bisogna collocarlo, per giustapposizione e confronto, tra i morti. Questo rappresenta per me un principio di critica estetica, non di semplice critica storica. La necessità che il poeta si adatti al passato, che vi si inserisca in modo coerente, non lo riguarda unilateralmente; quel che accade quando si crea una nuova opera d'arte, è qualcosa che accade contemporaneamente a tutte le opere d'arte che l'hanno preceduta. I monumenti esistenti compongono fra di loro un ordine ideale, che si modifica con l'introduzione tra essi della nuova (veramente 'nuova') opera d'arte. L'ordine esistente è in sé completo prima che arrivi l'opera nuova; perché l'ordine persista dopo la comparsa della *novitas*, l'intero ordine deve essere, sia pur in misura minima, alterato. E così i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d'arte si correggono rispetto all'insieme: è, questa, la relazione di conformità tra vecchio e nuovo. Chiunque condivide questa idea di ordine, della forma che è propria alla letteratura europea, e alla letteratura inglese, non troverà assurdo il fatto che il passato sia modificato dal presente, così come il fatto che il presente sia indirizzato dal

passato. E il poeta che sia consapevole di questo, sarà anche consapevole delle grandi difficoltà e delle responsabilità che lo attendono. In un senso tutto particolare egli sarà anche consapevole di dover essere inevitabilmente giudicato in base ai parametri del passato. Dico 'giudicato' non menomato da essi. E con 'giudicato' non voglio dire giudicato pari, peggiore o migliore dei poeti del passato; e nemmeno giudicato secondo i canoni estetici dei critici del passato. Intendo un giudizio, un confronto, in cui due oggetti si misurano l'un l'altro.

Per l'opera nuova la mera conformità ai canoni del passato significherebbe, in definitiva, non conformarsi affatto: non sarebbe un'opera nuova, e non sarebbe, quindi, neppure un'opera d'arte. Ma non intendiamo nemmeno dire che il nuovo è tanto più pregevole quanto meglio si inserisce nella linea del passato; il suo inserimento è però una prova del suo pregio — una prova, è vero, che si può accertare solo lentamente e cautamente, perché nessuno di noi è giudice infallibile della conformità al passato. Possiamo affermare che l'opera ci sembra conforme al passato e anche che può essere originale, oppure che ci sembra sia originale e risulta anche conforme; è assai improbabile, però, che rileviamo solo uno dei due aspetti e non l'altro.

Ma procediamo a un'esposizione più chiara del rapporto tra il poeta e il passato: egli non può considerare il passato un ammasso informe, un bolo indiscriminato; né può formarsi su qualche sua personale predilezione; e nemmeno può formarsi interamente su un'unica epoca da lui prediletta. Il primo atteggiamento è inammissibile; il secondo può essere una esperienza importante di gioventù; il terzo un gradevole e senz'altro auspicabile complemento. Ma il poeta deve essere innanzi tutto ben consapevole del corso della temperie letteraria del suo tempo, che non è affatto detto debba fluire inevitabilmente attraverso le personalità poetiche più celebrate. Il poeta deve poi essere consapevole dell'ovvia verità che l'arte non evolve mai, ma che la materia dell'arte non è mai del tutto la stessa. Deve infine essere consapevole che lo spirito dell'Europa — lo spirito del suo paese (che presto impara essere molto più importante del suo proprio spirito individuale) è uno spirito che muta, e che tale mutamento è uno sviluppo che non abbandona nulla per via, che non manda in pensione per anzianità né Shakespeare né Omero né i disegni rupestri degli artisti del periodo Magdaleniano. Tale sviluppo — possiamo forse chiamarlo 'raffinamento', e certamente 'complicazione' — non costituisce, dal punto di vista dell'artista, un'evoluzione; e forse evoluzione non è neppure dal punto di vista psicologico, o almeno non nella misura che ci immaginiamo. Forse, tutto considerato, esso si basa su una maggiore complessità di fattori economici e tecnici. Ma la differenza tra il presente e il passato sta nel fatto che un presente consapevole di sé consiste in una coscienza del passato tale che, per modo e per misura, il passato — inteso come sua propria autoconsapevolezza — non è in grado di mostrare.

Qualcuno ha detto: "Gli scrittori del passato sono lontani da noi perché noi sappiamo molto più di loro". È proprio così — nel senso che proprio essi sono ciò che noi sappiamo. So bene che c'è una obiezione che viene mossa di frequente a un aspetto che fa certamente parte del mio programma per il mestiere della poesia. L'obiezione è che questo mestiere richiederebbe una ridicola quantità di erudizione (ovvero pedanteria): pretesa, questa, che può essere confutata richiamandosi alle biografie dei poeti di qualunque pantheon. Si giunge addirittura ad affermare che troppa erudizione estinguerebbe o corromperebbe la sensibilità poetica. Vero è che pensiamo che un poeta dovrebbe sapere quanto basta a non sopraffare la sua indispensabile ricettività e la sua, altrettanto indispensabile, accidia; riteniamo però anche che non sia auspicabile che la cultura sia confinata a nozioni utili per prove d'esame, per conversazioni da salotto, o per ancor più esibite forme di socialità. Alcuni poeti sono predisposti ad assorbire la cultura, i più lenti devono conquistarsela sudando. Shakespeare seppe ricavare da Plutarco una cultura storica più essenziale di quella che i più ricaverebbero dall'intero British Museum. Ciò su cui bisogna insistere è il fatto che il poeta deve sviluppare o procurarsi una consapevolezza del passato, e continuare a sviluppare questa consapevolezza per tutta la sua carriera. Ciò che accade allora è una continua desistenza del sé, del suo essere in questo momento, a qualcosa che ha più valore. L'evoluzione di un artista è un continuo auto-sacrificio, una continua estinzione

della personalità. Ci resta allora da definire questo processo di depersonalizzazione e il suo rapporto con la percezione di tradizione. È in questa depersonalizzazione, si può dire, che l'arte si avvicina a una condizione di scienza. Voglio invitarvi a considerare, per suggestiva analogia, la reazione che si verifica quando si introduce un pezzetto di sottile filamento di platino in un ambiente contenente ossigeno e biossido di zolfo.

## II

L'onestà critica e la sensibilità di giudizio sono da applicare non al poeta ma alla poesia. Se prestiamo orecchio ai confusi proclami della critica giornalistica e al diffondersi del mormorio popolare che ne consegue, udremo un gran numero di nomi di poeti; ma se il nostro scopo non è una cultura in vendita in tutte le edicole, bensì il piacere della poesia, se cerchiamo una vera opera di poesia, sarà raro che la troviamo. In quanto ho scritto in precedenza ho cercato di precisare l'importanza del rapporto tra un componimento poetico e le opere di altri autori, e ho proposto una concezione di poesia come unità vivente di tutta la poesia che sia mai stata scritta.

L'altro aspetto di questa teoria 'impersonale' della poesia è il rapporto fra il componimento poetico e il suo autore. Mediante il paragone per analogia che ho proposto sopra, intendo far capire che lo spirito del poeta maturo differisce da quello del poeta immaturo non per una qualche valutazione della "personalità" nello specifico, non perché sia necessariamente più interessante, o perché abbia "da dire di più", quanto piuttosto perché è un mezzo più finemente perfezionato nel quale emozioni particolari, o più variate, sono libere di entrare in nuove combinazioni. Il paragone per analogia è quello del catalizzatore. Quando i due gas che prima ho menzionato vengono mescolati in presenza di un filamento di platino, essi formano acido solforico. Questa combinazione si verifica solo se è presente il platino, e nondimeno nell'acido che si è formato non c'è traccia di platino, né il platino stesso sembra essere stato modificato dal processo: è rimasto inerte, neutrale, immutato. Lo spirito del poeta è il filo di platino. Esso può agire in modo parziale o esclusivo sull'esperienza personale del suo essere uomo; eppure, più perfetto è l'artista, più totalmente separati in lui saranno l'uomo che soffre e lo spirito che crea: più perfettamente lo spirito assimilerà e trasmuterà le passioni che costituiscono i suoi materiali.

L'esperienza e gli elementi che registrano la presenza e l'effetto di trasformazione del catalizzatore sono, come avrete notato, di due generi: emozioni e sensazioni. L'effetto di un'opera d'arte sul soggetto che ne gode è un'esperienza di genere diverso da ogni altra esperienza non artistica. Può consistere di una sola emozione o può essere una combinazione di emozioni diverse; inoltre varie sensazioni, per lo scrittore intrinsecamente connesse a parole o frasi o immagini particolari, si possono aggiungere a comporre il risultato finale. Grande poesia, però, si può fare anche senza l'uso diretto di una qualsivoglia emozione: può essere composta unicamente da sensazioni. Il canto XV dell'Inferno (quello di Brunetto Latini) consiste nell'elaborazione dell'emozione che si manifesta in quella situazione; ma l'effetto, benché unico come quello di qualsiasi opera d'arte, è ricavato da una considerevole complessità di particolari. L'ultima quartina ci offre un'immagine, una sensazione legata a un'immagine che 'venne da sé', che non si sviluppò semplicemente da ciò che precede, ma che rimase con ogni probabilità in sospensione nella mente del poeta finché giunse la combinazione adatta perché anch'essa si aggiungesse al resto. La mente del poeta è in effetti un ricettacolo che raccoglie e immagazzina innumerevoli sensazioni, frasi, immagini, che lì rimangono finché tutte le particelle atte a unirsi per formare un nuovo composto non non sono tutte presenti.

Se si confrontano fra loro molti brani significativi della più grande poesia, si vede quanto grande sia la varietà dei tipi di combinazioni, e anche come qualsiasi criterio para-etico di 'sublime' non riesca assolutamente a cogliere nel segno. Quel che conta, infatti, non è la 'grandezza', l'intensità, delle emozioni – cioè i componenti – bensì l'intensità del processo artistico: la pressione, per così dire, a cui si verifica la fusione. L'episodio di Paolo e Francesca utilizza un'emozione ben definita, ma l'intensità poetica è qualcosa di assai diverso dall'intensità dell'emozione suscitata dalla supposta esperienza, quale che sia l'impressione che



ne deriva. L'emozione, inoltre, non è più intensa di quella del Canto XXVI, il viaggio di Ulisse, che non ha dipendenza diretta da un'emozione. Una grande varietà di risultati si rende possibile nel processo di trasmutazione dell'emozione: l'assassinio di Agamennone, o l'agonia di Otello, restituiscono un effetto artistico apparentemente più vicino al loro possibile originale di quanto non rendano le scene di Dante: nell'*Agamennone*, l'emozione artistica è molto prossima all'emozione di un osservatore reale; nell'*Otello* si avvicina all'emozione del protagonista stesso. Ma la differenza tra arte ed evento concreto è sempre assoluta; la combinazione di cui consiste l'assassinio di Agamennone è probabilmente altrettanto complessa di quella del viaggio di Ulisse. In entrambi i casi c'è stata una fusione di elementi. L'*Ode a un usignolo* di Keats contiene molte sensazioni che non hanno particolarmente a che fare con l'usignolo, ma che l'usignolo, parte forse per il suo nome evocativo parte per la sua fama, è servito a combinare insieme.

Il punto di vista a cui sto cercando di dare battaglia è forse correlato alla teoria metafisica dell'unità sostanziale dell'anima: la mia concezione è che il poeta ha non una 'personalità' da esprimere, ma un mezzo particolare – soltanto un mezzo e non una personalità – in cui impressioni ed esperienze si combinano in modi peculiari e impreveduti. Impressioni ed esperienze che pur sono importanti per l'uomo possono non avere spazio nella poesia, e quelle che diventano importanti nella poesia possono giocare un ruolo assolutamente trascurabile per l'uomo, per la sua personalità. Citerò un brano che è abbastanza poco noto da poter essere considerato con freschezza alla luce – o forse all'oscurità – di queste osservazioni:

And now methinks I could e'en chide myself  
For doating on her beauty, though her death  
Shall be revenged after no common action.  
Does the silkworm expend her yellow labours  
For thee? For thee does she undo herself?  
Are lordships sold to maintain ladyships  
For the poor benefit of a bewildering minute?  
Why does yon fellow falsify highways,  
And put his life between the judge's lips,  
To refine such a thing — keeps horse and men  
To beat their valours for her?...

[E ora credo che potrei anche rimproverarmi / di spasimare per la sua bellezza, benché la sua morte / sarà vendicata da non comune azione. / Il baco da seta spreca le sue gialle fatiche / per te? Per te si disfa? / Si vendono signorie per mantenere signore / per il misero beneficio di un minuto d'estasi? / Perché quel tipo mistifica la strada maestra, / e mette la sua vita tra le labbra del giudice, / per rendere raffinato tutto questo – tiene cavallo e uomini / a battersi con il loro valore per lei? *n.d.t.*: Cyril Tourneur [ora attribuito a Thomas Middleton], *The Revenger's Tragedy*, 3, 5].

In questo brano (come risulta evidente se considerato nel suo contesto) c'è una combinazione di emozioni positive e negative: una intensa attrazione per la bellezza e un altrettanto intensa fascinazione per l'orrore che a essa si contrappone e che la distrugge. Questo equilibrio di emozioni contrastanti è già presente nella situazione drammatica in cui il discorso si inserisce, ma quella situazione per sé sola non è sufficiente. Essa è, per così dire, l'emozione strutturale, fornita dal dramma. Ma l'effetto d'insieme, il tono dominante, è dovuto al fatto che un gran numero di sensazioni fluttuanti, che hanno una affinità con questa emozione priva di espressione evidente in superficie, si sono combinate con essa per darci una nuova emozione artistica.

Non è nelle sue personali emozioni, nelle emozioni provocate da particolari eventi della sua vita, che il poeta risulta in qualche modo interessante o degno d'attenzione. Le sue emozioni individuali possono essere semplici, grossolane, banali. L'emozione nella sua poesia sarà invece una cosa molto complessa: ma non di quella complessità emotiva propria di coloro che nella vita conoscono emozioni molto complesse o inusuali. In poesia, in effetti, una pecca di eccentricità consiste nel cercare di dare espressione a emozioni umane nuove; e in questa ricerca di novità nel posto sbagliato si scopre la perversione.

Compito del poeta non è trovare nuove emozioni, ma servirsi di quelle ordinarie e, elaborandole in poesia, esprimere sensazioni che non sono presenti nelle emozioni in quanto tali. Anche le emozioni che il poeta non ha mai sperimentato gli serviranno allo scopo, quanto quelle che gli sono familiari. Di conseguenza, dobbiamo ritenere che l'"emozione rievocata in tranquillità" [n.d.t.: si tratta della celebre definizione della poetica romantica nella *Prefazione alle Lyrical Ballads* di William Wordsworth] sia una formula inesatta. Non si tratta, infatti, né di 'emozione', né di 'rievocazione', né, a meno che non se ne distorca il significato, di 'tranquillità'. Si tratta di un concentrato, e di una cosa nuova che risulta dal concentrato, di un gran numero di esperienze, che una persona pratica e attiva non considererebbe affatto esperienze; si tratta di un concentrato che non si produce in modo consapevole o premeditato. Queste esperienze non sono "rievocate", e in definitiva si combinano in un'atmosfera che è "tranquilla" solo nella misura in cui consiste di una passiva partecipazione all'evento. Naturalmente, la storia non sta tutta qui. C'è parecchio, nello scrivere poesia, che deve essere consapevole e premeditato. In effetti, il cattivo poeta è di solito inconsapevole laddove dovrebbe essere consapevole, e consapevole dove dovrebbe essere inconsapevole. Ed entrambi questi errori tendono a renderlo 'personale'. La poesia non è uno sfogo dell'emozione ma una fuga dall'emozione; non è un'espressione della personalità ma una fuga dalla personalità. Naturalmente, però, solo chi ha personalità ed emozioni sa che cosa significhi volerne fuggire.

### III

ὁ δὲ νοῦς ἴσως θεϊότερόν τι καὶ ἀπαθές ἐστιν

[n.d.t.: Certo la mente è qualcosa di divino ed è priva di emozioni, Aristotele, *De anima*]

Questo saggio intende fermarsi sulla frontiera della metafisica o del misticismo, e limitarsi a quelle conclusioni pratiche che possono essere adottate da una persona seria che si interessi di poesia. Spostare l'interesse dal poeta alla poesia è un intento da tenere in alta considerazione, perché può condurre a una più giusta valutazione della poesia, che sia buona o cattiva. Ci sono molti che apprezzano l'espressione in versi di emozioni sincere; molti di meno sono quelli capaci di apprezzare l'eccellenza tecnica. Pochissimi infine capiscono quando c'è espressione di una emozione che sia significativa, una emozione che vive nell'opera poetica e non nella storia del poeta. L'emozione dell'arte è impersonale. E il poeta non può raggiungere questa spersonalizzazione senza arrendersi totalmente all'opera che va fatta. Ed è improbabile che il poeta sappia ciò che va fatto se non vive in un tempo che non è soltanto il presente, ma il presente del passato; se non è consapevole non di ciò che è morto, ma di ciò che, fin da prima di lui, è vivo.



THOMAS STEARNS ELIOT

## Tradition and the Individual Talent

in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1922)



I

In English writing we seldom speak of tradition, though we occasionally apply its name in deploring its absence. We cannot refer to "the tradition" or to "a tradition"; at most, we employ the adjective in saying that the poetry of So-and-so is "traditional" or even "too traditional." Seldom, perhaps, does the word appear except in a phrase of censure. If otherwise, it is vaguely approbative, with the implication, as to the work approved, of some pleasing archæological reconstruction.

You can hardly make the word agreeable to English ears without this comfortable reference to the reassuring science of archæology. Certainly the word is not likely to appear in our appreciations of living or dead writers. Every nation, every race, has not only its own creative, but its own critical turn of mind; and is even more oblivious of the shortcomings and limitations of its critical habits than of those of its creative genius. We know, or think we know, from the enormous mass of critical writing that has appeared in the French language the critical method or habit of the French; we only conclude (we are such unconscious people) that the French are "more critical" than we, and sometimes even plume ourselves a little with the fact, as if the French were the less spontaneous. Perhaps they are; but we might remind ourselves that criticism is as inevitable as breathing, and that we should be none the worse for articulating what passes in our minds when we read a book and feel an emotion about it, for criticizing our own minds in their work of criticism.

One of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what is individual, what is the peculiar essence of the man. We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously. And I do not mean the impressionable period of adolescence, but the period of full maturity.

Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, "tradition" should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity.

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of æsthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities.

In a peculiar sense he will be aware also that he must inevitably be judged by the standards of the past. I say judged, not amputated, by them; not judged to be as good as, or worse or better than, the dead; and certainly not judged by the canons of dead critics. It is a judgment, a comparison, in which two things are measured by each other. To conform merely would be for the new work not really to conform at all; it would not be new, and would therefore not be a work of art. And we do not quite say that the new is more valuable because it fits in; but its fitting in is a test of its value—a test, it is true, which can only be slowly and cautiously applied, for we are none of us infallible judges of conformity. We say: it appears to conform, and is perhaps individual, or it appears individual, and may conform; but we are hardly likely to find that it is one and not the other.

To proceed to a more intelligible exposition of the relation of the poet to the past: he can neither take the past as a lump, an indiscriminate bolus, nor can he form himself wholly on one or two private admirations, nor can he form himself wholly upon one preferred period. The first course is inadmissible, the second is an important experience of youth, and the third is a pleasant and highly desirable supplement. The poet must be very conscious of the main current, which does not at all flow invariably through the most distinguished reputations. He must be quite aware of the obvious fact that art never improves, but that the material of art is never quite the same. He must be aware that the mind of Europe – the mind of his own country – a mind which he learns in time to be much more important than his own private mind – is a mind which changes, and that this change is a development which abandons nothing en route, which does not superannuate either Shakespeare, or Homer, or the rock drawing of the Magdalenian draughtsmen. That this development, refinement perhaps, complication certainly, is not, from the point of view of the artist, any improvement. Perhaps not even an improvement from the point of view of the psychologist or not to the extent which we imagine; perhaps only in the end based upon a complication in economics and machinery. But the difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show. Someone said: "The dead writers are remote from us because we know so much more than they did." Precisely, and they are that which we know.

I am alive to a usual objection to what is clearly part of my programme for the *métier* of poetry. The objection is that the doctrine requires a ridiculous amount of erudition (*pedantry*), a claim which can be rejected by appeal to the lives of poets in any pantheon. It will even be affirmed that much learning deadens or perverts poetic sensibility. While, however, we persist in believing that a poet ought to know as much as will not encroach upon his necessary receptivity and necessary laziness, it is not desirable to confine knowledge to whatever can be put into a useful shape for examinations, drawing-rooms, or the still more pretentious modes of publicity. Some can absorb knowledge, the more tardy must sweat for it. Shakespeare acquired more essential history from Plutarch than most men could from the whole British Museum. What is to

be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career. What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality. There remains to define this process of depersonalization and its relation to the sense of tradition. It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science. I shall, therefore, invite you to consider, as a suggestive analogy, the action which takes place when a bit of finely filiated platinum is introduced into a chamber containing oxygen and sulphur dioxide.

## II

Honest criticism and sensitive appreciation is directed not upon the poet but upon the poetry. If we attend to the confused cries of the newspaper critics and the susurrus of popular repetition that follows, we shall hear the names of poets in great numbers; if we seek not Blue-book knowledge but the enjoyment of poetry, and ask for a poem, we shall seldom find it. In the last article I tried to point out the importance of the relation of the poem to other poems by other authors, and suggested the conception of poetry as a living whole of all the poetry that has ever been written. The other aspect of this Impersonal theory of poetry is the relation of the poem to its author. And I hinted, by an analogy, that the mind of the mature poet differs from that of the immature one not precisely in any valuation of "personality," not being necessarily more interesting, or having "more to say," but rather by being a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations.

The analogy was that of the catalyst. When the two gases previously mentioned are mixed in the presence of a filament of platinum, they form sulphurous acid. This combination takes place only if the platinum is present; nevertheless the newly formed acid contains no trace of platinum, and the platinum itself is apparently unaffected; has remained inert, neutral, and unchanged. The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material. The experience, you will notice, the elements which enter the presence of the transforming catalyst, are of two kinds: emotions and feelings. The effect of a work of art upon the person who enjoys it is an experience different in kind from any experience not of art. It may be formed out of one emotion, or may be a combination of several; and various feelings, inhering for the writer in particular words or phrases or images, may be added to compose the final result. Or great poetry may be made without the direct use of any emotion whatever: composed out of feelings solely. Canto XV of the *Inferno* (Brunetto Latini) is a working up of the emotion evident in the situation; but the effect, though single as that of any work of art, is obtained by considerable complexity of detail. The last quatrain gives an image, a feeling attaching to an image, which "came," which did not develop simply out of what precedes, but which was probably in suspension in the poet's mind until the proper combination arrived for it to add itself to. The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together.

If you compare several representative passages of the greatest poetry you see how great is the variety of types of combination, and also how completely any semi-ethical criterion of "sublimity" misses the mark. For it is not the "greatness," the intensity, of the emotions, the components, but the intensity of the artistic process, the pressure, so to speak, under which the fusion takes place, that counts. The episode of Paolo and Francesca employs a definite emotion, but the intensity of the poetry is something quite different from whatever intensity in the supposed experience it may give the impression of. It is no more intense, furthermore, than

Canto XXVI, the voyage of Ulysses, which has not the direct dependence upon an emotion. Great variety is possible in the process of transmutation of emotion: the murder of Agamemnon, or the agony of Othello, gives an artistic effect apparently closer to a possible original than the scenes from Dante. In the *Agamemnon*, the artistic emotion approximates to the emotion of an actual spectator; in *Othello* to the emotion of the protagonist himself. But the difference between art and the event is always absolute; the combination which is the murder of Agamemnon is probably as complex as that which is the voyage of Ulysses. In either case there has been a fusion of elements. The ode of Keats contains a number of feelings which have nothing particular to do with the nightingale, but which the nightingale, partly, perhaps, because of its attractive name, and partly because of its reputation, served to bring together.

The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the substantial unity of the soul: for my meaning is, that the poet has, not a "personality" to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality.

I will quote a passage which is unfamiliar enough to be regarded with fresh attention in the light—or darkness—of these observations:

And now methinks I could e'en chide myself  
For doating on her beauty, though her death  
Shall be revenged after no common action.  
Does the silkworm expend her yellow labours  
For thee? For thee does she undo herself?  
Are lordships sold to maintain ladyships  
For the poor benefit of a bewildering minute?  
Why does yon fellow falsify highways,  
And put his life between the judge's lips,  
To refine such a thing — keeps horse and men  
To beat their valours for her?...

In this passage (as is evident if it is taken in its context) there is a combination of positive and negative emotions: an intensely strong attraction toward beauty and an equally intense fascination by the ugliness which is contrasted with it and which destroys it. This balance of contrasted emotion is in the dramatic situation to which the speech is pertinent, but that situation alone is inadequate to it. This is, so to speak, the structural emotion, provided by the drama. But the whole effect, the dominant tone, is due to the fact that a number of floating feelings, having an affinity to this emotion by no means superficially evident, have combined with it to give us a new art emotion. It is not in his personal emotions, the emotions provoked by particular events in his life, that the poet is in any way remarkable or interesting. His particular emotions may be simple, or crude, or flat. The emotion in his poetry will be a very complex thing, but not with the complexity of the emotions of people who have very complex or unusual emotions in life. One error, in fact, of eccentricity in poetry is to seek for new human emotions to express; and in this search for novelty in the wrong place it discovers the perverse. The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him. Consequently, we must believe that "emotion recollected in tranquillity" is an inexact formula. For it is neither emotion, nor recollection, nor, without distortion of meaning, tranquillity. It is a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is a concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not "recollected", and they finally unite in an atmosphere which is "tranquil" only in that it is a passive attending upon the event. Of course this is not quite the whole story. There is a great deal, in the writing of

poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him "personal". Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.

### III

Ὁ δὲ νοῦς ἴσως θειότερόν τι καὶ ἀπαθές ἐστίν

This essay proposes to halt at the frontier of metaphysics or mysticism, and confine itself to such practical conclusions as can be applied by the responsible person interested in poetry. To divert interest from the poet to the poetry is a laudable aim: for it would conduce to a juster estimation of actual poetry, good and bad. There are many people who appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is expression of significant emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living.

OLIVER TAPLIN

## Raffigurazioni vascolari e rappresentazioni teatrali a cura di Anna Banfi

L'interazione tra teatro e arti visive è stato un fenomeno di epoca in epoca molto variabile e non continuativo. Se prendiamo ad esempio il XVIII secolo, vedremo che in questo periodo è stata prodotta una grande abbondanza di pitture e stampe con la raffigurazione di attori in scena; invece in età shakespeariana (sfortunatamente) la produzione di questo genere di opere è pressoché nulla.

Un ricco e in parte trascurato patrimonio di raffigurazioni di scene teatrali proviene però dal mondo greco del IV secolo a.C. Ci sono più di cento scene di commedie dipinte su vasi, e un numero ancora maggiore di scene mitologiche suggestivamente collegabili alla loro versione teatrale tragica. In *Comic Angels*, pubblicato nel 1993, ho concentrato l'attenzione sulla commedia: della tragedia mi sono invece occupato nel mio ultimo libro, *Pots&Plays*. L'obiettivo che mi prefiggo qui è quello di darvi un'idea di come ho affrontato questo tema.



Fig. 1 - Assassino di Neottolema a Delfi, cratere apulo a volute, attribuito al Pittore dell'Ilioupersis, Milano, Collezione H.A. – Collezione Banca Intesa, 360 a.C. circa

Prendiamo ad esempio una pittura vascolare, databile al 360 a.C. circa, che presenta una stretta relazione con una rappresentazione teatrale (fig. 1). La scena è con grande evidenza semantizzata come Delfi, cosa che è segnalata da diversi elementi: l'*omphalos* decorato (la pietra che indicava l'ombelico del mondo); la Sacerdotessa raffigurata in alto a sinistra e Apollo a destra, sopra il cui capo è scritto il suo nome (fatto questo, abbastanza diffuso). In basso a sinistra c'è un giovane che impugna una lancia, a destra Oreste (con nome) con la spada



sguainata, e, al centro, Neottolemo (con nome) inginocchiato presso l'altare e già mortalmente ferito. Questa scena rappresenta dunque un mito molto conosciuto: l'assassinio a Delfi di Neottolemo, figlio di Achille. Da questo mito è nato anche il modo di dire "nemesi di Neottolemo" perché lo stesso Neottolemo aveva ucciso il vecchio Priamo proprio presso l'altare di Zeus a Troia. Ma perché dovrebbe esserci una qualche ragione per collegare questa raffigurazione alla tragedia? Può la tragedia chiarire la lettura della raffigurazione?

Prima di affrontare questi temi, è necessario stabilire alcune coordinate cronologiche e geografiche: il periodo che prendiamo in considerazione è il secolo che va dal 420 al 320 a.C. circa; il luogo sono le colonie greche della Sicilia e del Sud Italia, quel territorio conosciuto come Magna Grecia, e in particolare l'Apulia (l'attuale Puglia). La fondazione della maggior parte di queste colonie risale a un'epoca antecedente al 650 a.C. e ciò comporta che queste comunità avevano (già/nel V-IV secolo) un assetto istituzionale solido, un buon livello di evoluzione economica e culturale: sarebbe un errore dunque pensare a queste colonie come a una situazione provinciale, di marginalità rispetto alla madrepatria.

Intorno al 430 a.C. nella Grecia occidentale si registra una ricca produzione di ceramica a figure rosse che sostituisce le importazioni da Atene, che aveva detenuto per più di un secolo il monopolio della produzione di ceramica di alta qualità. Più o meno nello stesso periodo il teatro tragico e comico inizia a diffondersi anche fuori dalla città di Atene, incontrando terreno fertile in tutto il mondo greco. I più grandi tragediografi del V sec. a.C. (e in particolare Euripide) rimangono i 'classici' più rappresentati, ma continuano ad essere prodotte anche nuove tragedie – e non solo ad Atene. Vengono creati nuovi edifici teatrali, vengono reclutate compagnie teatrali e nuovi drammaturghi e attori, e in modo significativo proprio dalla Magna Graecia. Per i Greci d'Occidente – e probabilmente anche per i loro vicini indigeni Italici – la ceramica finemente decorata e il teatro tragico coesistevano come opere di forti e nuovi soggetti, che ben si inserivano nel loro mondo culturale, artistico, estetico ed emotivo.

Eppure, nonostante questo sorprendente sincronismo, negli ultimi trenta anni c'è stata una tendenza diffusa a rifiutare qualsiasi tipo di connessione tra pittura vascolare e teatro, e a tenere nettamente separate queste due forme d'arte, considerandole autonome l'una dall'altra. Alcuni studiosi affermano che la pittura vascolare che rappresenta Neottolemo a Delfi è un'immagine perfettamente autosufficiente e che – molte grazie, ma non vi è alcun bisogno di appellarsi alla tragedia per chiarirne il significato. Il titolo di un libro pubblicato di recente, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, ben sintetizza la posizione di coloro che rigettano qualsiasi infiltrazione tra letteratura e arte. Ironia vuole che questo scetticismo sia coinciso con il periodo in cui sono stati pubblicati un gran numero di vasi prima inediti, potenzialmente molto significativi (circa metà dei 109 vasi analizzati in *Pots&Plays* sono di recente acquisizione critica).

Molti di questi vasi, provenienti soprattutto dalla Puglia, sono stati scavati e poi esportati illegalmente. Ma, in un modo o nell'altro, essi sono ora noti e possono essere studiati e interpretati. Due le vie principali che seguirò per contrastare la posizione di chi nega l'interazione tra teatro e pittura. In primo luogo, vorrei specificare che per me non si tratta di una questione di priorità o di superiorità: le pitture vascolari non sono 'illustrazioni' di scene teatrali, e neppure 'sono ispirate' dalle tragedie. Le due forme d'arte coesistono e si influenzano a vicenda: si tratta di arricchimento reciproco, non di dipendenza. In secondo luogo, intendo dimostrare che la tragedia, in quel periodo e in quei luoghi, lungi dall'essere un'esperienza elitaria e minoritaria, un testo accessibile solo a un numero limitato di lettori privilegiati, era invece uno spettacolo a cui assistevano ogni anno centinaia di migliaia di spettatori – un'esperienza pervasiva e condivisa. E perché queste persone avrebbero dovuto tenere l'esperienza del mito che facevano a teatro separata e distinta dall'esperienza del mito che facevano vedendo una pittura, soprattutto se tra queste rappresentazioni c'erano punti di contatto e connessioni precise?

La mia tesi di fondo è che la tragedia sia un mezzo (se non il mezzo principale) attraverso cui, in questo periodo, la conoscenza delle storie mitologiche si diffonde in tutta la Grecia. In alcuni casi possiamo essere abbastanza certi del fatto che alcune versioni del mito erano una vera e propria invenzione dei tragediografi ateniesi del V sec. a.C. In quel caso la pittura vascolare è necessariamente legata – in maniera più o meno stretta – alla tragedia. La questione è: per chi assisteva a uno spettacolo risultava potenziato l'apprezzamento della pittura vascolare? Conviene fare la prova mediante un esempio.



Fig. 2 -Medea sul carro del Sole, dopo l'assassinio dei figli, cratere lucano a calice, vicino allo stile del Pittore di Policoro, Cleveland, Museum of Art, 400 a.C. circa

Questo splendido vaso che rappresenta Medea sul carro del Sole risale al 400 a.C. circa (fig. 2), cioè solo 30 anni dopo la prima messa in scena della famosa *Medea* di Euripide (Euripide muore nel 406).

Anche quest'altro vaso (fig. 3), portato alla luce nel 1963 a Policoro/Herakleia, risale più o meno allo stesso periodo, e, anche se di qualità considerevolmente più semplice del precedente, presenta una iconografia molto simile. È pressoché certo che fu proprio Euripide a inventare la versione del mito secondo cui Medea stessa uccise i propri figli, come vendetta contro l'infedeltà di Giasone; sempre a Euripide è attribuibile l'invenzione della fuga di Medea sul carro divino del Sole – padre di suo padre. E ciò che più conta è che la scena finale ideata da Euripide ruota attorno al potere superiore di Medea che con il carro del Sole si solleva sopra Giasone, il quale resta sotto di lei, a terra, a protestare impotente. Questa dinamica spaziale conferisce senza dubbio una potenza maggiore allo schema compositivo della pittura vascolare. Ci sono, certo, innegabili differenze tra pittura vascolare e dramma – tra le più importanti il fatto che nella tragedia di Euripide i bambini stanno sul carro con Medea – ma esse non sono in

alcun modo prevalenti rispetto alle concordanze. La pittura non ha bisogno della tragedia, ma il suo significato aumenta agli occhi di coloro che hanno assistito alla rappresentazione di quel particolare episodio.



Fig. 3 - Medea fugge sul carro del Sole, mentre Giasone brandisce la spada contro di lei, hydria lucana, attribuita al Pittore di Policoro, Policoro, Museo Nazionale della Siritide, 400 a.C. circa



Fig. 4 - Incontro tra Oreste e Ifigenia, cratere apulo a volute, attribuito al Pittore dell'Iliopersis, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 360 a.C. circa

Potremmo dire la stessa cosa di questo vaso databile al 360 a.C. circa (fig. 4) che ritrae Ifigenia come una sacerdotessa e suo fratello Oreste (che ancora non si è identificato con lei) seduto sull'altare, in attesa di essere sacrificato ad Artemide Tauria. Tutta questa storia è un'invenzione di Euripide, e il vaso assume un significato molto maggiore agli occhi di chi aveva assistito alla rappresentazione della sua tragedia, *Ifigenia in Tauride*. Si è colpiti dalla somiglianza tra questo schema compositivo e quello che lo stesso artista adotta per il cratere con la scena di Neottolemo a Delfi (fig. 5, fig. 1). Ma in questo caso si tratta non propriamente di aver visto questa scena rappresentata, ma di averla sentita narrare in scena nella versione tragica euripidea.

A quanto ci è dato di sapere, è stato Euripide per primo, nella sua *Andromaca*, a introdurre Oreste nella storia della morte di Neottolema. In quella tragedia, il Messaggero racconta del vile agguato che Oreste organizza ai danni di Neottolema mentre, senza alcun sospetto, sta consultando l'oracolo di Delfi. La pittura ha senso anche senza il dramma, ma è la versione euripidea che dà un maggiore significato alla presenza di Oreste e al fatto che sempre Oreste si stia nascondendo dietro l'*omphalos*. Questa scena è rappresentata su un vaso che viene classificato come cratere a volute (una coppa per mescolare il vino, caratterizzata da due anse a volute che partono dall'orlo del vaso). Si tratta del tipo di vaso più utilizzato in Apulia, per la rappresentazione di scene mitologiche: nel IV sec. a.C. vengono realizzati crateri a volute sempre più grandi (vi è addirittura un esemplare che misura 57 cm di altezza) e sempre più decorati, con una predilezione per l'uso dei colori bianco, giallo e porpora.



Fig. 5 - Assassinio di Neottolema a Delfi, cratere apulo a volute, attribuito al Pittore dell'Ilioupersis, Milano, Collezione H.A. - Collezione Banca Intesa. 360 a.C. circa

Questo genere di ceramica e pittura monumentale raggiunge il suo picco massimo nel terzo quarto del IV sec. a.C.; il suo massimo esponente è un artista molto fecondo e creativo, conosciuto con il nome di 'Pittore di Dario'. Potete vedere qui un esempio tipico del suo lavoro, un cratere alto più di un metro (fig. 6). Proprio come viene narrato dal Messaggero nella tragedia euripidea *Ippolito*, il giovane cerca di domare i suoi cavalli che si sono imbizzarriti per l'apparizione del toro divino. Ci sono due elementi che sono comuni nelle rappresentazioni in relazione con la tragedia. Il primo è rappresentato dalla curva figura di anziano sulla sinistra: si tratta della figura maschile, spesso presente, del precettore (*paidagogos*, in greco); in precedenza il Pedagogos aveva cercato invano di mettere in guardia Ippolito dal suo atteggiamento arrogante con la dea Afrodite. Il secondo elemento è il 'fregio' di divinità posto in alto: è da notare che, nella rappresentazione-tipo di questo elemento, le divinità sono spesso rappresentate in un atteggiamento serenamente distaccato dalla terribile tragedia umana che si svolge sotto di loro.



Fig. 6 - Ippolito cerca di domare i cavalli imbizzarriti alla vista del toro divino (nella fascia superiore: gruppo di divinità), cratere apulo a volute, attribuito al Pittore di Dario, Londra, British Museum, 340 a.C. circa

Questo vaso, esattamente come quelli in relazione con *Andromaca* e *Ifigenia in Tauride*, proviene dalla Apulia. Si tratta della raffigurazione dell'addio di Alcesti (fig. 7), un altro grande successo di Euripide (notate, ancora una volta, la figura del Pedagogo). E similmente anche questa raffigurazione di Prometeo incatenato a una roccia (fig. 8) e che allude probabilmente al *Prometeo Liberato*, una tragedia per noi perduta di Eschilo. Anche a Poseidonia/Paestum c'era una scuola di pittori la cui opera mostra una chiara conoscenza della produzione tragica.



Fig. 7- Addio di Alcesti, loutrophoros apula, vicino allo stile del Pittore di Laodamia, Basilea, Antikenmuseum, 340 a.C. circa



Fig. 8 - Prometeo liberato da Eracle, cratere apulo a calice, attribuito al Pittore di Branca, Berlino, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, , 340 a.C. circa

L'area geografica da cui proviene una pittura vascolare di più bassa qualità, e meno direttamente relazionabile al teatro, è probabilmente quella intorno al Golfo di Napoli, la zona cioè della Campania che ha come centro Capua. Anche da questa zona provengono però alcuni reperti interessanti: per esempio questo vaso di piccole dimensioni su cui è raffigurato Oreste nell'atto di aggredire la madre Clitennestra (fig. 9). Oltre alla Furia (o Erinni), con un serpente intorno al braccio, in alto a destra, simbolo delle maledizioni materne che inseguono Oreste proprio come in Eschilo, osservate il modo in cui Clitennestra offre il proprio seno scoperto. Nelle *Coefore* di Eschilo, Clitennestra cerca invano di distogliere Oreste dall'ucciderla, proprio mostrandogli "questo petto" che lo ha nutrito quando era bambino. Ancora una volta, dunque, l'immagine assume maggiore significato agli occhi di chi conosce la tragedia.



Fig. 9 - Oreste nell'atto di uccidere la madre Clitennestra, anfora, attribuita al Pittore di Würzburg, Malibu, J. Paul Getty Museum, 330 a.C. circa

Da molti punti di vista l'area geografica più interessante nella produzione di pittura vascolare in relazione con la tragedia è la Sicilia. Le raffigurazioni mitologiche provenienti dalla Sicilia sono spesso vicine alle pratiche del teatro, e rivelano e sfruttano la conoscenza di una particolare tragedia e il collegamento con essa. Il legame è evidente soprattutto per le pitture vascolari a partire dalla seconda metà del IV sec. a.C., ma osservate questo bel cratere databile dopo il 380 a.C. (fig. 10).



Fig. 10 - Anfione e Zeto nell'atto di uccidere il tiranno Lico, cratere siceliota a calice, attribuito al Pittore di Dirce, Berlino, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, 380 a.C. circa

La scena rappresenta Anfione e Zeto, i figli di Antiope, nell'atto di uccidere il tiranno Lico: sulla sinistra, nel frattempo, un toro selvaggio trascina via il corpo della crudele regina Dirce. Questa è la stessa scena contenuta in un papiro che riporta un frammento dell'*Antiope* di Euripide, dal quale sappiamo che la scena dell'assassinio veniva mostrata grazie all'uso dell'*ekkyklema*, il palcoscenico rotante, e che veniva interrotta dall'intervento di Hermes, che compariva *ex machina*. La composizione della pittura vascolare sembra risentire dell'utilizzo di queste macchine sceniche. Ancora, quest'altra scena (fig. 11), dipinta dallo stesso pittore autore della precedente, su un vaso portato alla luce nel 1915 durante gli scavi presso la necropoli di Fusco, rappresenta una caverna, dimora di Filottete, nel momento in cui fu abbandonato sull'isola di Lemno: dunque, sebbene probabilmente anche questa scena debba essere collegata a una tragedia, non si tratta del *Filottete* di Sofocle.



Fig. 11- La caverna di Filottete sull'isola di Lemno, cratere siceliota a campana, attribuito al Pittore di Dirce, Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", 380 a.C. circa

Come dicevo, alcuni vasi siciliani più tardi presentano un legame più chiaro ed esplicito con il teatro. Ad esempio, questo vaso che proviene da Lipari (fig. 12) mostra una scena violenta che avviene di fronte a colonne dipinte che sembrano quelle di un fondale scenico. Non siamo in grado di dire a quale particolare tragedia facesse riferimento questa pittura vascolare, come non siamo in grado di riconoscere la scena nemmeno per questo vaso (fig. 13), ritrovato a Capodarso e databile al 330 a.C. circa.



Fig. 12 - Adrasto e le sue figlie, cratere siceliota a calice, attribuito al Gruppo di Adrasto, Lipari, Museo Eoliano, 340 a.C. circa





Fig. 13 - Scene tragica, cratere siceliota a calice, attribuito al Pittore di Capodarso (Gruppo Gibil Gabib), Caltanissetta, Museo Civico, 330 a.C. circa

Come potete notare, ci sono quattro figure che si trovano su un piccolo palcoscenico – qualcosa di simile si trova su molti vasi che ritraggono scene comiche, mentre questo elemento non risulta così ben rappresentato su nessun altro esemplare che possa essere messo in relazione con la tragedia. Probabilmente non si tratta di una raffigurazione realistica di un palcoscenico, né dell'istantanea di un vero e proprio momento di una tragedia, ma piuttosto è chiara ed evidente la volontà di richiamare alla mente il teatro e la rappresentazione di un dramma.

Infine, ecco l'esemplare più importante per i ragionamenti che stiamo facendo: si tratta del frammento di un cratere a calice, databile agli anni trenta del 300 a.C., dipinto dallo stesso pittore del precedente e portato alla luce nel 1969 a Siracusa (fig. 14).



Fig. 14 - Il pastore di Corinto, Edipo, Giocasta e le figlie, cratere siceliota a calice, attribuito al Gruppo Gibil Gabib, probabilmente al Pittore di Capodarso, Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", 330 a.C. circa

Il vaso segnala un allestimento scenico mediante le colonne e il palco su cui si trovano i personaggi. E in questo caso la tragedia non è sconosciuta. La maggior parte degli studiosi – me compreso – ritiene che questa pittura vascolare evochi una scena dell'*Edipo Re* di Sofocle. Si tratta del momento in cui il vecchio pastore di Corinto racconta a Edipo di quando gli fu consegnato, bambino, sul Monte Citerone, e della sua decisione di consegnarlo a Polibo, re di Corinto. Edipo sembra perplesso, mentre, sulla destra, Giocasta si copre il volto con il mantello: è proprio questo il momento in cui per la prima volta comprende la verità. Questa raffigurazione, dunque, cattura un particolare momento del dramma che poteva essere colto dallo spettatore che assisteva alla rappresentazione, ma che non è esplicitato nel testo recitato a questo punto della tragedia. Il fascino di questo vaso è diretto a chi ha visto la tragedia a teatro piuttosto che a chi ha solo letto il testo o ne ha sentito parlare. Singolare che Aristotele – che nella sua *Poetica* insiste sul fatto che si possa fare piena esperienza dell'effetto tragico di *Edipo* anche senza avere visto la tragedia – scelga come esempio proprio questo particolare momento della rappresentazione (*Poetica* 1452a24).

Rimane infine da chiedersi quale fosse la funzione di questi enormi vasi e che cosa la tragedia avesse a che fare con i contesti per i quali essi venivano realizzati. Non ci sono dubbi sul fatto che la maggior parte di questi vasi (se non vogliamo dire tutti) venivano realizzati per occasioni funebri, come manifestazioni del lutto, per essere poi sepolti insieme al defunto (questo è il motivo per cui si sono conservati nelle tombe). Una delle spiegazioni del motivo per cui venivano scelte scene tragiche da rappresentare su questi vasi potrebbe essere il fatto che il defunto era un grande estimatore del teatro tragico. Ma queste angoscianti raffigurazioni di conflitti e disastri umani difficilmente avrebbero potuto essere di conforto per coloro che piangevano la morte di una persona cara. Alcuni studiosi hanno cercato di sottolineare particolari aspetti delle vicende rappresentate, che potessero in qualche modo recuperare dal mito tragico il senso di una riconciliazione o di una conclusione positiva.

Ma molte delle storie raffigurate sono troppo truci, orribili e lontane dalla possibilità di una riconciliazione finale, per soddisfare questo tipo di spiegazione in certo qual modo 'sentimentale'. E allora: in che modo le tragedie, nel loro insieme, con tutti gli aspetti angoscianti e tenebrosi, potevano rappresentare un elemento consolatorio per il dolore provocato da un lutto?

La mia tesi è che una sorta di 'conforto estetico' potesse essere tratto da queste raffigurazioni, l'idea che la vita umana, pur nelle difficoltà e nel dolore, lasci comunque dietro di sé tracce di 'bellezza'. Le storie dei miti sono impersonate da figure che hanno una forza e una grandezza di spirito maggiore rispetto ai comuni mortali, e sono spesso coinvolte in sofferenze peggiori, in disgrazie maggiori e in sconvolgimenti più pesanti rispetto a quelli che normalmente affronta un uomo – a meno che non sia particolarmente sfortunato. E queste storie sono materia per la poesia e materia per la pittura. Quello che fanno gli artisti che realizzano le pitture vascolari è prendere queste storie del 'peggio della vita' e tradurle in immagini che hanno forma, colore, equilibrio e proporzione. La pittura diventa essa stessa opera della bellezza. Non si tratta del fatto che gli artisti del IV sec. a.C. vogliano censurare ciò che è sgradevole. Rappresentano continuamente dolore e violenza, ferite e cadaveri, ma tutti questi elementi sono ritratti in un modo che conserva una certa distaccata serenità. Per quanto una storia possa essere sgradevole, la pittura non lo è mai. Queste raffigurazioni, viste all'interno del loro contesto in occasione dei funerali, sollecitavano la capacità umana di vedere forma e colore anche al culmine della sofferenza, anche nel momento di lutto più intenso e profondo. Questo è il motivo per cui questi vasi fanno riferimento alla tragedia e non a qualcosa di più ordinario, allettante e confortante. Il vero conforto, se deve agire in profondità, ha bisogno di qualcosa che vada oltre alla mera consolazione.

Nello sperimentare il tragico a teatro, gli spettatori si trovano di fronte al colmo dell'orrore, a crisi di instabilità e a prove di resistenza, ovvero di fronte a esperienze che nessuno si augurerebbe mai di dover affrontare nella vita reale. Ma poi alla fine dello spettacolo, nessuno ne esce morto o traumatizzato. L'esperienza dell'abisso, il viaggio nell'instabilità a teatro sono

vissuti – visti, ascoltati – in una forma che ha bellezza. La poesia, la danza, la musica, i costumi e le voci, l'armonia di suono e azione collaborano a rendere l'esperienza teatrale un momento da cui l'uomo può trarre non abbattimento e debolezza, ma energia. Al funerale il morto è realmente morto, e niente, neppure il più grande dolore, può farlo resuscitare. E la vita del defunto, come tutte le nostre vite, sarà stata caratterizzata da delusioni, inganni, momenti tristi, dolori e angosce. Quello che fanno questi splendidi vasi è di distillare bellezza dalla confusione di tutta questa nostra vita umana. Le pitture vascolari, le tragedie, i vasi e gli spettacoli interagiscono al fine di rinnovare nell'uomo la forza di resistere alla morsa delle tenebre.

\* Il contributo qui pubblicato è la traduzione di una conferenza tenuta presso l'Università di Catania il 18 gennaio 2010 da Oliver Taplin, Professore di Lingue e Letterature Classiche e Direttore dell'*Archive of Performances of Greek and Roman Drama* all'Università di Oxford.



OLIVER TAPLIN

## About Pots & Plays

Interplay between theatre and the visual arts has been highly variable and sporadic over the ages. While the eighteenth century produced a plethora of paintings and engravings of actors in performance, for example, the era of Shakespeare produced hardly anything (unfortunately). A rich, and relatively neglected, storehouse of theatre-related painting comes from the ancient Greek world in the fourth century BC. There are well over 100 scenes of comedies in performance surviving on painted ceramic vessels, and even more scenes of mythological stories which are fascinatingly related to their theatrical tellings in tragedy. I looked at Comedy in my book *Comic Angels* (1993): now in *Pots and Plays* I have turned to Tragedy. My aim today is to give you some idea of how I have set about the subject in that book.

Take, for example, this strikingly “dramatic” painting dating from about the 360s (fig. 1). The scene is emphatically set at Delphi, as is marked by several signs, including the decorated *omphalos* (navel-stone), the Priestess in the upper left and Apollo himself to the right, with his name written in above his head – quite a common feature. To the left below is a young man brandishing a spear, to the right Orestes (named) with his sword drawn, and in the centre, kneeling on the altar, Neoptolemos (named), already seriously wounded. This is, then, the killing of Neoptolemos, son of Achilles, at Delphi, a well-known myth – there was even a proverb “Neoptolemean revenge”, because he had killed the aged Priam at the altar of Apollo at Troy. So, why should there be any reason to connect this painting with tragedy? Could tragedy do anything to help its appreciation?

Before facing these questions, some chronological and geographical setting. The time is roughly the century between 420 and 320 BC; the place is the Greek West, the Hellenic communities in Sicily and around the coasts of southern Italy, often known as Magna Graecia, and especially Apulia (modern Puglia). Most of the Greek cities in this part of the world had been founded way back before 650, so these are well-established communities, many of great wealth and culture – it would be a mistake to think of them as provincial or cut-off.

Around 430 BC a flourishing industry in red-figure painted pottery grew up in the Greek West, displacing the Athenian imports which had held a virtual monopoly of high-quality ceramics for more than a century. At just the same time the spectacular and sensational new art-form of Theatre, both tragedy and comedy, was spreading out from its metropolis of Athens to the whole of the scattered Greek world. The great tragedians of fifth century Athens, especially Euripides, remained the most popular “classics”; but new tragedies continued to be produced, and not only in Athens. Theatre-buildings and travelling troupes developed, new playwrights and actors were recruited, not least from Magna Graecia. For the Greeks in the West – and quite possibly for their closely associated indigenous Italian neighbours also – fine painted pottery and tragic theatre coexisted as powerful and fresh subjects of appreciation within their cultural, artistic and emotional worlds.

Yet, despite this striking synchronism, there has been a strong tendency in the last 30 years or so to reject any claimed connections between vase-painting and theatre, to keep the two art-forms separate and autonomous. “Neoptolemos at Delphis – some scholars would say – is a perfectly complete picture without any help from tragedy, thank you”. The title of a recent book, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, epitomises this reaction against seeing the “infiltration” of literature in art – or vice-versa. It is an irony that this scepticism has coincided with the first publication of a very large number of possibly relevant pots (nearly half of the 109 pots discussed in detail in *Pots and Plays* are recent accessions). Many of these have been illegally excavated and exported, especially from Puglia; but, for better or worse, they are now known, and crying out for interpretation.

I counteract this trend away from interrelating theatre and painting in two main ways. Firstly I do not treat the issue as a matter of priority or superiority: the pictures are not “illustrations” of theatre, nor are they “inspired by” tragedies: the two coexist and inform each other; it is a matter of mutual enrichment not of dependence. Secondly I show how tragedy at this time and place is by no means a minority or “elite” experience: far from being a “text”, accessible only to privileged readers, it is a performance seen by hundreds of thousands very year, a pervasive shared experience. Why should people keep their experiences of myths in the theatre compartmentalised separately from their viewing of myths in paintings, especially if there are signals or links between them?

My thesis is that tragedy was one of the main ways, if not the main way, that the mythological stories were known throughout Greece in this period. In some cases we can be pretty sure that certain versions were actually invented by the great tragedians of fifth-century Athens. In that case the painting is necessarily connected, more or less closely, to the tragedy. The question is: would seeing the play in performance enrich the appreciation of the painting? Best to put this to the test of an example.

This splendid vessel showing Medea in the chariot of the Sun was painted as early as 400 BC (fig. 2) – that is only some 30 years after the first performance of Euripides’ celebrated tragedy *Medea* (Euripides died in 406). And this vase (fig. 3), excavated at Policoro/Herakleia in 1963, is of a similarly early date, and, while considerably simpler, has in fact very much the same iconography. Now, it is near certain that Euripides actually invented the story that Medea herself killed her own children as revenge against Jason’s infidelity; and that he invented her escape from retribution by having her fly off in her grandfather’s supernatural chariot. What is more, the final scene of Euripides’ play is made around the superior power of Medea, above and out of reach, over Jason who protests helplessly below. This “spatial dynamic” surely lends stronger power to the composition of this painting. There are also undeniably differences between the painting and the play – above all the children are in the chariot with Medea in the Euripides – but these are far outweighed by the associations. The painting does not “need” the play, but it is enriched in meaning for those who have seen this particular story in performance.

I would say the same of this vase of c. 360 (fig. 4), showing Iphigenia as a priestess, and her brother Orestes, as yet not identified as such, sitting on the altar awaiting his execution as a

sacrifice to Taurian Artemis. This whole story was the invention of Euripides; and the vase will mean much more for someone who know his play *Iphigenia among the Taurians*. You may have been struck by the similarity between this composition and that by the same artist on the crater with the scene of Neoptolemos at Delphi (fig. 5). But in this case it is a matter of hearing rather than seeing the Euripidean tragic version. So far as we know, it was Euripides in his *Andromache* who first brought Orestes into the story of the death of Neoptolemos. The messenger in that play tells how Orestes organised a cowardly ambush of the unsuspecting Neoptolemos while he was consulting the oracle at Delphi. The painting makes sense without the play, but it is that particular version that gives fuller significance to the participation of Orestes and the way that he is lurking behind the *omphalos*-stone. This is on a vessel known as a *volute*-krater (a wine-mixing bowl with *volute* handles at the top). This became a favourite shape for the Apulian mythological vases, and as the fourth century went on they became larger and larger (this one is 57 cms. high), and more ornately painted, with increasing use of white, yellow and purple paint.

This type of monumental potting and painting reached its peak in the third quarter of the fourth-century; and its master was the prolific and inventive artist who is known as the “Darius Painter”. Here is a typical example of his work, standing over a meter high (fig. 6). As in the messenger speech of Euripides’ famous play, *Hippolytos*, the young man tries to control his horses which are being maddened by the supernatural bull that is appearing before them. There are two of the signals that are common in the tragedy-related pictures. One is the bent old man to the left: he is the recurrent figure of the male carer (in Greek *paidagogos*); and earlier in Euripides’ play he had tried in vain to warn Hippolytos against his arrogant attitude towards the goddess Aphrodite. Secondly there is the “frieze” of divinities above: it is a notable standard feature that they are calmly detached from the terrible human tragedy that is being enacted below.

This vase, like those related to *Andromache* and *Iphigenia in Tauris*, came originally from Apulia. So does this painting of the farewell of Alkestis (fig. 7), another celebrated Euripidean hit (note the *paidagogos* figure again). Likewise this picture of Prometheus bound to a kind of stage-rock, (fig. 8) probably alluding to *Prometheus Unbound*, a now lost play of Aeschylus. There was also a local school of painters in Poseidonia/Paestum, which also shows awareness of tragedy. The area of vase-painting with least artistic quality, and least direct relation to theatre, was probably that from Campania, the largely Italian hinterland of the Bay of Naples, dominated by Capua. But there are some items of interest from there, for example this relatively small vessel showing Orestes attacking his mother Klytaimestra (fig. 9). In addition to the snake-bearing Fury (or Erinyes) in the upper right, a signal of the mother’s curses that will pursue Orestes, as in the Aeschylus, notice the way that Klytaimestra is holding out her exposed breast. In Aeschylus’ play *Choephoroi*, she tries (in vain) to stop Orestes from killing her by appealing to “this breast” where he had fed as a baby. Again, the picture means more to someone who knows the tragedy.

In many ways, the most interesting area of production of Greek pottery painting in relation to the tragedy is Sicily. The Sicilian mythological paintings are often closer to the practicalities of the theatre, revealing and exploiting an awareness of the link with a particular tragedy. This is especially the case with paintings from the second half of the fourth century, but consider this fine crater dating from about 380 (fig. 10). It shows the scene of Amphion and Zethus, the sons of Antiope, about to kill the tyrant Creon, while a wild bull drags the body of the cruel queen Dirce away to the left. We have this very scene in a papyrus of Euripides’ play *Antiope*, and so we know that he revealed the assassination *tableau* on the wheeled trolley, the *ekkyklema*, and that it was interrupted by Hermes *ex machina*. The composition of the painting seems to reflect these stage devices. Next, this scene (fig. 11), by the same painter, excavated at the Fusco necropolis in 1915, also delineates a cave-mouth, this time the dwelling of the marooned Philoctetes on Lemnos. While this is probably related to a tragedy, it is not the *Philoctetes* of Sophocles.

As I said, some later Sicilian vases are more consciously and explicitly reminiscent of the theatre. This one, for example, from Lipari (fig. 12), shows the violent scene being enacted in front of painted pillars like theatre scene-background. We cannot relate this to a particular tragedy, nor can we this, (fig. 13), excavated at Capodarso, and dating to about 330. As you see the four figures are actually standing on a small stage – something found on many comic vases, but nowhere else so explicitly on a vase related to tragedy. This is probably not a realistic picture of a stage, and may well not be an actual moment from a tragedy, but the invitation to think of the theatre and to recall a particular play is exceptionally clear.

Lastly, the most important of all for present concerns, this fragmentary calyx-crater of c. 330s BCE, by the same painter, and excavated at Siracusa in 1969 (fig. 14). This has indications of a stage-setting through the pillars and the stage beneath the characters' feet. And this time the play is not unknown. It is almost universally agreed, and rightly in my opinion, that this evokes a particular scene from Sophocles' *Oedipus the King*. The old shepherd from Corinth is telling Oedipus how he received him as a baby on Mount Cithaeron, and took him to king Polybus at Corinth. Oedipus is puzzled, but Jocasta, to the right, raises her cloak to her face as she now first realises the truth. What is especially telling is that the painting captures a moment that is eye-catching in performance, but is not directly marked in the spoken text at the time. The appeal of the vase is directed, that is to say, at a viewer who has seen the play rather than one who has read it or only heard about it. It is ironic that Aristotle, who insists in his *Poetics* that one can experience the whole tragic effect of *Oedipus* without seeing the play, also singled out this particular performance-moment for praise (*Poetics* 1452a24).

It remains to be asked, finally, what was the function of these huge and highly worked ceramics; and what tragedy has to do with their context. It is beyond doubt that most, if not all, were produced for funerary occasions, for displaying as part of mourning, and for burying with the dead (which is why they have survived in tombs). So part of the explanation of the presence of tragedy in the pictures may well be that the dead person was a great devotee of the tragic theatre. But these distressing pictures of human conflict and disaster will hardly have been of any comfort to the mourners. Scholars have tended to clutch at redeeming features in the stories, ways in which some kind of reunion or happy ending can be salvaged from the tragic myth. But too many of the pictures show stories that are too grim, too horrific, too unreconciled for this somewhat sentimental kind of explanation to satisfy. What might there be about tragedy as a whole, in all its dark distressfulness, that might have supplied some kind of consolation for the grief of bereavement?

My thesis is that there is a kind of “aesthetic” comfort to be drawn from these paintings, a suggestion that human lives, for all their muddle and misery, leave behind traces that are “beautiful”. The stories of the myths are enacted by people who were grander and more splendid than us ordinary mortals, and they usually involve sufferings that are even worse, stakes of misfortune that are heavier, confusions that are deeper than those that we shall meet – at least if we are middling fortunate. And yet these stories are the stuff of poetry, and the stuff of paintings. What the vase-painters do is to take these stories of “the worst in life”, and turn them into pictures that have form and colour, poise and shapeliness. The painting becomes in itself a thing of beauty. It is not that the fourth-century paintings censor anything unpleasant. They still show grief and violence, wounds and corpses, but they are always portrayed in a way that retains a certain distancing calm. However ugly the story, the painting is never ugly. These paintings, seen within their context at funerals, draw out the human capacity to see form and colour even the worst as suffering, even in the bitterest depth of bereavement. And that is why these vases relate to tragedy, and not to something more ordinary, beguiling and comfortable. True comfort needs something beyond what is merely comfortable, if it is to go deep.

In experiencing tragedy in the theatre, people are taken to a prospect of the depths of horror, to crises of instability, and trials of endurance, such as we hope that we shall seldom, we hope never meet in reality. And then at the end of the play, no one is dead or traumatized. And this

experience of the abyss, this journey into disorder has been seen and heard in a form that has beauty. The poetry, dance, music, the costumes and voices, the fluency of sound and action have all conspired to make the experience strengthening and not weakening. At the funeral the dead really are dead, nothing, no amount of grief will make them stand up again. And the dead person's life will have included, like all our lives, its disappointments and deceits, its ugly episodes, its griefs and anguishes. What the magnificent and graceful ceramics do is to distil the beauty out of all this human muddle. The vase-paintings and the tragedies alike, the pots and the plays, interact to give us the renewed strength to live on without surrendering to the clutches of the dark.

GABRIELE VACIS

## *Supplici* nel nostro presente: comprendere la contemporaneità Un colloquio con Gabriele Vacis su *Supplici a Portopalo*

a cura di Alessandra Pedersoli

Supplici a Portopalo, racconto teatrale dalle *Supplici* di Eschilo  
di Monica Centanni, regia di Gabriele Vacis, con Vincenzo Pirrotta  
Portopalo, 19 settembre 2009 – Siracusa, 20 settembre 2009

Supplici a Portopalo. De la tragédie d'Eschyle à la parole des réfugiés. Création théâtrale  
mise en scène de Gabriele Vacis, dramaturgie de Monica Centanni  
avec Vincenzo Pirrotta et Gabriele Vacis  
un projet de Change Performing Arts, Milano  
Festival de l'Imaginaire  
Paris, Maison des Métallos, 94 rue Jean-Pierre Timbaud  
vendredi 9 avril 2010, à 20h30 – samedi 10 avril, à 20h3

Da questi loro volti stranieri che ci facevano paura  
grande vantaggio si profila per gli abitanti di questa città.  
Gioite per il destino di ricchezza che ci attende  
se sapremo far tesoro della forza benefica  
che i migranti portano alla nostra città!  
Gioisci popolo di Atene!  
*Supplici a Portopalo*

### *Supplici a Portopalo*: le parole del teatro antico per raccontare un dramma del nostro presente

ALESSANDRA PEDERSOLI – *L'attualità di Supplici di Eschilo è davvero impressionante e – forse – l'unico racconto oggi eloquente per narrare il dramma dell'immigrazione clandestina, per riflettere sullo status di cittadino e di rifugiato politico. Perché hai deciso di raccontare proprio ai portopalesi la loro storia con queste parole antiche? Come ti sei avventurato in questo progetto?*

GABRIELE VACIS – È stata una proposta di Monica Centanni che mi ha fatto rilevare questa pertinenza di *Supplici*, per cui è veramente straordinario che 2500 anni fa si raccontasse di una storia che potrebbe essere narrata oggi al telegiornale. Delle cose che accadono, è strano come solitamente nei media attuali non si parli storicizzandole: in cento puntate dedicate alla tragedia di Cogne, Bruno Vespa non ha mai chiamato un'attrice a recitare un pezzo da *Medea* di Euripide. Penso che il non raccontare la storia di *Medea* a proposito della tragedia di Cogne, faccia passare l'idea che questi drammi accadono solo oggi e sono una novità: purtroppo invece le madri hanno sempre ucciso i figli, è sempre accaduto. E a volte noi non possiamo capire quello che succede oggi se non andando a cercare chi ce lo ha già raccontato quando questo è successo.

Eschilo in *Supplici* racconta una storia di una straordinaria contemporaneità, più che attualità. Noi usiamo indifferentemente 'attuale' e 'contemporaneo', ma 'contemporaneo' è qualche cosa che sta sempre con il tempo in tutti i tempi, 'attuale' è qualche cosa che sta solo in un tempo (sul tema il contributo di Monica Centanni, in "Engramma" n. 74 (settembre 2009) *Nota ad Aristotele, Poetica 1451a36-1451b32*). Certamente gli immigrati di oggi hanno certe caratteristiche, i politici di oggi hanno certe caratteristiche, e quando racconti questo, racconti l'attualità. Ma quando racconti l'azione, i comportamenti delle persone, le decisioni che hanno preso, ecco allora che è molto utile andare a cercare i precedenti. Perché i precedenti ci sono: non affrontiamo per la prima volta il problema.



Nel film che ho diretto su Settimo Torinese *Uno scampolo di paradiso* si racconta di un'immigrazione che aveva dimensioni molto più vaste di quella di oggi: l'emergenza era molto più grave agli inizi degli anni Sessanta, proprio numericamente. Ma allora era un fenomeno nazionale, mentre oggi è un fenomeno globale. Nel caso di Portopalo è accaduta una tragedia, e il ruolo del teatro può essere di meditazione collettiva perché lì c'è una comunità offesa. La notte di Natale del 1996 è avvenuta una grave tragedia: 283 migranti sono morti a largo di Portopalo, i pescatori hanno pescato i cadaveri e li hanno ributtati in mare. Nel momento in cui si decide di raccontare questa storia a chi – direttamente o indirettamente – l'ha vissuta, non va risparmiato nulla. Edulcorare gli avvenimenti o cercare giustificazioni – che pure ci sono – a questo atto scellerato è sbagliato. Fino a ora è stata raccontata questa storia dal punto di vista di chi stava fuori, e che ha condannato i portopalesi.

Si tratta allora di trovare le parole per non dimenticare come sono andate le cose esattamente e i comportamenti imperdonabili che ci sono stati – ma bisogna anche capire. Quell'azione non può essere condivisa, ma può essere compresa. Comprendere, in qualche modo, ti aiuta a sopravvivere, e quello che può fare il teatro, come quella sera sulla spiaggia di Portopalo, è dare qualche punto di sutura, con pietà, anche se si tratta di una cicatrice che rimarrà, e che si vedrà anche. La sera stessa della rappresentazione di *Supplici a Portopalo* c'è stato l'evento profondamente simbolico di un nuovo sbarco di clandestini sulle coste portopalesi, che ci ha fatto comprendere ancor meglio 'che cosa' stavamo facendo lì quella sera: commemoravamo qualche cosa, ma questo qualcosa continua ad accadere. Quindi con il teatro non ci limitiamo a parlare di ciò che è accaduto, ma che continua ad accadere. Abbiamo bisogno di raccontare ciò che avvenuto nel 1996, ma anche di ciò che è accaduto duemilacinquecento anni fa: fortunatamente là c'era Eschilo, che ha trovato le parole, e noi possiamo ancora usarle oggi.



Vincenzo Pirrotta e Gabriele Vacis, *Supplici a Portopalo* (Portopalo, 19 settembre 2009)

### Il testo di *Supplici a Portopalo*

A. P. – *Nello spettacolo il testo eschileo di Supplici in alcuni punti è stato interpolato con racconti contemporanei, e spesso la differenza non si riconosce; non solo, anche il modo in cui le parole sono state pronunciate, il cunto di Vincenzo Pirrotta, ha segnato uno dei momenti più coinvolgenti dello spettacolo. Perché questo modo antico di raccontare?*

G. V. – Perché le parole di Eschilo sono parole antiche. A noi sono arrivate le parole: ma come gli antichi le dicevano, noi non lo sappiamo. Se avessi una macchina del tempo mi piacerebbe molto andare a vedere la prima di *Supplici*: come la allestivano, come cantavano i cori, come si muovevano. Noi conosciamo questa tecnica siciliana del cunto, che non si sa bene da dove arriva, probabilmente non è neanche così antica in sé, però è evidente che affonda in qualcos'altro di 'antico'. È una qualità di emissione della voce in cui si parte dalle parole, però poi si arriva ad altro. Nella comprensione del testo partiamo dal senso, e il senso delle parole di Eschilo racconta degli eventi in molte parti assimilabili a quello che accade adesso: però poi noi abbiamo bisogno di elaborare il senso del testo, di essere consolati, capire, comprendere. A me è piaciuto molto farlo lì quella sera: la replica il giorno seguente a Siracusa non è stata la stessa cosa.

La prima a Portopalo aveva una dimensione rituale che oggi facciamo fatica a ritrovare: in qualche modo è il pubblico che ha fatto lo spettacolo. In prima fila c'erano gli ospiti del centro di prima accoglienza per i minori, e Vincenzo Pirrotta ha avuto l'idea di affidare il bastone di scena a Khassim, un ragazzino che assomiglia ad Anpalagan Ganeshu, una delle vittime del naufragio della notte di Natale del 1996, e proprio prima dell'inizio del cunto l'ha chiamato per farsi dare il bastone: è stato uno dei momenti più belli della serata perché si è rivelato di straordinaria tensione emotiva.



Il pubblico di *Supplici* a Portopalo (19 settembre 2009); foto M. Fornasiero

#### *théatron*: la visione

A. P. – *Un altro momento teso e commovente è stato il racconto di un viaggio per mare avvenuto la scorsa estate con la conta dei morti: degli oltre cento partiti, solo poco meno di una decina riescono a sbarcare sulle coste italiane. L'immedesimazione era tale che sembrava di vedere il mare inghiottire uno ad uno i disperati, sembrava di vedere il barcone, di stare con loro.*

G. V. – Il coro di *Supplici* di Eschilo in cui si narra il viaggio è all'inizio della tragedia, ma noi l'abbiamo messo in fondo, come conclusione. E abbiamo sostituito parte del testo eschileo con quello dei supplici di oggi. Il racconto è lo stesso; la sofferenza, la qualità del dolore sono le stesse. Ciò che interessava in quel momento era andare oltre la contingenza e quindi Eschilo è tornato utile perché ha reso 'contemporaneo' un evento che, finché restava 'attuale', rischiava di rimanere incomprensibile.

#### Dallo spettacolo teatrale al docufilm

A. P. – *Accanto al racconto dell'allestimento di *Supplici* a Portopalo, il progetto si amplia con l'idea di raccontare con il mezzo del video gli sbarchi che sono avvenuti e che continuano ad*

*avvenire lungo le coste. Sono state fatte numerose interviste: quale testimonianza ti è parsa particolarmente significativa?*

G. V. – Tutti i racconti dei ragazzi ospiti del centro di prima accoglienza – che tra l'altro ora è chiuso, e quindi ora si trovano distribuiti in giro per l'Italia - tutte le storie di questi ragazzi sono straordinarie perché noi non immaginiamo che il loro viaggio sia così pericoloso: il partire da dove partono e l'arrivare in Italia a volte richiede sei mesi, un anno, e in questo tempo capita di tutto. Chiunque veda o assista a un racconto di questi ragazzi, non può fare a meno di essere solidale, di comprendere. Molte di queste persone hanno diritto d'asilo perché provengono da paesi in guerra e sono effettivamente rifugiati politici, ma non gli viene dato il permesso di soggiorno a causa della lunghezza dei tempi burocratici.

Dopo di che, esiste tutta una serie di problemi che non si possono nascondere: tutti coloro che arrivano devono essere accolti? Come si fa ad accogliere tutti quelli che arrivano, a garantire sicurezza, lavoro, casa? Questi sono problemi reali, però occorre affrontarli a partire dalla comprensione del problema, non dall'elusione. Cominciamo a dire che quelli che arrivano per mare sono un'esigua percentuale (l'8% o forse meno): non possiamo concentrare solo lì l'attenzione.

Mi ha molto interessato andare lì sul posto, osservare il comportamento delle persone che si trovano in prima linea: hanno una esigenza quotidiana di intervento e si trovano spesso a dover far fronte a problemi concreti e reali, che sono corpi da salvare, da vestire, da lavare, da nutrire, bambini nati da poco. Sono rimasto molto colpito perché oltre ai migranti con i racconti dei loro viaggi, i testimoni sono stati anche i volontari della Protezione Civile che ogni giorno sono coinvolti nell'accoglienza di queste persone. Il loro atteggiamento è straordinario: ciò che fanno è qualcosa di cui tutti dovremmo essere grati. Il lavoro è duro, faticoso: la sera della prima di Supplici a Portopalo sono sbarcate quasi duecento persone, e questi stessi volontari che stavano assistendo allo spettacolo, si sono mobilitati e hanno lavorato tutta la notte all'accoglienza. Noi non siamo stati avvertiti subito dello sbarco, l'abbiamo saputo solo la mattina dopo, e quando siamo tornati a Portopalo era ormai mezzogiorno: queste persone erano ancora al lavoro dalla sera precedente.



Spiaggia di Portopalo dopo lo sbarco di clandestini, 20 settembre 2009

Tutto questo andrebbe raccontato con il teatro, ma in questo senso è utile anche il documentario, il film, perché ha più punti di prospettiva, più possibilità di essere visto, e rende protagonisti i testimoni. Ad esempio il sindaco di Portopalo, un personaggio incredibile, che deve

barcamenarsi tra mille difficoltà, equivoci, leggi, contro-leggi. La sua testimonianza e quella di molti altri è eloquente: hanno voglia di raccontare quello che fanno, perché capiscono che narrare tutto questo fa parte della soluzione del problema.

### *Supplici* altrove

A. P. – *Lo spettacolo andrà in scena anche a Parigi (al “Festival de l’imaginaire”) ad aprile. Che tipo di soluzioni pensate di adottare per rendere comprensibile questo testo, che a Portopalo ha suscitato emozioni molto intense, a un pubblico come quello francese, che non è estraneo al problema, ma è comunque molto diverso dal pubblico siciliano?*

G. V. – Recentemente ho visto un film, *Welcome*, che racconta di un ragazzo iracheno che vuole andare a Londra: riesce a raggiungere Calais, ma poi non riesce ad attraversare lo stretto. Siamo assistendo a una migrazione globale, e quindi a un problema condiviso dall’intero Occidente. Pian piano occorrerà affrontarlo nella sua essenza, che però dobbiamo ancora comprendere. Non è giusta la soluzione del blocco né dell’apertura totale, proprio perché questi atteggiamenti non partono dalla comprensione del problema, bensì dall’elusione. In Francia hanno problemi simili, e simili maldestri tentativi di soluzione, come in Italia. Nel 1987 feci uno spettacolo che si chiamava *Riso amaro*, che parlava dell’energia nucleare: c’era appena stato il referendum in Italia che aboliva le centrali nucleari, e noi l’abbiamo rappresentato in Australia. In Australia non hanno capito la vera essenza dello spettacolo, per il semplice fatto che lì non hanno il problema dell’energia. A Parigi non succederà, perché di base il problema ce l’hanno loro come ce l’abbiamo noi. Il testo verrà tradotto con una tecnica che ho sperimentato durante un lavoro che ho fatto recentemente con un gruppo di ragazzi palestinesi al Palestinian National Theater: si tratta di una sorta di traduzione simultanea, con la presenza di un attore-traduttore in scena. Ci sarà sempre Vincenzo Pirrotta, perché il cunto non ha bisogno di traduzione; non si basa sul senso, ma sulle qualità vibratorie e sul suono: tocca l’anima e quindi non c’è bisogno di traduzione. Lo spettacolo sarà però preceduto da un piccolo documentario che racconterà la notte di Natale del 1996, perché per i portopalesi e per i siracusani era scontato il riferimento a quanto avvenuto, mentre per i parigini no – e non lo è nemmeno per gli altri italiani a cui proporremo in seguito lo spettacolo.



Vincenzo Pirrotta e Gabriele Vacis, *Supplici* a Portopalo (19 settembre 2009); foto M. Fornasiero

### English Abstract

*Supplici a Portopalo* (*The Suppliant Women at Portopalo*, Sicily) is a theatrical story which, based on Aeschylus’ tragedy, treats the ever present issue of refugees. In the words of director Gabriele Vacis, the ancient play raises a number current issues, reflecting on the stage the problem of the State and the attitude of the city community towards the asylum seekers. Performances that took place in Sicily have been only the initial phase of a greater project, that of making a theater show in Paris and a documentary film.

MICHELA SANTORO

## Il mito nietzscheano di Arianna nella pittura di Giorgio De Chirico: tracce di un engramma nel repertorio iconografico neogreco

Sii saggia, Arianna!...  
Hai piccole orecchie, hai le mie orecchie:  
metti là dentro una saggia parola! –  
Non ci si deve prima odiare, se ci si vuole amare?...  
Io sono il tuo Labirinto...

F. Nietzsche, *Ditirambi di Dioniso*, "Lamento di Arianna"

Ricorrente nell'iconografia dechirichiana, a partire dalla *Melanconia* del 1912, riproposto in una infinità di varianti sino agli anni Trenta (per non parlare delle tarde esercitazioni di stile del pittore ormai ottuagenario), è il tema dell'Arianna e del suo mito. Per Giorgio de Chirico esso rimanda, inequivocabilmente, alle suggestioni nietzscheane ed alla rilettura, in chiave figurativa, del filosofo tedesco tanto amato dal pittore di Volos da poter affermare: "Sono l'unico uomo che ha capito Nietzsche – tutte le mie opere lo dimostrano" (Schmied, Roos 1994, p. 117).



A sinistra: G. de Chirico, *Melanconia*, 1912, Estorick Collection of Modern Italian Art, Londra  
A destra: G. de Chirico, *Piazza d'Italia con statua*, 1970, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Dal punto di vista iconografico sono ben note le derivazioni di questa figura: i *repertoires* di arte ellenistica, come quello famosissimo di Salomon Reinach; le copie romane dei Musei Vaticani o a Firenze; la replica del Van Cleve collocata nei giardini di Versailles. In sottofondo risuona però l'enigma dall'*Ecce homo* (come se il pittore avesse voluto raccogliermene l'inconfessabile confidenza): "Chi all'infuori di me sa che cos'è Arianna!".



A sinistra: Arianna dormiente, copia romana da originale ellenistico, depositi del Museo Archeologico, Villa Corsini, Firenze

A destra: C. Van Cleve, Ariane endormie, 1684/88, Giardini di Versailles, Parigi (in una foto del 1904)

Si vuole qui ampliare la visione d'insieme sull'uso dechirichiano della figura di Arianna, estendendo la ricostruzione dei riflessi iconografici del suo mito a quello che era l'orizzonte culturale e figurativo dell'ambiente greco di fine Ottocento e di primo Novecento in cui ebbe luogo la formazione del giovane de Chirico, il quale affrontò i primi studi accademici proprio ad Atene, in una capitale di sovrani mitteleuropei, permeata di influenze germaniche.

È proprio al Politecnico di Atene che de Chirico stringe amicizia con Dimitris Pikionis, il futuro e stimatissimo architetto, con il quale si incontrerà di nuovo a Monaco di Baviera nel 1909 e poi a Parigi nel 1912 (Pikionis 1987, Frampton 1989, Bernitsas 1991, Pikionis 1994, Ferlenga 1999, Sentieri 2003). Nei suoi scritti, il prolifico artista rievoca con precisione l'incontro con de Chirico nella capitale francese e la rivelazione della pittura Metafisica (sul tema v. in "Engramma" il contributo di Monica Centanni "*Pictor classicus sum*": *il ritorno e l'enigma*).

Accanto all'architettura, Pikionis coltivò una spiccata e qualificatissima passione per il disegno e la pittura. Nelle cartelle delle sue opere grafiche inedite, conservate presso l'archivio del Museo Benaki di Atene (come la serie *Attica*, che riunisce soprattutto lavori degli anni Trenta, spesso su sottili fogli di carta velina, anche di ridotte dimensioni), sono presenti una gran quantità di disegni a penna e ad acquarello, in alcuni dei quali, con rapidi e nervosi segni, si riconosce l'inconfondibile glifo dell'Arianna sdraiata, così prossimo alla cifra stilistica dechirichiana (ad esempio in un disegno databile a quegli stessi anni), da far trasparire in filigrana un comune *imprinting*.



D. Pikionis, *Arianna*, dalla serie *Attica*, china su carta, 1930/1940, archivio del Museo Benaki, Atene



G. de Chirico, *Arianna dormiente*, da *Bacchus et Ariane*, 1931, disegno per scenografia, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford

Questa iconografia è, infatti, particolarmente sentita in Grecia, come possiamo vedere anche nell'*Arianna* di un altro artista della cosiddetta Generazione del Trenta, Jerasimos Steris, un olio su tela databile tra il 1926 ed il 1930.



J. Steris, *Arianna*, 1926/30, collezione privata, Atene

La postura di Arianna dormiente, d'altra parte, sembra trovare notevole fortuna nell'arte europea a partire dall'ultimo quarto del XIX secolo: la figura abbandonata al languore erotico o malinconico si configura come un vero e proprio engramma, capace di riemergere dall'antichità passando per le tante Veneri e ninfe rinascimentali, per giungere alla pratica della pittura d'accademia fino agli estetismi anticheggianti della pittura preraffaellita e simbolista (sulle riemersioni della postura nel Rinascimento v. in "Engramma" n. 53 (dicembre 2006) il contributo di Giulia Bordignon e Monica Centanni *La ninfa svelata (1485-1525)*).

Proprio nel 1876 l'engramma dell'Arianna era stato riformulato in Grecia da Yannoulis Halepàs nel monumento funebre noto come la *Kimomèni (La dormiente)*, nel Cimitero monumentale di Atene.



Y. Halepàs, *Kimomèni*, Cimitero monumentale, Atene

Nato nell'isola di Tinos nel 1851, morto ad Atene nel 1938, Halepàs – che ebbe un'esistenza segnata da lunghi periodi di disturbi psichici e ricoveri ospedalieri che lo costrinsero all'inattività – è considerato uno dei maggiori scultori neoellenici, e la *Kimomèni* diventa da subito uno dei più alti esempi dell'arte plastica della Grecia moderna, spesso proposta come studio agli allievi del Politecnico (Kondelieri, [1977] 2006). A partire dagli anni Trenta, Halepàs produrrà molte versioni della *Kimomèni*, sempre più stilizzate e sempre più simili alle Arianne di de Chirico e Pikionis.

Accanto allo studio accademico dall'antico – già mediato e diffuso nell'immaginario pittorico contemporaneo dalle 'ninfe moderne' di Ingres o di Böcklin – il giovane de Chirico ebbe dunque modo, durante il periodo ateniese, di raccogliere anche questo suggerimento iconografico di matrice neoellenica, così come il suo amico Pikionis. Quest'ultimo, a distanza di molti anni, quando ormai è un professore affermato ad Atene, ancora ricorda il forte impatto dell'arte di Halepàs – le cui tristi vicende biografiche contribuirono ad accrescerne la mitologia – e sente il bisogno di accompagnare i suoi studenti a vedere il bozzetto in gesso della *Dormiente* che si trovava alla "Casa Italia", edificio situato di fronte al Politecnico e che, negli anni Cinquanta, ospitava provvisoriamente le collezioni della Pinacoteca Nazionale, chiusa dal '40.

Il ricordo di quel momento da parte di Pavlos Kalantzopoulos bene esprime cosa significasse per Pikionis e per gli intellettuali greci Halepàs – cui è dedicato ampio spazio anche nel numero triplo della rivista "To trito mati" (gennaio-marzo 1936) – una figura che, dunque, non poteva essere stata ignorata nemmeno da de Chirico proprio negli anni della sua formazione. Riportiamo di seguito la traduzione di alcuni stralci dal brano di Kalantzopoulos relativo alla visita con Pikionis:

Pikionis, dunque, chiese a Marinòs Kalligàs, allora direttore, di aprire anche solo per una volta la porta della Casa Italia, perché voleva rivedere assieme ai suoi studenti, le poche opere di Yannoulis Halepàs [...] Prima della guerra in qualche numero della rivista "To trito mati" erano state pubblicate alcune fotografie con opere di Halepàs e tra queste la *Dormiente*. Questa fotografia era l'idea fissa di Pikionis a quel tempo, e fu il pretesto per far aprire le porte della Casa Italia anche per noi studenti [...] La *Dormiente* fu scoperta [...] "Qui qualcosa non va bene" disse Pikionis tenendosi il mento come infastidito [...] "Certo una scultura può essere vista da diverse angolazioni, ma questo non significa che tra i molti punti di vista possibili non vi siano alcuni più adatti di altri per comprendere il senso dell'opera". Girava intorno, guardava, si abbassava, riguardava [...] "Penso che la *Dormiente* sia l'apice dell'arte di Halepàs. È sceso nell'Ade ed è riemerso e la sua opera è ispirata. Ditemi però, il modo in cui viene visto da noi questo bozzetto in gesso è quello giusto? Intendo l'altezza. Pensate sia quella adatta? La scultura pone sempre problemi di ambiente che non si possono trascurare [...] Penso che tutti noi dovremmo mantenere viva la memoria di Halepàs, altrimenti quali aspettative lasceremo a chi verrà dopo di noi? [...] Nell'indagare il sogno, Halepàs ha trovato l'equilibrio della forma nello spazio" (Kalantzopoulos, 1988, pp. 27-40).



L'impressione e l'attenzione suscitata dalla scultura di Halepàs, ancora viva in Pikionis a distanza di anni, non poteva non essere stata condivisa anche dal giovane De Chirico: l'indagine del "sogno" e "l'equilibrio della forma nello spazio" della *Kimomèni* sembrano riecheggiare ancora, dopo lungo tempo, nelle piazze dechirichiane.

### English Abstract

The figure of the sleeping Ariadne recurs frequently in the paintings of Giorgio de Chirico: the artist draws inspiration for the fitting of this myth in his works on its knowledge of Nietzsche's texts and the study of ancient sculpture (well attested in academics and archaeological repertoires at the beginning of the 20th century). But the figure of abandoned Ariadne is also found in some unpublished sketchbooks by Dimitris Pikionis, architect friend of De Chirico in the period of formation of the two artists in Greece. Testimonies in writings and drawings by Pikionis lead to a possible common model that could have influenced both the architect and the painter in their youth: a funerary portrait by Yannoulis Halepas, famous modern Greek sculptor of the late 19th century, in the posture of the sleeping Ariadne. This sculpture was particularly fortunate in the Greek artistic milieu of the early 20th century, of which Pikionis and De Chirico had been part.

### Riferimenti bibliografici

Bernitsas 1991

A. Bernitsas (a cura di), *L'opera di Dimitris Pikionis*, in "Controspazio. Architettura urbanistica" anno XXII, n. 5, settembre-ottobre 1991

Ferlenga 1999

A. Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Milano 1999

Frampton 1989

K. Frampton (a cura di), *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968, A Sentimental Topography*, London 1989

Kalantzopoulos 1988

P. Kalantzopoulos, *Mia katedáfisi. 23 istories me pròto pròsopo ton D. Pikionis* (Una demolizione. 23 storie con protagonista D. Pikionis), Athina 1988, pp. 27-40

Kondelieri 2006

M. Kondelieri, *Yannoùlis Halepàs*, Erinni, Athina [1977] 2006

Schmied, Roos 1994

W. Schmied, G. Roos, *Giorgio De Chirico München 1906-1909*, München 1994

Sentieri 2003

*Tra terra e cielo. I sentieri di Pikionis di fronte all'Acropoli di Atene*, catalogo della mostra, Palazzo Bomben, Treviso 2003

Pikionis 1987

A. Pikionis, *Dimitris Pikionis 1887-1968: Routes and Encounters*, catalogo della mostra, Athina 1987

Pikionis 1994

A. Pikionis, *Dimitris Pikionis. Architechtonikò èrgo 1949-1964*, Athina 1994

SIMONA DOLARI

## Pale di altare al plasma nella Cattedrale di St Paul di Londra

Bill Viola è l'autore delle prime due video installazioni fisse dentro uno spazio religioso

One of the things the camera taught me was to see the world,  
the same world that my eye sees, in its metaphoric, symbolic state.  
This condition is, in fact, always present, latent in the world around us.  
Bill Viola

St Paul's Cathedral di Londra, vera icona della capitale inglese e capolavoro dell'architetto Christopher Wren (1632-1723), dal 2011 ospiterà in pianta stabile due nuove pale d'altare; già nel giugno 2009 sui maggiori giornali londinesi era apparsa la notizia che non si tratterà di due "traditional altarpieces", ma di due video del celebre Bill Viola. Temi delle due opere saranno la Vergine Maria e i Martiri: i video saranno proiettati su due enormi schermi al plasma collocati nella zona finale della navata centrale al lato dell'altare principale, accanto all'American Memorial Chapel. Come ha dichiarato lo stesso Tesoriere della cattedrale, Martin Warner, attraverso le opere del famosissimo artista americano (che fin dai suoi esordi gode di un successo popolare davvero insolito per un artista contemporaneo), l'intento della committenza è quello di riuscire ad attrarre un maggior numero di visitatori e di fedeli in un'epoca di netta crisi di proseliti di cui soffre la Chiesa anglicana.

Lo stesso Canonico Warner non nasconde anche l'interesse economico che deriverebbe dal maggior afflusso di visitatori, attratti dalle nuove opere dell'osannato Bill Viola. Da tenere in considerazione anche la felice vicinanza della Cattedrale alla Tate Modern, che con il numero imponente dei suoi visitatori (stimato intorno ai cinque milioni annui) costituisce un altro fattore non secondario. L'intento è dunque, espressamente, quello di attrarre all'interno della storica cattedrale non solo i fedeli, ma anche gli amanti dell'arte contemporanea. Ancora una volta l'arte si rivela capace di un enorme potere mediatico, con implicazioni e ricadute non solo religiose ma anche economiche.

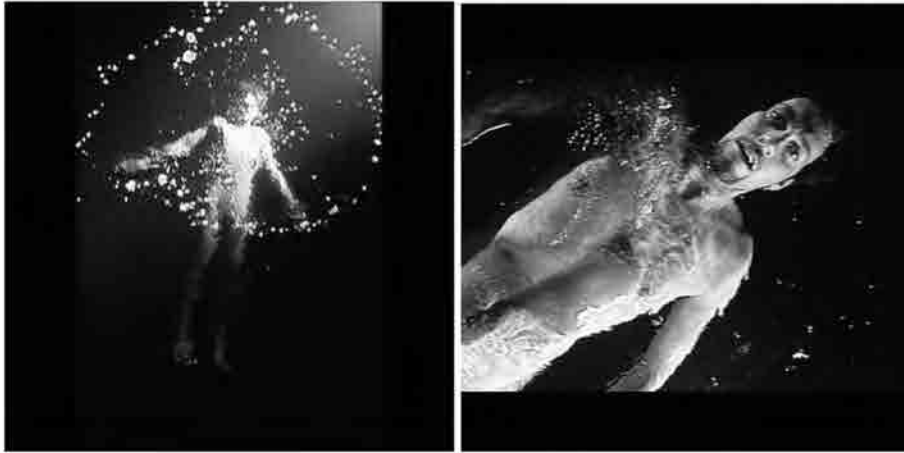


St Paul's Cathedral a Londra: esterno e navata centrale

"L'arte", sono parole del Canonico Warner, "attualmente cattura palesemente il pensiero e l'immaginazione delle persone molto più di quanto riesca alle parole", e inoltre "la mancanza di fondi governativi rende necessario l'ausilio di introiti alternativi, nel desiderio di mantenere una struttura efficiente e attraente". Sullo stesso argomento si era espresso già nel 2005 nel *Catechismo della Chiesa Cattolica*, in maniera ancora più precisa anche se non esente da venature critiche, l'allora cardinale Joseph Ratzinger, attuale papa Benedetto XVI, che proprio in relazione al potere educativo delle immagini scriveva: "Oggi più che mai, nella civiltà dell'immagine, l'immagine sacra può esprimere molto più della stessa parola, dal momento che

è oltremodo efficace il suo dinamismo di comunicazione e di trasmissione del messaggio evangelico". Per altro né la Cattedrale di St Paul è nuova a esperienze di ospitalità di arte contemporanea, né è la prima volta che Bill Viola si cimenta in opere per contesti sacri: già negli anni '90 del secolo scorso la Cattedrale di St Paul's aveva ospitato temporaneamente opere d'arte di artisti contemporanei, da Yoko Ono a Rebecca Horn, a Henry Moore, allo stesso Bill Viola, con il suo famoso e discusso *The Messenger*: un'opera, originariamente realizzata nel 1996 per la Cattedrale di Durham, "di facile visione e di quasi impossibile comprensione", come l'ha definita David Jasper.

In *The Messenger* Viola affrontava, nella chiave simbolico-metaforica che si affermava già da allora come cifra della sua arte, il tema della nascita primordiale: dall'infinito fatto di acqua, qualcosa privo di forma si componeva lentamente in un corpo di uomo e cercava faticosamente il primo respiro di vita, per poi ripetersi verso i recessi più profondi dell'abisso.



Bill Viola, *The Messenger*, 1996

La scelta di ospitare un video in una cattedrale fu accolta al tempo con un incredibile successo di pubblico, che superò le polemiche insorte per la nudità, considerata troppo ostentata, del giovane protagonista del video. Problema che d'altra parte si cercò di superare ricorrendo a una serie di pannelli messi a copertura dello schermo. Ciò che aveva incuriosito e colpito gli spettatori era, evidentemente, sia la novità del supporto-video con tutte le implicazioni che questo comporta come oggetto artistico e, più in generale, il formato dell'opera, sia anche l'intensità del soggetto: quella declinazione 'religiosa' della spiritualità dei temi da sempre presente nel repertorio dell'artista americano; una spiritualità, rivendicata ripetutamente dallo stesso artista, mistica e filosofica, anche se non direttamente riconducibile all'interno della tradizione iconografica cristiana.

Si trattava tuttavia di un'installazione temporanea, destinata quindi a rimanere all'interno dello spazio consacrato per un tempo limitato. Invece l'attuale decisione dei canonici di St Paul's di commissionare appositamente a Bill Viola un'opera stabile per la Cattedrale londinese, è indubbiamente più forte: di fatto i due video diverranno parte dell'arredo della chiesa e costituiranno, al pari di altre opere d'arte 'tradizionali', parte di quel corredo sacro che, insieme alle Scritture, è essenziale nel percorso liturgico e spirituale dei fedeli.

I temi del repertorio di Bill Viola d'altra parte possono generalmente definirsi 'archetipici': nascita, morte, affetti, separazione, dolore; così come appaiono archetipici quei rimandi agli elementi naturali che entrano a pieno titolo in una tradizione consolidata: acqua, fuoco, aria e terra, che Viola ama particolarmente riproporre all'interno dei propri video.

Anche il tema di Maria Vergine e dei Martiri, i soggetti delle due pale di St Paul's, come afferma lo stesso artista, si connotano "come due profondi misteri dell'esistenza umana, come due metafore di vita e di morte". Maria è, nel suo ruolo e nella sua figura di Madre, simbolo di amore, creazione e conforto; i Martiri tutti, senza specificazioni cronologiche o etniche, sono oggetto e immagine di sofferenza, dolore e sacrificio: proprio come la Capella dei Caduti Americani, con il libro dei nomi dei "martiri" della Seconda Guerra Mondiale, limitrofa allo spazio in cui saranno collocati i due video, rammenta ed enfatizza costantemente. Come l'artista ha più volte apertamente dichiarato, l'obiettivo è quello di riuscire a realizzare due opere che riescano a interpretare quei valori e quei contenuti fondamentali in ogni percorso di spiritualità profonda.

Come noto, quello di Viola è un simbolismo colto e complesso, che attinge a un repertorio di conoscenze molto vaste. Le sue opere sono infatti piene di rimandi tanto alla tradizione classica occidentale, quanto a quella orientale, in una ricerca incessante di lettura e conoscenza sui misteri e sul senso della vita. Anche grazie al formato di elezione delle sue opere – il video – Viola cerca di annullare la staticità dei quadri di tradizione occidentale: ma proprio nel far ciò si confronta abitualmente con la grande tradizione pittorica europea, come mostrano alcune delle sue opere religiose più toccanti. In *The Greeting* (1995), l'incontro solidale e pieno di affetto di due donne, una giovane incinta e una più anziana, novelle Maria ed Elisabetta, rievoca la grandezza e la potenza della *Visitazione* di Pontormo della Chiesa di San Michele a Carmignano.



A sinistra: Jacopo Carucci detto il Pontormo, *La Visitazione*, olio su tavola, c.1528-1530, cm 202x156, Pieve di Michele Carmignano (Empoli)

A destra: Bill Viola, *The Greeting*, 1995

In *The Emergence* (2002) c'è tutta la plasticità, ma anche l'impostazione e il rimando ai colori della *Pietà* di Masolino e del *Cristo al Sepolcro* di Piero. In *The Nantes Triptych* (1992), Viola adotta addirittura la forma tripartita della pala d'altare trecentesca per mettere in scena da un lato l'atto della nascita, dall'altro quello dell'ultimo respiro, e al centro, quasi a segnare una

pausa tra un tempo e uno spazio e l'altro, una figura sospesa in acqua. La donna dai capelli rossi piangente in *Dolorosa* e l'uomo dai tratti orientali che l'accompagna sono figli dei compianti rinascimentali e, come i loro straordinari precedenti, lasciano spazio solo al silenzio; le facce sofferenti, contrite, deformate dal dolore di *The Quintet of the astonished* (2000) nascono dalla tradizione figurativa nordica.

Se nelle opere di Bill Viola la prassi iconografica risente di importanti modelli della pittura rinascimentale italiana ed europea, anche il repertorio gestuale e musicale, che segna le diverse esperienze dei passaggi nel tempo, pare rievocare un teatro di *Pathosformeln* della memoria – una lezione warburghiana di cui l'artista risente come da lontano, forse ereditata dalle sue frequentazioni con Frances Yates, come la sua video-installazione *Teatro della Memoria* (1985) palesemente ricorda.



A sinistra: Masolino da Panicale, *Pietà*, 1424, affresco, 280x118 cm, Museo della Collegiata (Empoli)  
A destra: Bill Viola, *The Emergence*, 2002.

In questo contesto un elemento di contraddizione si registra nella decisione, già annunciata dagli stessi religiosi che hanno commissionato le due opere, di voler mandare regolarmente i due video a *loop*, ma di spegnerli durante le funzioni religiose: è come se alle video-opere contemporanee venisse negato quello statuto di vere immagini religiose, in grado di mettere in comunicazione il fedele con il divino, e i video fossero, di fatto, derubricati a opere d'arte di corredo, fruibili più che altro da un punto di vista estetico. Il motivo del diverso trattamento delle opere di Bill Viola pare risiedere, più che nella trattazione iconografica dei temi affrontati, nel loro stesso formato e nel modo di fruizione che l'artista prevede per i suoi lavori, che viene a cozzare con gli schemi consolidati delle opere d'arte religiose 'tradizionali'.

Nelle opere di Viola ci sono movimenti lentissimi, e in generale suoni e tempi che sovvertono radicalmente il tradizionale processo della visione da parte dello spettatore: da soggetto attivo, libero di organizzare i tempi e i ritmi della propria visione, lo spettatore dell'opera dinamica è chiamato a entrare nel gioco preordinato dal regista/artista. E muta anche lo spazio dell'opera: non più, soltanto, uno spazio visivo statico, ma uno spazio plastico a tutto tondo, in cui l'opera accerchia e assedia lo spettatore attraverso le sue impressioni sensoriali e i suoi stessi ritmi. Tra astrazione e rappresentazione, l'opera di Viola provoca interrogativi incessanti che, con maggiore prepotenza e invadenza di ogni grande opera d'arte, aprono nuove possibilità mentali e ristrutturano le categorie e i paradigmi che governano il nostro pensare e la nostra immaginazione, e pongono nuove frontiere tra finito e infinito.

Dal punto di vista tecnico-compositivo, i video di Viola, un insieme di fotogrammi ripresi e montati con velocità più o meno accelerate, propongono inevitabilmente un movimento che, per quanto lentissimo, altera inevitabilmente la percezione del tempo come sequenza lineare di

momenti di uguale valenza nello spettatore. Nessun istante, nessun fotogramma è posto in evidenza, per esaltarne il significato e per rendere visibile l'andamento narrativo; grazie all'apparente fissità conferita dalla lentezza del montaggio ogni immagine si propone come un'icona assoluta dell'intera opera, il cui significato complessivo non è però recuperabile in alcun singolo momento del 'dipinto'. L'animazione del film – perché di fatto questo sono le opere di Viola – conferisce una vitalità all'istante, impercettibilmente mobile, tutta diversa dall'immobilità di un quadro, con il risultato che spesso gli spettatori si trovano coinvolti in una sequenza di immagini che richiedono un'attenzione visiva e spirituale totale, e inducono una partecipazione emotiva potente, come spesso è stato dichiarato dagli stessi spettatori. Forse alla consapevolezza di questo coinvolgimento estetico assolutizzante, che distoglierebbe la concentrazione del fedele dalla celebrazione del rito, la riflessione calma e profonda che la liturgia impone, si deve la decisione preventiva di spegnere i video durante le funzioni.



Bill Viola, *Ocean without a shore*, 2007, Chiesa di San Gallo (Venezia)

Attualmente nulla si conosce relativamente allo stato di lavorazione delle due pale per St Paul's Cathedral, e molto probabilmente verrà mantenuta la riservatezza sulle opere fino al momento in cui i video verranno installati e presentati al pubblico. In particolare non si sa se all'artista siano state imposte condizioni o limitazioni di qualche tipo. Da parte loro i canonici di St Paul nel motivare la loro scelta hanno pubblicamente affermato che "attualmente c'è un notevole gruppo di artisti contemporanei in grado di dire cose molto intense e interessanti attraverso i loro lavori, che non ci precluderemo mai di coinvolgere nella nostra chiesa anche a danno di giudizi negativi da parte di terzi". Da questo punto di vista la commissione londinese, con i soggetti delle due pale, è una sfida complessa e difficile, sia per i committenti che hanno operato una scelta indubbiamente coraggiosa, sia per l'artista che sarà provocato al difficile compito di tener fede al suo genio e, insieme, di non disattendere quella funzione devozionale, contemplativa, e infine religiosa, che ogni opera posta in uno spazio sacro è chiamata a rispettare.

## English abstract

The news given this summer by some of the major British newspapers about the choice taken from the Chapter of St Paul's Cathedral of London of commissioning two giant altarpieces on the theme of Mary and the Martyrs to be permanently located in 2011 at the end of the Quire aisles flanking the high altar of the Cathedral and the American Memorial Chapel, to the very famous and acknowledged pioneer in the medium of video art Bill Viola, have offered the opportunity to rethink about the value of video-art works in the devotional context.

St Paul's Cathedral, designed by Christopher Wren and built between 1675 and 1710, is not new to this kind of situation, in fact some years ago it had already hosted temporary installations of important living artists like Yoko Hono, Rebecca Horn and Bill Viola himself, with his discussed video *The Messenger* originally produced in 1996 for the Cathedral of Durham. But the decision taken by the Chapter of St Paul's to have for the first time in the story two permanent video altarpieces in their church, offers some interesting points to think and reflect about. It's surely a brave and strong action, with the aim in mind to enhance the number of visitors always more lacking. The idea of this important operation, that will cost about 2 millions of pounds, is to attract more people in the Church that stands even very near the New Tate Modern, visited by roughly five millions of tourists every year, just like the Canon Martin Werner, Treasurer of the Cathedral, sincerely admitted. The intent is to create something very special and attractive for all those who love art and would be ready to get in and enjoy these works of art with all the other beauties inside the church. This will clearly mean a bigger number of people in the Cathedral, that an actual strong devotional crisis reduces day by day, and even a better improvement of the financial situation, that actually, due to the general strong economical crisis, is always worse. Thanks to the power of art that today is even stronger than in the past just like Cardinal Joseph Ratzinger, actual Pope Benedictus XVI, in 2005 declared, and Canon Werner today openly confirms, this looks a goal possible to reach.

A big debate arose around the opportunity to display indefinitely Viola's altarpieces in the London iconic church of St Paul's. The American artist is not new at all at religious settings of art, in fact some of his works were already exhibited in churches, and even if he is "an eclectic, world-faith melange of Sufism, zen, Buddhism and Christian mysticism" as he has been labelled, his works are always very deep, full of spiritually, and always concerning important aspects of human life: birth, death, sorrow, separation, perception, soul. Viola's art relies on metaphors and symbols to convey the feelings and sensations to others, considering west iconographic tradition and mental approach and east philosophical knowledge. The Church, for all its dependence on tradition and evocation of ancient authorities, welcomed innovation in imagery that could stimulate the worshipper, and although much of this innovation was a matter of style or form, some of it also affected subject matter. The two themes of Mary and Martyrs as well, symbolise some of the profound mysteries of human existence, just like the American artist announced: "One is concerned with birth and other with death; one with comfort and creation, the other with suffering and sacrifice".

It's quite interesting at the end that the two videos, settled in such a prominent location, will be regularly on in a loop mood, except during the liturgical services, just like avoiding considering their function as a religious and contemplative object, regularly recognized to traditional sacred imagines. But there are quite several reasons for this continuing difficulty of video art. Video requires the viewer to occupy real time in order to experience the medium, to stand as a body in public space among other bodies and wonder what to do with yourself, spending from few minutes to an unbearable ten or twenty watching a stream of images on a monitor or projected onto a wall, following the red line given by the director. Video art far from being a rupture that radically changes the terms of art, is one that enables and extends the existing concerns of representation within painting. Without explaining anything, the piece, in fact, shifts the perspective of both time and space so that momentary human experience becomes rich in the assumption of the past and projects forward to the possibilities of the future just waiting for the increasing of the movie. This means that viewer is completely involved in a sort of global representation that captures mind and soul totally and strongly.

Almost nothing is known about St Paul's videos, and probably will be like that until 2011, when they will be unveiled. It's surely an extremely important occasion for the artist, who just said: "If I will be successful, the final pieces will function both as aesthetic objects of contemporary art and practical object of traditional contemplation and devotion.



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma  
a cura di Centro studi classicA luav  
Venezia • marzo 2010

[www.engramma.it](http://www.engramma.it)



**79**

**aprile 2010**

ENGRAMMA • 79 • APRILE 2010  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-24-9

Gli schermi del mito.

Palinsesti dell'antico

cura di Stefania Rimini, Giulia Bordignon

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-24-9

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	Palinsesti dell'antico dalla celluloide al 3D. Introduzione al numero 79 Stefania Rimini, Giulia Bordignon
9	Cinema e tragedia Andrea Rodighiero
17	Attualizzare/Universalizzare. Medea sullo schermo Massimo Fusillo
31	Tragedia di una "femme revoltée" La Medea cinematografica di Lars von Trier (e Carl Theodor Dreyer) Stefania Rimini
47	Alexanders: due adorabili infedeli Sulla percezione cinematografica della Macedonia prima e dopo la scoperta delle tombe reali di Vergina Lorenzo Bonoldi
49	Ritorno ad Alessandria: archeologia e sceneggiatura nella classical fiction, da Cleopatra a Ipazia Valerio Massimo Manfredi, intervista a cura di Lorenzo Bonoldi
56	Before the rain Milcho Manchevski, interview by Cinzia Dal Maso



# Palinsesti dell'antico dalla celluloido al 3D

Introduzione al Numero 79

Stefania Rimini e Giulia Bordignon

Il cinema fin dalle origini ha festosamente banchettato con gli eroi del mondo classico, accreditandosi, con buona pace di storici e accademici, come legittimo strumento di rappresentazione e rievocazione dell'antico. Il successo del genere *peplum*, variamente declinato in Italia e a Hollywood a partire dalle invenzioni 'kolossali' di Pastrone e Griffith, ha testimoniato la disponibilità del mito e della storia antica a lasciarsi riprodurre sullo schermo. Dopo una prima stagione pionieristica, perfettamente in linea con le potenzialità espressive ed estetiche del muto, la produzione epico-mitologica ha trovato una straordinaria fioritura a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, spopolando ai botteghini. Il segno più evidente del filone *sword and sandal* era la compiaciuta esibizione del tono muscolare di eroi tutti d'un pezzo (Ercole, Maciste, Ursus, Ulisse, Golia), capaci di superare fatiche inaudite e di attraversare indenni confini spazio temporali a dir poco improbabili (si pensi per esempio al *Maciste va all'inferno* di Riccardo Reda, ambientato in un tormentato medioevo scozzese). Il *plot* di tali storie, spesso condito in salsa rosa (se non addirittura piccante), rispondeva alla logica di un intrattenimento popolare, distante da preoccupazioni filologiche e storiche, e quindi votato a una ricostruzione arbitrariamente spettacolare della classicità. La maschia virtù di personaggi senza macchia e senza paura era in linea con il bisogno di affermare un'identità che sapesse riproporre il mito dell'uomo alla riscossa, e così – tanto in Italia quanto oltreoceano – la tunica e i sandali spalancano le porte a rinnovati orizzonti di gloria, onore e libertà.

Accanto al proliferare di superuomini in *technicolor*, meritano una menzione speciale gli intermezzi d'autore di Pasolini (soprattutto *Edipo re* e *Medea*, senza dimenticare però «lo stile senza stile» degli *Appunti per un'Orestide africana*), che restituiscono al mito profondità di campo e spessore d'indagine. In bilico fra ricostruzione etnoantropologica e urgenze autobiografiche, il cinema mitologico di Pasolini avvia una feconda riflessione su alcuni archetipi della tragedia, spianando il terreno a ulteriori sperimentazioni (è il caso dell'*Elettra* di Jancsó, di *O thiasos* e *To vlemma tou Ulisse* di Anghelopulos, della *Medea* di von Trier, solo per citare alcuni dei testi più

coerenti).

Dopo una pausa, dovuta probabilmente alla concorrenza del *fantasy* e dell'*horror*, le felici nozze tra cinema e tradizione classica vivono oggi un momento di grande effervescenza, a dispetto di quanti erano pronti a scommettere su una rottura definitiva (per esempio Gianni Canova, che nel 2002 chiudeva la voce 'peplum' della Garzantina Cinema escludendo la possibilità di rinascita del genere, e sottovalutando l'effetto *revival* di *The gladiator*). Occorre segnalare, infatti, un importante ritorno d'attenzione da parte delle *major* americane ed europee nei confronti della 'classical-fiction', come dimostrano i recenti *Agorà* (2009), *Three Hundreds* (2007), *Alexander* (2004), *Troy* (2004), *The gladiator* (2000) e gli imminenti *Clash of the Titans* e *Memoirs of Hadrian* (2010). Questi film riconfigurano le strategie di rappresentazione del passato grazie ad avanzati investimenti tecnologici – la *computer graphics* e il 3D – e in tal modo moltiplicano gli effetti visivi del profilmico. Non è detto che i risultati procedano nella direzione della verosimiglianza storica, ma certamente le nuove frontiere del mito passano da qui.

A questa ondata di film storico-mitologici si accompagna un rinato fervore di attenzione nell'ambito degli *studies humanitatis*, sempre più orientati verso approfondimenti e incursioni intermediali. I frutti di tale sforzo ermeneutico fanno registrare un cospicuo incremento di convegni dedicati alle dinamiche di trasmissione del classico attraverso il cinema, in cui docenti appartenenti ad ambiti disciplinari differenti provano a intrecciare saperi e competenze. Non sempre si riesce a superare la riserva pregiudiziale verso l'inattendibilità della narrazione filmica, ma finalmente anche da noi gli accademici si prestano al confronto, e a volte collaborano anche come consulenti scientifici per correggere errori e orrori dei film storici (su questo torna utile il saggio di Kathleen Coleman *The pedant goes to Hollywood: the role of academic consultant*, Blackwell 2004). L'organizzazione dei simposi, nei casi più fortunati, si traduce nella pubblicazione degli atti, e così è possibile verificare lo stato di avanzamento del dibattito interdisciplinare. Alla luce delle ultime uscite, si conferma la volontà di storici e studiosi del mondo classico di cimentarsi con l'analisi del *medium* cinematografico, anche se poi spesso non ci si interroga fino in fondo sulla specificità del linguaggio delle immagini nella ricodificazione delle tracce del passato. Il film, così, si riduce a un piatto catalogo di rovine, scenari, situazioni e personaggi, e viene esclusa la disposizione paradigmatica dei segni e la loro cifra simbolica. Per di più manca il riferimento al contesto di produzione delle opere, e non si arriva a cogliere quella che Pierre Sorlin definisce «la storia lenta»,

indispensabile per ragionare intorno alle dinamiche della tradizione della memoria nell'età contemporanea.

Proprio a partire dalla lezione di Sorlin, e spostandosi via via su più ampi riferimenti alla *visual culture*, "Engramma" inaugura con questo numero un nuovo tema di ricerca, dedicato alla relazione e alle interferenze fra cinema e tradizione classica, a partire dai lavori per le giornate di studio *Luminar 8* (Venezia, 5-6 febbraio 2009), da cui sono tratti alcuni dei contributi pubblicati in questo numero della rivista.

L'attenzione alla forza del cinema come strumento di produzione di 'visioni' dell'antico ha per altro da sempre costituito un preciso campo di interesse della rivista, come emerge dall'Indice tematico dei contributi pubblicati in "Engramma" dal 2000 in avanti; la sfida è adesso tentare di costruire, sulla base delle esperienze e delle competenze acquisite, un atlante delle mitologie cinematografiche, che sappia coniugare un approccio tematico con l'analisi dei processi culturali, e segnatamente mediologici, da cui ha origine l'attuale rinascita del classico.

Questo primo numero disegna una sorta di palinsesto cinematografico di Medea, declinato a partire dalla doppia opzione fra attualizzazione e universalizzazione del mito: il contributo di Massimo Fusillo offre una intensa galleria di ritratti cinematografici dell'eroina della Colchide, la cui fortuna non si arresta neanche nell'era dell'iPad.

Il mio saggio *Tragedia di una "femme revoltée"* si concentra, invece, sulla particolare rilettura filmica di Lars von Trier, che immerge la barbarica Medea nell'ambiente umido e nebbioso dello Jutland, proiettando così la vicenda dentro un'astratta cornice spazio-temporale.

Il testo di Andrea Rodighiero presenta una ragionata *ouverture* alla carrellata di film su Medea, e in generale al nuovo tema di ricerca, perché riflette sui rapporti fra cinema e tragedia, annoverando una serie di questioni nodali – il problema dei modelli, la matrice intellettuale delle tragedie cinematografiche, le dinamiche di adattamento del mito e la sua «irriducibile storicità».

Il contributo di Lorenzo Bonoldi svela, attraverso un prezioso corredo iconografico, artifici, inganni e prestiti archeologici in due versioni cinematografiche dedicate all'avventura di Alessandro il Grande (1956, Robert Rossen; 2004, Oliver Stone), tracciando con grande competenza la linea



di intersezione fra reminescenze classiche e traduzioni-tradimenti spettacolari.

Su questo stesso tema, e sui rapporti tra testi letterari di partenza, fascino dei personaggi e sceneggiature dei più recenti 'sword and sandal', si incentra l'intervista allo scrittore Valerio Massimo Manfredi, curata da Lorenzo Bonoldi.

L'intervista al regista Milcho Manchevski, curata da Cinzia Dal Maso, racconta poi le profonde contraddizioni storico-culturali che segnano lo spirito della Macedonia, lacerata fra i gloriosi fasti del mito di Alessandro e il boicottaggio politico della Grecia.

Come strumento di ricerca e di approfondimento presentiamo infine una ricognizione bibliografica ragionata sul tema, a partire dagli anni '60 fino ai contributi critici più recenti.

# Cinema e tragedia\*

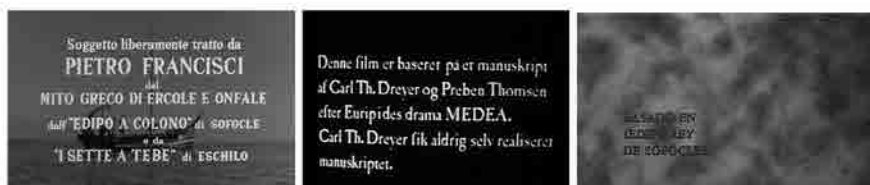
Andrea Rodighiero

## Il problema dei modelli

Sotto la voce 'tragedia antica sullo schermo', oggi si trova, e si può schedare, un po' di tutto: registrazioni di allestimenti e performances teatrali; film e documentari sulla produzione [...] di spettacoli teatrali; trasposizioni cinematografiche o televisive di drammi girati sul set e secondo convenzioni del teatro; film in cui il testo teatrale è integralmente riversato nella sceneggiatura, ma l'ambientazione, i costumi e lo stile non sono né antichi né teatrali; film in cui l'ipotesto è parzialmente contaminato o integralmente riscritto [...]; film, infine, in cui si coglie, o viene a delinearsi, una morfologia sovrapponibile e comparabile a quella di uno specifico dramma antico – stesse funzioni drammaturgiche, stessa struttura, stessi motivi – senza che si diano spie evidenti di un uso intenzionale del dramma in questione. Patrizia Pinotti, *Tra peplum e cinema del mito*, Pavia 2007, p. 412

Nell'esaminare il rapporto tra la tragedia antica e le sue trasposizioni in ambito cinematografico ci si è prefissi in questo contributo, nella impossibilità di una completezza che pure sarebbe auspicabile, di seguire percorsi apparentemente minimali e secondari, ma che rientrano a pieno titolo nella casistica qui sopra elencata da Patrizia Pinotti.

Un primo ordine di problemi pertiene molto banalmente alla conformazione dei testi classici: un dramma finito e rappresentato di V secolo – costretto da regole compositive e drammaturgiche lontanissime dalla libertà dei moderni, il numero dei personaggi, l'unità temporale, gli inserti coreografici e musicali – costituiva una delle possibili soluzioni dell'intreccio che un poeta poteva offrire al suo pubblico. Quando ci poniamo di fronte



agli esiti cinematografici che dialogano fin dal titolo con i modelli antichi, Edipo, Medea, Antigone, dobbiamo essere consapevoli di tale 'doppiezza'. La storia di Edipo, per il canone occidentale, è l'*Edipo re* di Sofocle, la storia di Antigone è l'*Antigone* di Sofocle, e così via. La filologia ci insegna che non è così, e che il primato assunto, ad esempio, dall'intreccio messo in scena nella *Medea* non è il condensato ultimo e raffinato delle 'storie su Medea'; che l'*Edipo re* non esaurisce i miti arcaici e classici sul figlio di Laio. Si tratta a mio avviso di una distinzione a suo modo importante: un tratto, infatti, che accomuna molti film di derivazione tragica è proprio la esibita necessità di trovare 'conferma' al proprio statuto narrativo nei testi e nei miti del passato: a volte addirittura con la consapevolezza che gli uni, vale a dire i testi anticamente destinati alla scena, non includono per forza gli altri, vale a dire i miti.

Propongo solamente alcuni campioni: i titoli d'inizio di *Ercole e la regina di Lidia* di Francisci, liberamente tratto (nel 1959) dal mito greco di Ercole e Onfale, ma anche da due opere distinte, i due drammi che conferiscono al mito – attraverso appunto il loro testo – quell'autonomia che svincola il mito stesso dalla fluidità di un racconto 'mobile', e che quindi lo fissano statutariamente, l'*Edipo a Colono* e *I Sette a Tebe*. Nella *Medea* di Lars von Trier il debito è duplice: nei confronti dello scenario di Carl Theodor Dreyer e di Preben Thomsen (che Pasolini conosceva), e in modo più ovvio nei confronti di Euripide. *Edipo alcalde* di Jorge Alí Triana, del 1996, che vanta la collaborazione di Gabriel García Márquez, si dichiara, ancora nei titoli di testa, «basado en *Edipo Rey* de Sófocles»; così come la tragedia medeo-messicana di Arturo Ripstein, *Así es la vida* (del 2000) è «inspirada en *Medea* de Séneca» (si tratta nella fattispecie dei titoli di coda).

Come calcolare, allora, espressioni come quelle appena lette, «tratto da», «ispirato a», «basato su»? Sappiamo che non c'è una sola unità di misura: verrebbe paradossalmente da sostenere che soltanto la via di un serrato confronto di ogni fotogramma dell'esito filmico con il suo presunto modello mitico o il suo più facilmente riconoscibile e comparabile modello testuale ci condurrebbe ad affermare (anche in questo caso illudendoci) che l'analisi è stata integrale. Sappiamo altrettanto bene però che il 'patto comunicativo' che si stabilisce tra spettatore e pellicola – e direi prima ancora tra il regista e il *plot* che egli intende sviluppare a partire dai modelli antichi – permette di passare sotto silenzio la distanza corrente tra 'mito' e 'testo' e la complessa questione delle varianti.

## Un cinema intellettuale

È un dato di fatto che a un'attitudine spesso poco disinibita nel coniugare arte, gusti del pubblico e affari, a un'attitudine cioè che mirasse più alla sostanza del botteghino o all'iterazione di modelli di genere (il *peplum* in prima istanza), che non alla profondità o alla novità del messaggio, i registi di 'tragedie cinematografiche' hanno opposto l'impegno e un'idea narrativamente meno da *feuilleton*, e certo meno scenografica, più antropologica, dell'Ellade, se non addirittura abiti – e interni – moderni e borghesi. La conferma la riceviamo dalla lista stessa dei registi impegnati nell'operazione: Cacoyannis, Pasolini, Cavani, Dassin, Straub e Huillet, von Trier, Ripstein, Martone, Capuano, De Bernardi.

Nasce a questo punto un imbarazzo, che coinvolge almeno la ricerca dell'antichista che si avventuri dentro mondi non suoi. È vero che il cinema dedicato all'antico è stato, ed è, veicolo di comunicazione e di trasmissione del classico? È vero che esso intende – o semplicemente può – «insegnarci» qualcosa su quel mondo, alla stessa stregua, portando il discorso all'estremo, di una monografia su un lirico arcaico o di un commento a un dramma? O ancora, è necessario difendere la fedeltà da esso propagandata ai *Realien*, alla storia, ai miti, alle architetture antichi? Rimane forte l'impressione che il cinema in questo senso 'si basti', e per ciò che concerne la filmografia 'alta' sulla tragedia che l'antichità in essa rappresentata serve per «accompagnarci mentre raccontiamo il nostro mondo» (Danese 2008, p. 51; più in generale cfr. Rodighiero 2009). Ciò vale ovviamente e soprattutto per i titoli che obliterano colonne e pepli a favore di più contemporanee scenografie: *Edipo sindaco* di Jorge Alí Triana, *Teatro di guerra* di Martone (1998), il già ricordato Ripstein, *Luna rossa* di Capuano (2001).

## Nuovi miti e nuove storie

Mi è capitato di usare, in una diversa occasione, un'espressione che ritengo non inutile ribadire: avevo parlato di «irriducibile storicità del mito». *Edi-*



*po sindaco* (del 1996) in questo senso può fungere da caso paradigmatico, perché il rapporto strettissimo che qui si rileva tra storia delle idee e genesi dell'opera può tranquillamente mettere fuori campo l'antico. Ambientato nella Colombia dei giorni nostri, è la storia di un prefetto spedito in una cittadina martoriata dal conflitto contro i guerriglieri e dalle violenze dei ricchi proprietari terrieri difesi da milizie private, mentre sullo sfondo viene evocato il ruolo dei narcotrafficanti. Edipo sbarca dunque in Sudamerica, e ovviamente la storia contemporanea e le questioni politiche lo allontanano dai paesaggi aspri del mito greco.

Tutta questa libertà, che ad esempio affida a un prete un ruolo fondamentale nella mediazione tra ribelli e governo, è funzionale in buona parte a rendere la fiction contemporanea sostenibile e credibile. Dentro però a una riscrittura che rispetta, certo, ma non traduce alla lettera la 'prima fase' della storia di Edipo, ritroviamo a tratti, invece, proprio i segni, questi sì alla lettera, del testo da cui quel mito è stato in primis veicolato. E questo accade in special modo in corrispondenza degli interventi di Tiresia, un cieco ma preveggenze costruttore di casse da morto. Immagino però che in pochi al cinema abbiano riconosciuto la almeno parziale fedeltà al dettato antico delle parole di Tiresia dentro una trasposizione diegetica così radicale, che prevede tra l'altro la sostituzione del vecchio pastore di Laio con una nutrice dal nome mitico, Deianira (sarà lei a fornire a Edipo gli ultimi indizi per scoprirsi parricida e incestuoso).

Faccio un balzo ulteriore, che concerne non più una soluzione testuale ma lo scioglimento di un intreccio. La pena inflitta ai bambini nella *Medea* di Lars von Trier mostra un esito senza precedenti: una piana assolata, un albero secco e la morte per impiccagione. (sul lavoro di von Trier v. in questo numero di "Engramma" i contributi di Stefania Rimini e di Massimo Fusillo). Von Trier riconosce il debito nei confronti del maestro, sia nella fedeltà alla traccia della sceneggiatura che nell'uso in forma di didascalia



delle parole che Dreyer stesso aveva scelto:

La vita dell'uomo è un peregrinare nelle tenebre dove solo un dio può orientarsi. Perché quel che nessuno osa credere Dio può farlo accadere.

E nel canovaccio di Dreyer i bambini erano destinati a morire per aver ingoiato bacche avvelenate. Allora ci si può chiedere come mai il 'citazionista' von Trier adotta una scelta così difforme. Né del resto le fonti antiche o precedenti modelli medei potevano farlo muovere in questa direzione. In un'intervista di qualche anno fa von Trier ha dichiarato: «l'omicidio dei figli per impiccagione mi sembrava più efficace e coerente. O li si uccide o no. Bisogna mostrare l'azione per quello che è. Non c'è nessuna ragione per fare in modo che le cose appaiano più innocenti di quello che sono».

Risulta a mio avviso perlomeno curioso, però, – e questo al di là di qualsiasi associazione con l'opera di von Trier – anzitutto il fatto che Hel, la divinità femminile che nelle saghe nordiche per volontà di Odino presiede agli inferi (e ipostasi dell'inferno), dà la morte con lacci e corda, e in seconda istanza che Odino stesso resta impiccato per giorni ai rami di un 'albero cosmico':

Lo so che sono stato appeso al tronco scosso dal vento / nove intere notti, / da una lancia ferito e sacrificato a Odino, / io a me stesso, / su quell'albero che nessuno conosce / dove dalle radici s'erga. *Hávamál*, strofa 138, in *Il Canzoniere eddico*, a cura di P. Scardigli, Milano 1982, p. 40

Non sono in grado di dire in quale misura – se nella forma della reminiscenza, dell'esplicita allusione o per una fortuita coincidenza – il mito norreno sia 'riattivato' e messo in frizione con la versione euripidea (v. Rodighiero 2003). Di certo possiamo solo dire che la soluzione del regista danese rimane un unicum, e se questa ipotesi avesse un qualche fondamento ci troveremmo qui davanti a un caso di contagio tra miti e saghe di ceppi culturali e cronologici distinti; le radici di quell'albero affonderebbero in un terreno che non è quello dei 'nostri' classici.

### Titoli e trasposizioni: il caso dell'Edipo a Colono

Non si deve dimenticare che una tragedia attica non offre nessuna garanzia per una sua immediata trasposizione filmica: intendo dire che un teatro di parola come quello ateniese, con un restringimento al minimo dell'azione drammatica (entrate, uscite e qualche scontro) offre al cinema, in fondo, il più delle volte dei soggetti cattivi perché troppo statici. Insomma, molti

drammi, anche fra i più noti, non sono stati consacrati dalla decima Musa. Ne menziono uno per interesse personale, l'ultima delle tragedie di V secolo, l'*Edipo a Colono* di Sofocle.

A fronte della messe polimorfa di possibilità cui si accennava poco sopra, non esiste nessuna pellicola che sia esclusivamente dedicata a quella fase della vita di Edipo collocantesi tra l'accecamento a seguito della scoperta delle sue colpe, a Tebe, e la sua morte in Attica, come del resto non esiste alcun testo antico che ce lo racconti. Tra i due Edipi si situa dunque un lungo vuoto narrativo, della durata di anni, che soltanto un romanzo belga di qualche anno fa, *Cedipe sur la route* di Henry Bauchau (1990), ha provato a raccontarci. L'avvicinamento più prossimo al luogo dove la storia di Edipo si chiude definitivamente avviene per via di contaminazione, in una sequenza di cinque minuti che mescola alla reinvenzione più sfrenata del mito dettagli esportati direttamente dal dramma di Sofocle (alcune battute, la voce del dio che chiama Edipo, il basamento di bronzo su cui si dispone prima di sparire nei recessi della terra).

Questa la trama dell'avvio: Ercole con la moglie Iole sbarca insieme a Ulisse dalla nave Argo per andare verso Tebe (abbiamo già coperto mezza mitologia greca), e sceglie Colono come luogo di sosta. Il frammento è tratto dal già ricordato *Ercole e la regina di Lidia*, di Pietro Francisci. L'innesto dell'episodio ambientato nel bosco sacro delle Eumenidi è solo in parte funzionale alla trama, ma è utile almeno a giustificare l'asserto dei titoli di testa: soggetto liberamente tratto (anche) dall'*Edipo a Colono*. Possiamo, anzi dobbiamo senz'altro catalogare questo cameo nella casistica della ricezione cinematografica della tragedia, pur rimanendo lontanissimi dalle problematizzazioni proposte nei decenni successivi.

Tradizione e tradimento, dunque: fedeltà a volte a dettagli anche trascurabili, e di contro a questa fedeltà minimalista, una riscrittura del plot sul-



la base di opportunità meno filologiche e più spettacolari. Concludo con un'evidenza: tale varietà di interrelazioni fra tragedia e cinema per sua stessa natura rifiuta qualsiasi *reductio ad unum*, ma ha forse il merito, e credo che questo valga soprattutto per il dramma greco, non tanto di costituire il luogo privilegiato da cui oggettivare un punto di vista su quei classici, quanto piuttosto di fornire, in soggettiva, un'idea di come attraverso quei classici il nostro mondo ha cercato di pensarsi, e quindi di pensare e scoprire – magari mettendone alla prova l'efficacia – e anche di inventare e usare l'antico di cui più avvertiva l'urgenza.



#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

R.M. Danese, *Tre Medee sullo schermo*, in *La nuova musa degli eroi. Dal mythos alla fiction*, a cura di A. Camerotto, C. De Vecchi, C. Favaro, Treviso 2008, pp. 51-66

P. Pinotti, *Tra peplum e cinema del mito: Le "Baccanti" di Giorgio Ferroni*, in *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, a cura di A. Beltrametti, Pavia 2007, pp. 411-435

A. Rodighiero, *"Ne pueros coram populo Medea trucidet": alcuni modi dell'infanticidio*, in *Ricerche euripidee*, a cura di O. Vox, Lecce 2003, pp. 115-159

A. Rodighiero, *Cinema e mito classico*, in P. Gibellini (ed.), *Il mito nella letteratura italiana V/1: Percorsi. Miti senza frontiere*, a cura di R. Bertazzoli, Brescia 2009, pp. 563-599

#### ENGLISH ABSTRACT

In investigating the relationship between cinema and tragedy, a first order of problems concerns the conformation of classical texts: a drama represented in the 5thC BC was only one of the possible mythical plots that a poet could offer to his public. Euripides' *Medea* is not the ultimate story on *Medea*, Sophocles' *Oedipus* does not extinguish archaic and classical myths on the son of *Laius*. But a mark that unites many films of tragic derivation is precisely the need to find confirmation to their narrative statute in ancient texts; at the same time the 'mutual understanding' between director, spectator and film allows to forget the distance between myth, text and the complex issue of variants (as in the case of *Oedipus*



Mayor directed by Jorge Alí Triana, set in contemporary Colombia; or Medea by Lars von Trier, treated as a Nordic saga). A drama of words, as the Athenian one, with a minimum of action, generally offers to the cinema bad subjects, because of their static nature. It is the case for example of Sophocles' Oedipus Coloneus: there is no film exclusively dedicated to that stage of life of Oedipus, but a sequence of 5 minutes of Hercules and the queen of Lidia, by Pietro Francisci (1959) mixes the reinvention of the myth (that of Heracles and Omphales) with details exported directly from Sophocles' tragedy. Even through the texts of ancient drama, adapted and handled for the screen, our world tries to gain an insight of itself, and then to think and discover - perhaps testing its effectiveness - the antiquity it needs.

\* Questo intervento è stato presentato in occasione del convegno Luminar 8. Cinema e tradizione classica (Venezia, 5-6 febbraio 2009).

## Attualizzare/Universalizzare. Medea sullo schermo\*

Massimo Fusillo

Medea ha avuto sullo schermo un successo notevole, che rientra in una consonanza generale fra questo mito e la cultura contemporanea. È sin troppo facile individuarne i motivi: se l'età barocca ha privilegiato, sulla scia della versione di Seneca, l'aspetto demonico e magico, e se il melodramma ha ovviamente esaltato la potenza dell'eros, il Novecento ha invece puntato tutto sulla componente etnica: sulla condizione di barbara, emarginata, e vittima del potere maschile. Eros, magia e barbarie sono tre forme di alterità, inevitabilmente intrecciate fra di loro nella struttura stessa del mito, ma ciò non toglie che, a partire dalla bella trilogia di Grillparzer, la ricezione di Medea si sia focalizzata sempre più sul suo statuto di straniera; il suo mito è diventato così quello antropologico per eccellenza, e si è incontrato più volte, inevitabilmente, con svariate correnti della contemporaneità, come la cultura postcoloniale e il pensiero femminista.

Ci sono comunque molti modi per identificarsi con Medea e per diventare barbari. Fra le varie versioni filmiche possiamo distinguere innanzitutto due modelli di base: nel primo la barbarie viene attualizzata, e quindi direttamente riportata alle dinamiche del presente; nel secondo viene invece



rivissuta come schema antropologico di ampio respiro, e quindi tendenzialmente universalizzata, fino a essere quasi assolutizzata, e trasformata in un simbolo. Nel primo modello è sempre insito il rischio di una lettura eccessivamente didascalica: di una banalizzazione del mito; mentre il secondo raggiunge più facilmente una maggiore potenza espressiva. Non si può comunque generalizzare troppo, sia perché ogni riscrittura ha le sue innegabili peculiarità, sia perché fra i due modelli ci sono varie soluzioni intermedie.

Attualizzare il mito è una prassi assai diffusa tanto nelle riscritture letterarie, quanto nelle messinscene teatrali: la grande summa delle pratiche intertestuali, *Palinsesti* di Genette, la classifica come “trasformazione eterodiegetica”, il che significa cambiamento della cornice spazio-temporale in cui è ambientato il testo originario, nel nostro caso quindi dal mito antico al mondo contemporaneo. Come si accennava prima, è un'operazione delicata, che rischia di ridurre la densità simbolica del mito a un caso di cronaca nera (campo che comunque attrae spesso gli scrittori per una sua potenza arcaica). È proprio il marcato effetto di realtà del cinema, il suo enorme potere di visualizzazione, che spinge le versioni cinematografiche della tragedia greca verso due estremi: da un lato la ricostruzione archeologica dell'antico, che suona spesso poco credibile e inevitabilmente *kitsch*; dall'altro appunto la modernizzazione, che anche nel teatro di regia degli ultimi decenni è diventata una convenzione facile. Fortunatamente la maggior parte dei film mitici evitano questa alternativa drastica, spesso tematizzando direttamente il contrappunto e il conflitto fra mito e realtà.

Nel caso di Medea i motivi che spingono verso l'attualizzazione sono indubbiamente notevoli: la figura dello straniero è sempre più parte del nostro universo quotidiano e della sua conflittualità, mentre i casi di infanticidio ricorrono spesso nella cronaca, e offrono alla psicanalisi materia di riflessione sulle ambivalenze della maternità. Proprio su quest'ultimo versante è giocato un film di Jules Dassin, che, sempre assieme alla moglie Melina Mercouri (e a un tipico Anthony Perkins, giovane tormentato e morbosamente dipendente da figure materne), aveva già diretto una versione attualizzata di un altro famoso mito euripideo, Fedra (*Phaedra*, Austria 1962).

*A Dream of Passion* (USA 1978) punta tutto su un meccanismo estetico e psicologico fondamentale, l'identificazione, suggellato anche dalla citazione del capolavoro di Bergman su questo tema, *Persona*. È infatti la storia di una famosa attrice greca (Mercouri) che – dovendo impersonare Medea sulla scena, all'aperto nel teatro greco di Atene (è la nota regia di Mikos

Volonakis, che firma anche la traduzione) – decide di andare a trovare in carcere una donna americana, Brenda, che, abbandonata dal marito, ha ucciso per vendetta i loro tre figli; una straniera quindi, ossessionata dalla Bibbia e chiusa nel suo mondo (non ha mai imparato il greco), splendidamente interpretata da Ellen Burstyn, soprattutto nei lunghi primi piani attraverso il vetro o le sbarre.

Da un primo incontro fallito, nato solo dal desiderio di pubblicità, scaturisce un intenso rapporto di solidarietà, rafforzato dalle forme di alterità della donna e dell'artista, che si sente sempre inevitabilmente straniera. È quindi anche un film sulla vita quotidiana degli attori e sugli intrecci fra finzione e vissuto (come sarà *Teatro di guerra* di Martone, incentrato sul rapporto fra tragedia greca e storia politica, e sulla critica delle istituzioni teatrali), fino alla confessione catartica della protagonista davanti alla macchina da presa di un regista americano che sta girando un documentario sulla messinscena (il film è ricco di elementi metalinguistici).

Al racconto dell'attrice sulla propria vicenda di tradimenti che culmina in un aborto segue la confessione di Brenda, vero momento culminante del film, visualizzato in una sequenza dai tratti onirici, in cui la ricostruzione dell'infanticidio è intervallata da intensi inserti del coro che recita Euripide, e in cui compare inoltre l'attrice che spia l'azione, prendendo anche per un attimo il posto della donna; notevole la lenta carrellata sulle immagini sacre e sul Cristo nella stanza dei bambini, mentre l'atto abnorme viene prevedibilmente sostituito dalla metonimia del coltello insanguinato (come già in Pasolini). L'identificazione terapeutica dà presto i suoi frutti: nel finale l'attrice ha superato la crisi creativa acquisendo una recitazione più dolente e interiorizzata; il film si conclude con un passaggio brusco dall'inquadratura dell'urlo del coro a quella di Brenda inginocchiata a pregare che lancia un urlo assai simile (non a caso il titolo alternativo francese è *Cri des femmes*):



così, tramite la natura metonimica del linguaggio cinematografico, viene visualizzata la compenetrazione fra mito e vissuto, tragedia e realtà, antico e moderno, mentre al racconto performativo è affidato ogni potere catartico (una catarsi invece negata in *Summer of Medea* di Babis Plaitakis, film del 1987 su un'attrice francese e un regista greco in crisi creativa).

Se nel film di Dassin il contrappunto fra mito e realtà investiva il piano della recitazione teatrale, nella versione di Ula Stöckl (*Der Schlaf der Vernunft*, Germania 1984) si realizza invece tramite l'esperienza interiore del sogno.

Allieva e amica di Edgard Reitz (il regista delle celebri serie *Heimat*, straordinario romanzo di formazione della Germania contemporanea), per cui ha sceneggiato una trasposizione filmica del poema di Apollonio Rodio e della saga argonautica (*Das goldene Ding*, Germania 1971), fra le prime donne registe in Germania che ha affrontato temi cruciali del movimento femminista, Ula Stöckl sceglie come titolo del suo film il famoso motto di Goya sul sonno della ragione che genera mostri. La sua Medea è un'immigrata italiana (impersonata da Ida Di Benedetto), ginecologa impegnata in una battaglia politica contro la casa farmaceutica per cui lavora il marito, che la tradisce e l'abbandona per la figlia del direttore (nonché assistente della protagonista).

Fin qui siamo a una trascrizione diretta del *plot* mitico in un ambiente contemporaneo: la barbarie di Medea sta nella sua condizione di straniera, ma anche di donna che rifiuta la dipendenza e la subordinazione femminile. Lo



scioglimento del mito, e quindi l'eliminazione della rivale e l'infanticidio (la protagonista ha due figlie con cui ha un rapporto conflittuale) non avvengono però nella realtà, ma in una lunga sequenza onirica: sono i mostri provocati dal sonno della ragione. Già Pasolini aveva costruito, quindici anni prima, la sua *Medea* sull'equazione fra sogno e mito: in entrambi i film la lunghezza della sequenza crea disorientamento nello spettatore, e produce un forte effetto di realtà (è proprio il carattere intrinsecamente onirico del cinema a rendere difficile la distinzione netta dei livelli). In *Der Schlaf der Vernunft* l'intreccio fra i due piani è molto stretto: già nei titoli di testa un'inquadratura felice della coppia sull'altalena sfocia in un'immagine cupa, in una serie di macchie di sangue, svelandosi come esperienza onirica della protagonista, Dea, inquadrata appena sveglia e inquieta. Il film si sviluppa poi per lungo tratto nella raffigurazione della quotidianità della famiglia: la mamma napoletana, che non parla tedesco e suona Puccini al pianoforte, e le due figlie pienamente integrate invece nel mondo paterno, che irridono la gelosia e il melodramma. È una parte direttamente scaturita dalla fascinazione che la regista ha provato per il mondo di Ida Di Benedetto in un tipico viaggio al Sud che, come accadeva per i romantici tedeschi, è stato anche un risveglio del mito (le figlie e la madre sono realmente quelle dell'attrice).

Dopo che il tradimento del marito viene svelato direttamente dalla rivale, parte, segnalato dalla musica, il sogno, che supera la mezz'ora di durata (in un film di 82'): all'inizio il carattere onirico è evidente soprattutto nell'inquadratura simbolica di due uomini nudi che lottano (a visualizzare il famoso conflitto interiore di Medea) e in quella del padre di Dea che le promette sostegno (come in Pasolini), augurandole di dormire bene; predomina poi per un po' il senso di realtà, soprattutto nel lungo dialogo fra marito e moglie, intervallato da inserti allucinatori, ma si torna ancora al piano onirico nel dialogo con la figlia seduta su un cavallo di vetro su cui viene uccisa (un episodio dai tratti surrealisti), e soprattutto nella splendida inquadratura della protagonista con accanto i cadaveri delle due figlie e la madre, in uno sfondo astratto e spettrale di terra desertica (un po' simile al finale di *Teorema*), mentre pronuncia la battuta simbolica: "Io le restituisco". Potrebbe essere una conclusione metafisica, che proietta l'azione nell'atemporalità del mito, ma si torna invece un'ultima volta all'universo quotidiano e contemporaneo, con la vecchia madre che commenta: "A tutto c'è rimedio". Il vero finale è quindi sospeso, antitragico, ed è stato suggerito sul set da Ida Di Benedetto. Come sostiene la regista, la differenza fra sogno e realtà perde in fondo senso: aver immaginato la vendetta equivale ad averla compiuta, è un mezzo per liberarsi di un ambiente oppressivo e

recuperare una propria identità, per quanto instabile e conflittuale. Tramite il sogno la dimensione del mito e dell'antico emerge con prepotenza e con una chiara funzione catartica.

Sempre restando nell'ambito delle attualizzazioni, e passando agli anni Novanta, ritroviamo ancora la soluzione già pasoliniana della fantasia allucinatória nella versione del messicano Arturo Ripstein, che presenta però una violenza tragica molto più accentuata dei due esempi visti sinora, a riprova di come gli stessi procedimenti di riscrittura possano generare opere assai diverse.

*Así es la vida* (2001) riambienta il mito nei sobborghi poveri di Città del Messico: Giasone è innamorato della figlia del boss locale, Medea pratica malefici e aborti clandestini, mentre la nutrice è una vecchia folle e misantropa. Anche in questo caso il rischio del naturalismo e del didascalismo è evitato grazie a uno stile essenziale, a una recitazione intensa e a uno straniamento di fondo, molto evidente nella ripresa di un elemento strutturale del teatro antico arduo da riproporre nella modernità (e soprattutto sullo schermo), il coro, impersonato da un vecchio televisore in cui, oltre a vari reportage di cronaca, compare anche il canto di un gruppo di Mariachi, che commenta la storia della protagonista. Stranianti sono anche l'uso insistito di specchi e superfici riflettenti, e la sottolineatura continua della macchina da presa, che perlustra i labirinti degradati di questa ambientazione antieroica dai colori cupi, e fa sentire lo spettatore quasi un intruso.

Se la vendetta sulla rivale viene resa, come già in Pasolini e Stöckl, tramite



una fantasia allucinatoria, mediata da una sorta di reportage televisivo (una “fiction mentale”, secondo la definizione di Roberto Danese), l’infanticidio viene effettivamente compiuto, e realizzato con una soluzione di grande impatto visivo, esplicitamente ispirata dalla *Medea* di Seneca. La protagonista Julia pugnala il primo figlio nel bagno, ma noi spettatori non vediamo direttamente la scena: percepiamo solo la figlia che aspetta fuori di fronte a uno specchio, ed entriamo poi nello spazio, con movimenti incerti, solo dopo il compimento dell’atto. Julia porta allora il cadavere del primo figlio fuori dalla casa, e lo mostra dall’alto di uno scalone al marito che accorre, compiendo il secondo infanticidio sotto i suoi occhi; anche in questo caso noi spettatori non vediamo direttamente la scena, dato che la prospettiva è coperta dal corpo dell’uomo, ma ne sentiamo la terribilità. A differenza che nella tragedia di Euripide, in cui, come sempre nel teatro greco, l’atto violento avviene fuori scena, nella tragedia di Seneca la dinamica è la stessa che torna nel film: Medea compie il secondo infanticidio di fronte a Giasone con accanto il cadavere del primo figlio. La ripresa compiuta da Ripstein rientra in una tendenza del teatro novecentesco a riproporre l’estremismo tragico di Seneca: la sua macabra efferatezza barocca diventa un antidoto all’apatia emotiva della società di massa, come in Sarah Kane. Ma anche qui l’immediatezza veristica e la violenza tragica sono distanziate, valorizzando tutte le strategie di sguardo che la macchina da presa consente.

L’infanticidio è così ancor più la rivalse e la liberazione da un’emarginazione subita; anche perché il film dà uno spazio consistente all’identificazione soggettiva con Medea e con la sua vita interiore: basta ricordare l’incipit in cui la protagonista si macera in totale solitudine e parla a lungo con se stessa; da Euripide ad Apollonio Rodio, da Corneille a Heiner Müller, il monologo caratterizza infatti da sempre questo personaggio, in quanto mezzo più adatto a formalizzare il suo tragico solipsismo.

Fra le attualizzazioni va infine brevemente ricordata la mini serie TV *Medea* (2005, postuma) di Theo van Gogh, ultima sua opera prima di cadere vittima dell’estremismo islamico; ambientata nel mondo della finanza e della politica olandese, con un Giasone fascinoso e arrivista, la serie risulta fortemente patinata e di facile effetto, e alquanto banalizzante; del mito di Medea manca proprio la componente etnica che più ci si sarebbe aspettati da van Gogh, mentre spicca comunque nel finale la vendetta della protagonista: l’eliminazione della rivale attraverso una collana avvelenata, e soprattutto l’infanticidio tramite un biberon al veleno con cui poi si suicida.

Il film più famoso tra quelli dedicati al mito di Medea, che lo ha associato



a un'icona assoluta della passionalità melodrammatica e della recitazione espressionistica, Maria Callas, rientra chiaramente nel secondo modello delineato prima. Pier Paolo Pasolini trasforma l'identificazione con la barbarie di Medea in metafora di un modello antropologico di lunga durata, la civiltà contadina, fagocitato dal razionalismo borghese e neocapitalista (sul rapporto di Pasolini con il mito vedi in "Engramma" il contributo di S. Rimini *Pasolini e la "voce addolorata" della tragedia*, e il documentario *Gassman, Pasolini e i filologi* a cura di M. Centanni e M. Rubino).

Tutto costruito in forma bipolare, fin dall'incipit che raffigura un sacrificio umano officiato da Medea in un silenzio sacrale in contrasto con l'educazione di Giasone, il film esalta il mondo arcaico in quanto dotato di una sua diversa temporalità, di un suo pensiero peculiare; un mondo che viene violato dall'aggressione colonialista di Giasone, dettata da un cinico pragmatismo. Per opera di un violento eros fisico, Medea perde così il legame profondo con il suo ambiente magico: come in *Teorema*, il sesso è il sostituto della sacralità. A differenza che nell'*Edipo re* (1967), in cui il mito era incastonato in una cornice contemporanea, in *Medea* Pasolini opta per un'ambientazione esclusivamente atemporale, radicalizzando la sua poetica della barbarie ("la parola al mondo che amo di più"). Grazie agli splendidi



costumi di Pietro Tosi, e alle riprese in Siria e nei luoghi del cristianesimo primitivo della Cappadocia, si ottiene una contaminazione eclettica di culture arcaiche, che mira appunto a universalizzare il mito di Medea e a farne un simbolo di una civiltà transnazionale.

Ciò non toglie che non vi sia nel film una dialettica fra mito e storia, anche solo dal punto di vista dell'ambientazione: la Piazza dei Miracoli di Pisa, che rappresenta la reggia di Creonte, visualizza infatti la civiltà borghese ai suoi albori, e crea un'intenzionale dissonanza con gli scenari arcaici. La caratteristica più eclatante e sconcertante del film, la lunga ripetizione quasi letterale della vendetta di Medea, contrappone (anche dal punto di vista dello stile di ripresa) una versione magica degli eventi – che, grazie alle sovrimpressioni, prima o poi decodifichiamo come fantasia onirica della protagonista – e una versione reale, in cui la rivale si suicida e non viene eliminata tramite il veleno. Anche in questo caso, che pure è totalmente ambientato in un passato assoluto, il mito si configura dunque come un sogno che spezza la logica dominante degli eventi, e introduce una visione diversa e dirompente (una scelta che, come abbiamo visto, verrà ripresa da Stöckl e Ripstein).

Del tutto in controtendenza rispetto alle Medee novecentesche, in quanto non valorizza la componente etnica, la *Medea* di Lars von Trier (tratta dalla sceneggiatura non realizzata di Dreyer, che aveva già pensato a Maria Callas come protagonista) è la versione più radicale del nostro secondo modello. La barbarie di Medea viene qui del tutto assolutizzata (sul film di Von Trier v. in questo numero di “Engramma” i contributi di Stefania Rimini e di Andrea Rodighiero).

Si tratta di un film per la Tv del 1991, quindi comparso prima che von Trier raggiungesse la notorietà internazionale con la vittoria a Cannes de *Le*



*onde del destino*, ma è già a tutti gli effetti un suo film, girato con stile onirico e manierista, la macchina da presa spesso mossa a mano (ma non mancano lunghi carrelli dall'alto) e una fotografia sgranata, color seppia (le regole del famoso *Dogma 95* non erano state ancora formalizzate); dreyeriana è comunque la recitazione scarna, spesso sussurrata, e la preferenza per i primi piani di volti espressivi, inquadrati obliquamente dal basso: quasi a citare le tecniche del muto.

Dreyer avrebbe voluto fare le riprese in Grecia; il film ha invece un'ambientazione nordica e spettrale, in una serie di pianure desertiche, paludi e acquitrini, ripresi in frequenti campi totali e in panoramiche dall'alto. Si ritrova quella fascinazione per un paesaggio indistinto e infinito, quel gusto per spazi come isole e deserti che caratterizza tanto cinema di ricerca (soprattutto Antonioni).

L'elemento acquatico, che nel mito è associato da sempre a Giasone e al suo ruolo di conquistatore (Pasolini ha costruito la sua rilettura sull'antitesi acqua/fuoco legata ai due protagonisti) è presente in modo ossessivo in tutto il film, anche a proposito di Medea: come nelle due scene in cui incontra Creonte e Giasone all'aperto, vicino a un telaio, in un acquitrino nebbioso. Von Trier vuole ricreare così una dimensione primordiale e ancestrale, in cui dominano la natura selvaggia e l'animalità: una delle trovate più riuscite riguarda per l'appunto un animale sempre associato a Giasone, il cavallo, che viene colpito dalla corona avvelenata destinata da Medea come dono



nuziale alla rivale. Sfruttando tutte le potenzialità espressive del montaggio alternato, ampiamente usato anche da Dreyer in *Giovanna d'Arco* e in *Dies Irae*, von Trier racconta il primo atto della vendetta di Medea tramite uno spostamento figurale e prolettico, raggiungendo una singolare concitazione emotiva: si alternano infatti le inquadrature del cavallo imbiazzito che corre a morire verso il mare, quelle di Glauce che si aggiusta la corona, ancora ignara della prossima fine, e infine quelle assai inquietanti di stormi di uccelli.

Lo scarto più vistoso riguarda il nucleo portante del mito, l'infanticidio: invece della scena dolce e materna immaginata da Dreyer, troviamo una delle realizzazioni più conturbanti nella storia della ricezione moderna di questa tragedia. La sequenza inizia con un'inquadratura spettrale, di grande forza drammatica: Medea trasporta su un carro i due figli, come se stesse arando la terra, come se questo fosse l'ultimo giogo da sopportare per ottenere una liberazione. In sovrimpressione si vedono poi flash della morte di Creonte, e nella colonna sonora si odono i suoi rantoli violenti, emessi in una caverna dal colore rosso cupo. La tecnica era stata usata da Pasolini nelle sue valenze magiche per sottolineare il carattere allucinatorio della visione con cui Medea immagina la propria vendetta. Von Trier la reimpiega in una forma più radicalmente visionaria e antinaturalista, che può ricordare la pittura di Füssli: è una sequenza quasi di horror, genere che il regista danese riscriverà liberamente nel serial *The Kingdom*.

Medea raggiunge alla fine un albero isolato al centro di uno sconfinato campo di grano, su cui splende una luna sinistra (è fra l'altro il logo del film). Ai due lunghi rami impiccherà i due bambini con la collaborazione attiva e suicida del primo, che ha capito e sembra approvare il gesto terribile della madre, in una scena dominata dal silenzio, dai dettagli e dai primissimi piani sul tormentato volto di Medea. Anche in questo caso la soluzione



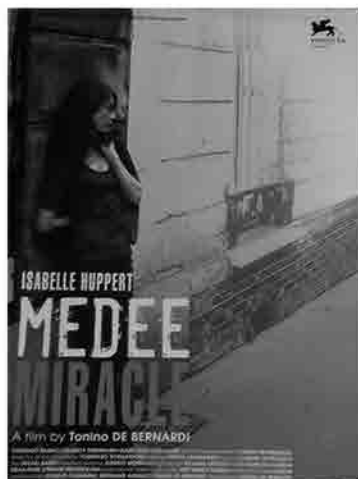
di von Trier va in controtendenza rispetto alle Medee novecentesche, che attenuano o eliminano l'infanticidio per ottenere una maggiore positività del personaggio, a scapito però talvolta (come in Christa Wolf), della tensione tragica, che qui diventa invece estrema.

Von Trier radicalizza la scarnificazione del progetto dreyeriano, calandolo in contesto primitivo, anzi atemporale. La barbarie di Medea diventa così una dimensione assoluta: quasi una metafora della natura e della terra.

Un senso sintetizzato molto bene dalla prima inquadratura del film, che mostra Medea distesa con gambe e braccia aperte a croce sulla riva del mare, in parte coperta dalle onde e con le mani violentemente conficcate nella sabbia.

Vorrei concludere con il più recente film ispirato dal mito di Medea, ormai oltre il Novecento, *Medée Miracle* (2008) di Tonino de Bernardi, figura importante dell'*underground* italiano (ambiente da cui era nata anche la Medea di Pia Epreman del 1969) già approdato alla riscrittura del mito con un'*Elettra*. Si tratta di un caso in fondo intermedio fra i due modelli di cui abbiamo trattato sinora: l'ambientazione è chiaramente contemporanea, e ricca di attualizzazioni.

Medea è una straniera, un'immigrata in Francia (anche se, significativamente, lei stessa non dichiara di quale provenienza, sottolineando che non ha importanza), che si guadagna da vivere cantando in un *night club* (una splendida canzone di Nick Cave e Marianne Faithful, *Crazy love*): in un



tribunale deserto e spettrale, un Creonte molto anziano ripete luoghi comuni della mentalità colonialista, riuscendo a farle negare l'affidamento dei figli. È dunque un film politico, come dimostrano anche le numerose inquadrature dei roghi nelle strade, che evocano i noti conflitti nelle *banlieue* parigine, e al tempo stesso trasformano il fuoco in un motivo simbolico che, come in Pasolini, connota l'universo arcaico di Medea. Siamo infatti assai lontani da ogni forma di didascalismo: lo stile è allusivo, ellittico, elegiaco, e sfrutta sistematicamente diverse tecniche di straniamento, come la divisione in episodi numerati (molto amata dalla *nouvelle vague*), lo stacco in nero fra due momenti di un dialogo, il passaggio improvviso al bianco e nero.

Il nucleo portante del film è, ancora una volta (ma con modalità tutte specifiche), l'identificazione con Medea: soprattutto grazie a una sua stravolta *flanèrie* attraverso le strade della metropoli, mentre monologa sola o accompagnata dalla nutrice. Isabelle Huppert, che aveva interpretato il ruolo già più volte a teatro, incarna perfettamente questo sguardo dilaniato: una Medea che reagisce al tradimento di un Giasone insolitamente sofferto e simpatico (Tommaso Ragno) con i riti della promiscuità sessuale, ma che non trova la forza di compiere alcuna vendetta (con la rivale, la figlia del sindaco, dopo una prima aggressività si stabilisce una solidarietà che è un tratto comune a molte riscritture moderne a partire dalla *Norma*). Anche questa Medea, come quelle di Christa Wolf (che per prima ha recuperato la tradizione pre- euripidea dell'uccisione dei figli per mano della folla di Corinto, e non della madre), Reinhaldo Montero (poeta cubano che ha compiuto un'operazione simile per via indipendente), Darko Lukic, Irina Possamai e Oskar Strasnoy, non è infanticida: l'uccisione dei figli è solo una tentazione, che emerge in un momento di scarto onirico dall'universo reale segnato da una musica percepita solo dalla protagonista, e diventa poi una fantasia allucinatoria e ossessivamente ripetuta di se stessa con le mani insanguinate, come un *Leitmotiv* che spezza la linearità del racconto. Ancora una volta il mito è solo sognato: è una traccia mnestica. Il finale del film cerca infatti di superare il nichilismo tragico, immaginando una sorta di miracolo laico, e di conversione di Medea verso la condivisione della propria esperienza di emarginata.

Colpisce la varietà di soluzioni espressive e narrative che assume questo mito sullo schermo, segno della sua vitalità potente; ma colpiscono anche alcune costanti, come l'identificazione piena nella soggettività di Medea, la valorizzazione della barbarie di volta in volta come esplorazione antropologica dell'altro, contestazione politica, o dimensione metafisica; e infine l'uso

del sogno per visualizzare tanto la distanza fra mito e storia, quanto il loro intreccio profondo: presupposto fondamentale per riproporre la tragedia greca oggi sullo schermo.

\* Una versione leggermente diversa di questo lavoro apparirà negli atti del convegno *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, tenutosi nell'ottobre 2008 a Venezia, presso l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Vorrei ringraziare Ida Di Benedetto per avermi procurato una copia del film di Ula Stöckl e per avermi concesso un'intervista telefonica.

## ENGLISH ABSTRACT

The myth of Medea had a remarkable fortune in 20thC, especially in films. Two are the more practiced patterns of filmic adaptation: Medea's barbarism is either updated, and therefore directly brought back to the present age; or it is seen according to anthropological outlines and therefore universalized, till being nearly absolutized and transformed into a symbol. This essay considers both modalities of rewriting and offers a rich and reasoned gallery of works, including – besides the celebrated versions of Pasolini and Lars von Trier – the adaptations of Jules Dassin and Ula Stöckl.

## Tragedia di una “femme revoltée”

La Medea cinematografica di Lars von Trier (e Carl Theodor Dreyer)

Stefania Rimini

Dopo anni di convinto e convincente sperimentalismo (da *Dogville* a *Il grande capo*), Lars von Trier è tornato a Cannes lo scorso maggio a destabilizzare gli addetti ai lavori con *Antichrist*, opera ambigua e controversa più che mai, eppure coerentemente inscritta nel percorso evolutivo di questo problematico regista. L'ultima sua fatica cinematografica esaspera, infatti, la tormentata visionarietà dei film precedenti mescolando la consueta “estetica del brutto” con una massiccia dose (per i più gratuita) di violenze e provocazioni, fino al limite della sopportazione. Le ossessioni dell'uomo e dell'artista deflagrano dentro i margini di una storia apparentemente lineare che, dopo un interminabile prologo ad alta temperatura erotica, mette in scena il tentativo di una coppia (lei Charlotte Rampling, lui William Defoe) di elaborare la tragica morte del figlioletto. La sublimazione del lutto conduce i due protagonisti a un inesorabile viaggio al termine della coscienza, là dove sono in agguato i fantasmi della mente che inducono a gesti di sconosciuta autopunizione (fra tutti davvero insostenibile la mutilazione clitoridea). Il diabolico intreccio di erotismo, perversione e morte viene sapientemente orchestrato dal regista, non senza qualche eccesso di insano sadomasochismo, e così un *plot* per certi versi banale si trasforma in incubo visivo, in spietata macchina di tortura. Quel che più ci interessa





di *Antichrist*, però, è la furibonda messa in abisso dell'essere donna: il regista torna a fare i conti con la propria ossessione per l'eros, ma soprattutto continua a riflettere sul nodo della maternità e della colpa.

Punto di partenza dell'indagine sul femminile è *Medea*, film per la televisione del lontano 1988, troppo frettolosamente archiviato dallo stesso von Trier come opera poco riuscita ("Medea non significa più molto, per me"), e invece importante rilettura cinematografica del mito. Si tratta di un'operazione culturale unica nel suo genere perché commissionata dal dipartimento teatrale Danmarks Radio Tv, prodotta dalla televisione e realizzata dal regista, ancora poco noto, sulla sceneggiatura di uno dei grandi maestri della cinematografia mondiale, Carl Theodor Dreyer:

Hai portato sugli schermi un soggetto originale di Carl Th. Dreyer: *Medea*, film che non ha mai potuto realizzare. È una sorta di omaggio, un debito di riconoscenza, o si tratta semplicemente di un soggetto che ti affascina?

Il soggetto in realtà non mi diceva niente! Non mi sono mai interessato al teatro classico, ero però attirato dal fatto che Dreyer lo fosse. Il dipartimento teatrale di Danmark Radio mi aveva commissionato un'opera e gli ho proposto *Romeo e Giulietta*, ma l'idea non convinceva Brigitte Price, appena nominata direttrice. Volevano tuttavia realizzare qualcosa con me. Brigitte Price aveva già allestito *Medea* a teatro nella versione classica di Euripide, con Kirsten Olesen nella parte principale. Voleva adattare la *pièce* per la televisione, questa volta attraverso la sceneggiatura di Dreyer. Esitava però a farlo e mi ha domandato se la cosa poteva interessarmi: altrimenti se ne sarebbe occupata direttamente. Non volevo che mettesse mano alla sceneggiatura di Dreyer! Mi sentivo stranamente vicino a lui e alla sua visione di *Medea*. von Trier, 1999, p. 114

Pur non essendo autore dello *script*, von Trier riesce a imprimere un singolare marchio stilistico e interpretativo alla vicenda, firmando così uno dei più coerenti esiti novecenteschi del tragico sullo schermo (v. i contributi di Massimo Fusillo e di Andrea Rodighiero pubblicati in questo numero di "Engramma"). Sulla scia della potente sintesi dreyeriana, infatti, il regista risolve il *cliché* della "barbarie" e dello "straniero" a favore di un'atmosfera metafisica, una sorta di medioevo umido e acquoso, dominato dalle forze della natura (ven-

to, nebbia, pioggia). Quel che ancora oggi, a distanza di anni, rende suggestivo il film – nonostante l'“invadenza” dei successivi capolavori vontrieriani – è la forza imprescindibile di ogni piano, l'espressività dei tagli e delle angolazioni, l'oltranza stilistica delle retroproiezioni e delle sfumature coloristiche, per cui l'essenza del paesaggio e dei volti umani risulta irrimediabilmente alterata eppure poeticissima. La tensione lirica del racconto per immagini è frutto del fatale incontro fra la asciutta scrittura di Dreyer e la vocazione onirica di von Trier, combinazione insolita di rigore e genialità, ragione e puro istinto voyeuristico.

### Dreyer, Medea e le altre

A questo mix tocca poi aggiungere la spietata lucidità dell'umanesimo euripideo, certo distante dall'immaginario pulsionale di von Trier ma estremamente congeniale al realismo dreyeriano. Senza la mediazione del maestro probabilmente il giovane Lars non avrebbe ‘osato’ accostarsi alla pietà e all'orrore del tragico greco, e dunque occorre partire dalle intenzioni del regista di Gertrud per cogliere fino in fondo l'ambiguità e la bellezza della *Medea* vontrieriana.

Dreyer, che già dai primi film aveva tentato di ribaltare la sudditanza estetica del cinema nei confronti del teatro, a partire dal 1965 torna a riconsiderare l'idea di rintracciare dentro il dominio della settima arte la forma e lo stile della tragedia. Fino a quel momento si era limitato a tradurre per lo schermo autori tragici di modesto respiro (Söderberg e Drachmann invece di Ibsen e Strindberg), ma ormai si sente pronto per un progetto decisamente ambizioso. Probabilmente l'idea di adattare per il cinema la tragedia euripidea risale a qualche anno prima, ma la grave crisi economica del 1965 lo porta ad accettare una nuova sfida. La scommessa consiste nel rendere attuali le vicende mitografiche, nell'avvicinare lo spettatore moderno alle altezze tragiche dello spettacolo classico. Per riuscire nell'intento Dreyer si avvale di una ampia bibliografia: il ricco dossier curato da Maurice Drouzy per l'edizione francese della sceneggiatura ci informa che il maestro danese aveva raccolto un vasto repertorio di testi sul teatro greco e la drammaturgia di Euripide, con un interessante corredo fotografico e utili pareri di esperti archeologi. Sempre Drouzy, dopo un attento spoglio dei materiali conservati alla cineteca danese, in-

dividua ed elenca tre tappe progressive del lavoro di sceneggiatura di Dreyer. Il primo abbozzo, di tre pagine e mezza, si presenta come una libera sinossi dell'opera di Euripide; la seconda versione, di sei pagine dattilografate, aggiunge dei frammenti di dialogo ma manca ancora di una conclusione; la terza versione, elaborata nel corso del 1965 con la collaborazione del giovane drammaturgo e pastore Preben Thomsen, consta di quarantasei pagine dattilografate per un totale di ventisei sequenze. Un lungo lavoro, quindi, fitto di ripensamenti, dubbi, correzioni, ma sempre sostenuto da grande consapevolezza, come del resto dimostra l'avvertenza iniziale.

Ce scénario n'est pas une adaptation de la trégedie d'Euripide, bien qu'il soit inspiré d'elle. Le film s'efforce de retracer l'histoire réelle qui a pu inspirer le poète. Dreyer, 1986, p.251

Senza tradire le premesse mitologiche e drammaturgiche della tragedia, Dreyer punta a una riscrittura attualizzante delle vicende di Medea; dietro il notevole sforzo di reinvenzione, si cela il proposito di verificare le motivazioni reali che possono indurre una madre a uccidere i figli. Per Dreyer, del resto, l'opera letteraria ha senso se diventa il luogo e l'occasione per scorgere la verità brutale che si annida dietro la finzione, e così la scelta di Medea si spiega anche con la sua inquietante attualità. Thomsen ricorda che Dreyer aveva conservato un ritaglio di giornale francese in cui veniva raccontato l'omicidio dei figli ad opera di una madre gelosa: questo era per il regista il segno della 'urgenza' interiore del mito di Medea e la spinta per farne un film.

Rispetto all'originale euripideo, il regista compie un lavoro di semplificazione strutturale: l'architettura complessiva del testo subisce a tratti inversioni e spostamenti, ma senza che ne risenta l'atmosfera e la progressione logica dell'opera. Altro versante in cui si muove la penna di Dreyer è quello della concentrazione stilistica, che comporta una netta riduzione dei dialoghi e della presenza del coro, a cui affida solo due interventi all'inizio e alla fine del film. La affranta coralità delle donne di Corinto lascia, dunque, il posto all'evidenza dei personaggi; le dinamiche della narrazione filmica escludono la verbosa presenza degli stasimi, eppure le fugaci epifanie del coro

servono a Dreyer per incastonare la vicenda nella piena circolarità del rito, per riunire in un unico piano teatro e vita, rappresentazione e verità. Per rendere poi più coerente il racconto, il regista inserisce in sceneggiatura dei frammenti visuali solo riferiti oralmente in Euripide (la visita dei figli a Glauce, la morte di Glauce e Creonte), e soprattutto aggiunge due sequenze nuove: la messa in scena delle nozze di Giasone e Glauce, con relativa prima notte (per la verità non consumata); un secondo incontro fra Medea e Giasone, in cui i due si abbandonano al ricordo della passione che un tempo li aveva uniti. Si tratta in entrambi i casi di situazioni efficacemente introspettive, che la macchina da presa di von Trier ha saputo accendere di strisciante e trattenuto erotismo, davvero utili a chiarire la pressione interiore di due donne divise da rivalità e diffidenza. La verginale bellezza di Glauce non riesce ad abbandonarsi all'abbraccio di Giasone perché teme la presenza di Medea: solo quando la 'ex' verrà cacciata, i novelli sposi potranno congiungersi intimamente. Nonostante l'augurio propiziatario di una danza della fecondità, dunque, i corpi dei due coniugi restano divisi dal fantasma di Medea; il letto di Glauce rimane vuoto, non bastano le promesse d'amore di Giasone a scacciare l'ombra del suo passato.

E in effetti la passionale relazione con Medea non sembra del tutto archiviata se, poche scene più avanti, i due si ritrovano vicini e complici nel ricordo di una vibrante intimità:

MÉDÉE: Je rêve encore.

JASON: À quoi?

MÉDÉE: Comment tu me couvrais de baisers et manquais de m'écraser sous ton poids.

JASON: Tu étais si gracile.

MÉDÉE: Tu m'appelais ton amour gracile. Je me souvient du rythme saccade du navire...

JASON: ... et de l'étrave qui fendait les vagues dociles.

[...]

MÉDÉE: Tes cheveux ruisselaient et tap eau était fraîche et lisse.

JASON: Tu murmurais: «Je suis ici, Jason...»

Dreyer, 1986, p. 266

L'illusione memoriale dura poco, però; Giasone si lascia sfuggire qualche altra battuta ma poi finisce per apostrofare duramente Medea, infrangendo il sogno di una rinnovata tenerezza. Anche in questa scena la preoccupazione di Dreyer sembra quella di suggerire l'ambivalenza affettiva dei suoi personaggi, l'agitarsi nel loro animo di pulsioni contrastanti (desiderio, tenerezza, gelosia, vendetta), affidate ora a frasi appena accennate, ora a gesti e sguardi perentori.

Un'altra infrazione all'ordine orrendo della tragedia – forse la più consistente – riguarda le modalità dell'infanticidio; alla cupa violenza del pugnale, infatti, Dreyer sostituisce l'eutanasia del veleno, per di più accompagnata dal dolce canto di una ninna nanna. Il regista avrebbe voluto come interprete della sua Medea Maria Callas, che diventò invece, per uno strano gioco del destino, l'icona della versione pasoliniana del mito euripideo. È facile immaginare la profonda commozione di tale scena recitata dalla cantante-attrice, la pietà della sua voce: peccato davvero che il cinema abbia perso questa occasione. L'attenuazione del gesto ferale non riduce la portata tragica della vicenda, ma certo vale a rendere il personaggio meno detestabile e più umano. A questo contribuisce anche la rinuncia al finale ad effetto di Euripide, con la fuga di Medea sul carro del sole, sostituito dall'allontanamento della protagonista sulla nave di Egeo.

Nel declinare il carattere dell'eroina il regista danese attenua decisa-



mente gli aspetti demoniaci e barbarici – rinunciando per esempio ai tratti seneciani del mito – e marca invece il discorso ‘protofemminista’, su cui fonda la vendetta del personaggio. Medea, ancor più che nel modello euripideo, maledice l’appartenenza al genere ‘femminile’, la debolezza congenita delle donne di fronte all’uomo, la condanna della maternità. È proprio in questa direzione che è possibile scorgere la precisa pertinenza dell’orizzonte mitologico con l’universo dreyeriano: Medea è fatta della stessa pasta delle eroine del regista, come loro subisce le pressioni dell’ambiente esterno, i condizionamenti di una mentalità tutta al maschile, fatta di soggezione, ricatti e abbandoni.

Nonostante la ricorsività dei caratteri e delle situazioni delle ‘sue’ donne, Dreyer nel corso della sua opera registra varianti e piccole anomalie al *cliché* della ‘vittima’: se Giovanna d’Arco, Anna e Maria Antonietta si abbandonano passivamente alla legge della sconfitta, Gertrud vive fino in fondo la libertà della sua coscienza, anche se il prezzo da pagare è una sconsolata solitudine. All’interno di questo paradigma, Medea costituisce una vera e propria eccezione, perché sa ribellarsi al male, e raggiunge lo status di vittima ‘attiva’. A una situazione contro natura reagisce, infatti, con un atto contro natura: l’uccisione dei figli rappresenta la ferrea accettazione del proprio destino di vendetta e di morte. Sembra credibile allora – secondo lo schema di Drouzy – suddividere il ‘ciclo’ femminile di Dreyer in tre modelli: le eroine dei primi film fino a *Ordet* (1954) riproducono la condizione di «femmes humiliées»; Gertrud, per contrasto, incarna il sintagma di «femme libérée»; Medea, infine, rappresenta il prototipo della «femme révoltée».

Il miraggio dreyeriano di una donna finalmente ribelle svanisce, però, di fronte alla miopia di certa industria cinematografica: la Medea resta un lucido e terribile sogno ad occhi aperti, la concreta testimonianza che «la vie de l’homme / est un pèlerinage dans les ténèbres / où seul un dieu peut se frayer un chemin» (Dreyer, 1986, p. 275).

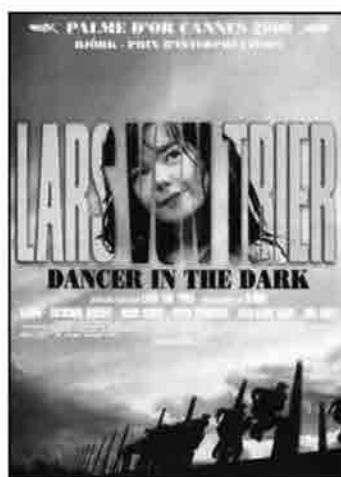
### von Trier e il mito ‘risciacquato’ nel mare del Nord

Ad attraversare le tenebre della *Medea* incompiuta di Dreyer ci ha pensato, oltre vent’anni dopo, Lars von Trier. Come già ricordato, si è trattato di un lavoro su commissione, più subito che effettivamente voluto, ma infine accolto in omaggio al maestro. Il film del resto si apre con una inequivocabile dichiarazione didascalica: «questo non è un tentativo di fare un film “alla

Dreyer" ma, nel pieno rispetto del materiale, un'interpretazione personale e un omaggio al maestro». A un primo sguardo la distanza fra i due registi sembra abissale, eppure la genialità controversa di Lars von Trier ha sempre tentato di «congiungere la violenza e il sangue nella poesia e raggiungere ciò che Carl Th. Dreyer chiamava "realismo poetico"».

L'esito della sovrimpressionazione fra la parola di Dreyer e l'immaginazione di von Trier è un film televisivo sorprendente per linguaggio e stile, capace di sciogliere i grumi di rabbia e sangue del mito in quadri di disarmante intensità ed estatica bellezza. A rileggere le dichiarazioni dell'autore il film sarebbe poco meno di un esercizio di stile, e invece – al di là di qualche ingenuo effetto di cartapesta – si tratta di un testo fortemente espressivo. Tra l'altro la provvisorietà di alcune soluzioni scenografiche (per esempio la capanna di Medea, o la reggia decisamente rabberciata di Creonte) va ascritta ai limiti produttivi del film, e non alla superficialità delle scelte della *troupe*.

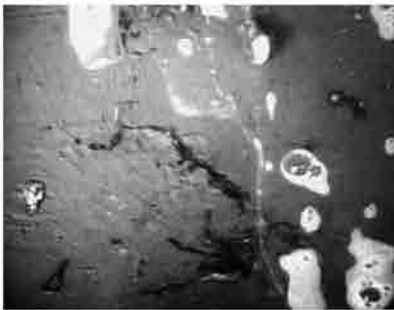
Se resta indubbia la maturità artistica di film come *Breaking the Waves* (*Le onde del destino*, 1966) o *Dancer in the Dark* (2000), vale la pena sottolineare che alcune delle soluzioni estetiche di tali capolavori trovano la loro origine proprio in *Medea*. I punti di contatto maggiori riguardano *Medea* e *Le onde del destino*, soprattutto in riferimento al rilievo del paesaggio, al 'puntamento' degli attori; ma è molto probabile che la forza interiore della donna della Colchide abbia suggerito al regista alcuni tratti del carattere di Bess e Selma, se non altro nella direzione di una femminil-



ità 'liberata' dal gioco della società e del prossimo. Non si tratta di un film posticcio, dunque, ma di un testo denso di coerenti sperimentazioni, che valse la conquista del premio internazionale Jean d'Arcy e una discreta attenzione della critica.

A renderlo interessante è innanzitutto il doppio legame con Dreyer, declinato sia su un piano prettamente verbale (il rapporto con lo scenario), sia su quello puramente estetico (le tante citazioni visive presenti nel testo). Il discorso sulla 'fedeltà' alla sceneggiatura è piuttosto lineare: von Trier segue praticamente alla lettera il testo di Dreyer, riservandosi comunque la libertà di concentrare ulteriormente i dialoghi, per lasciare alle immagini il compito di veicolare l'emotività dei personaggi. La parola è come trattenuta in gola; la recitazione degli attori è sempre sussurrata, la rabbia implode e accende ogni quadro di sfumature e angolazioni enfatiche. Altra infrazione è la rinuncia al coro: la dolente *parodos* della prima scena dello *script* viene riassorbita nella anonima scansione della didascalia di apertura e così la cornice rituale della sceneggiatura è rimossa a favore di un registro eminentemente 'atmosferico', in cui conta per lo più la suggestione metaforica della natura. Le scelte estetiche più audaci riguardano comunque l'ambientazione e il finale del film. La Grecia *intechnicolor* prevista da Dreyer lascia il posto ai brumosi scenari dello Jutland, invasi da un'acqua che non cura, ma copre, nasconde, trascina impietosa.

Basta il prologo a confermare la 'liquidità' di un orizzonte spaziale che incarna perfettamente le angosce di dolore del mito di Medea. È mattino, anche se il cielo appare di un livido color grigio-ocra; la protagonista è stesa sul bagnasciuga, ha gli occhi chiusi e i vestiti inzuppati: mentre trattiene il respiro, una mobilissima macchina da presa alterna inquadrature a piombo,





primissimi piani, e vorticosi movimenti circolari.

La forzata immobilità del personaggio è segno di una cupa volontà di morte: in attesa che arrivi l'onda lunga della marea, le mani affondano disperate nella sabbia, finché il corpo viene sommerso. La camera partecipa in modo febbrile al convulso stato d'animo della protagonista e, infatti, precipita sott'acqua, quasi a voler mimare una soggettiva. La disperata lotta di Medea fra la vita e la morte si materializza in una serie di piani subacquei, in cui lo schermo è invaso da un liquido opaco, denso di fango e detriti. Come nel *Vampyr* di Dreyer, anche qui lo sguardo sembra essere «una deposizione estrema, un gesto funebre, irreversibile» (Thesson, 1987, p. 76), ma poco dopo la protagonista riemerge dall'acqua, ansimando, in una mezza figura angolata dal basso verso l'alto: «una classica forma che la poesia del cinema si dà quando vuol farsi epica e raccontare [...] quella che è insieme tragedia e saga di guerrieri vichinghi» (Carrara, 1999, p. 74).

In effetti le dense superfici dello Jutland riecheggiano storie e atmosfere vichinghe, e in fondo la lunga sequenza dell'investitura di Giasone – con le carrellate 'dreyeriane' sui visi ruvidi dei cortigiani – restituisce il sapore di un epico atto di fondazione.



Conficcati dentro una caverna umida e poco regale, i fedeli dignitari del re assistono al proclama del loro capo: a governare lo Stato (che è una «nave») sarà per volere del «comandante» Creonte il «timoniere» Giasone, che promette solennemente di insegnare a «vivere in pace anche se il prezzo fosse morire con dignità». La scena ricalca la rude maestosità di un leggendario medioevo, ma sappiamo che il regista avrebbe volentieri fatto a meno di tutti questi «casini vichinghi» (von Trier, 1999, p. 120).

Se lo sfondo epico nazional-popolare sembra non corrispondere alle reali intenzioni dell'autore, l'impronta del puro cinema vontrieriano va ricercata nella capacità di astrazione spazio-temporale del mito, per cui ciò che conta è la frizione dei corpi dentro le linee dell'immagine. Un primo esempio è offerto dalla sequenza della mancata prima notte di nozze fra Giasone e Glauce, ambientata nella chiusa intimità di una tenda, soluzione in verità provvisoria ma senza dubbio efficace.

La sinuosa trasparenza del tessuto, su cui vengono proiettate le ombre dei corpi dei due sposi, contribuisce a imprimere all'episodio un effetto di decadente sensualità; il gioco della seduzione è affidato a un acceso voyeurismo che coinvolge attori e spettatore in un'intensa spirale di sguardi e desiderio. Altrettanto intenso risulta il secondo incontro fra Medea e Gia-



sone, ambientato, invece, in uno straordinario *plen air* dalle tinte fortemente estetizzanti (l'erba è blu, il cielo è verde), attraverso cui il regista visualizza l'astrazione memoriale di un impossibile ritorno di fiamma. Immersi in un paesaggio metafisico, i due personaggi prima restano assorti dentro quadri di soffocante bellezza (in cui la distanza degli sguardi fuori campo contrasta con la reciprocità del desiderio), poi lentamente si accarezzano, fino a baciarsi con ritrovata tenerezza. L'emozione di un rinnovato contatto fisico viene presto bruciata dalla violenza sprezzante di Giasone, ma il cinema iperrealistico di Lars von Trier ci ha comunque regalato istanti di puro godimento visivo.

L'oltranza stilistica del film culmina nell'estenuante sequenza dell'infanticidio, in cui la ferocia del mito si salda ad una sublime vocazione sacrificale. La cornice di questo atroce rito di morte è un Golgota assolato e solitario, verso il quale Medea trascina i corpi innocenti dei figli per compiere il gesto estremo.

La meta ultima di questo insano cammino è un albero a forma di croce, perentorio indizio di uno sguardo e di un destino fuori dalla storia. Medea appare determinata, ma la macchina da presa coglie momenti di umano smarrimento e così l'attesa della morte diventa quasi insopportabile.



L'indugio viene rotto soltanto dalla profetica rivelazione del figlio maggiore («Io so quello che deve accadere»), che aiuta la madre nella messa a morte del fratellino e poi si impicca.

La lentezza impressionante dell'azione non fa che prolungare l'agonia dello spettatore, coinvolto in un gioco al massacro scellerato eppure tenerissimo. Più dell'orrore è la pietà del figlio verso la madre a sorprendere, come pure lo strazio con cui questa contempla il cadavere penzolante del bambino più piccolo: non c'è compiacimento nella violenza, ma solo la disperata obbedienza a una fine già scritta. Questa coraggiosa infrazione alla fabula mitologica assegna all'intera sequenza il crisma sacrificale, anche se occorrerà attendere le straziante avventure di Bess perché il cinema di von Trier conosca il miracolo della redenzione.

Intanto il destino della Medea di von Trier resta inscritto nell'acqua, concreto elemento del crimine e insieme splendida metafora esistenziale. La persistenza visiva di pioggia, paludi e acquitrini spalanca



sullo schermo le suggestioni di un universo amniotico, perdutamente instabile e vitale.

Forzando in modo sublime la consueta attribuzione a Giasone del dominio dell'acqua, von Trier fa di Medea una ribelle donna del mare, pronta ad assecondare i sussulti dell'oceano e a perdersi nei suoi abissi. Complice la generosa ospitalità di Egeo, infatti, la madre assassina abbandonerà le sponde uggiose di questa Corinto del Nord a bordo di una nave, mentre Giasone soccomberà simbolicamente, annegando in un mare di erba scura. Nell'ultima immagine che la ritrae vediamo Medea in primo piano, con i capelli finalmente sciolti al vento, il volto contratto da una smorfia di dolore, forse addirittura da una lacrima. C'è da scommettere che le turbate angosce di *Antichrist*, l'ossessiva indagine sulla duplice e diabolica natura del femminile derivino da questo lontano film per la televisione: e allora anche per Medea valgono le note e i versi di Handel su cui si apre l'ultima fatica del provocatorio Lars: «Lascia ch'io pianga/ mia cruda sorte / e che sospiri la libertà».

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A.A.VV., 1979

AA.VV., *Le cinema danois*, Paris, 1979

AA.VV., 1987

AA.VV., *Il cinema di Dreyer*, a c. di A. Martini, Venezia, 1987

AA.VV., 1993

AA.VV., *Dansk film. Dieci anni di cinema danese*, a cura di F. Bono, Roma, 1993

AA.VV., 1997

AA.VV., *Il mito classico e il cinema*, Genova, 1997

AA.VV., 1997

AA.VV., *La paura mangia l'anima. Il cinema di von Trier*, a c. di L. Mandrini e A. Scandola, Verona, 1997

AA.VV., 1999

AA.VV., *Lars von Trier, il cinema reinventato*, a c. di P. Giroladini, Parma, 1999

AA.VV., 1999

AA.VV., *Il dogma della libertà. Conversazioni con Lars von Trier*, Palermo, 1999

Dreyer, 1986

C.Th. Dreyer, *Jésus de Nazareth-Médée*, Paris, 1986

Drouzy, 1986

M. Drouzy, *Une mère en furie*, in C.Th. Dreyer, *Jésus de Nazareth-Médée*, Paris, 1986

Carrara, 1999

G. Carrara, *Medea e la tragedia di avere un destino*, in AA.VV., *Il dogma della libertà. Conversazioni con Lars von Trier*, cit. Faccioli, 1997

A. Faccioli, *Da Dreyer a von Trier. L'estremo orizzonte della tragedia*, in AV.VV., *La paura mangia l'anima. Il cinema di von Trier*, cit.

Fusillo, 2007

M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, 2007

Fusillo, 2009

M. Fusillo, *La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito*

Lapini, 2005

W. Lapini, *Un epitalmio per Glauce nella Medea di Dreyer*

Liggeri, 1999

D. Liggeri, *Gli elementi del genio. Le magnifiche ossessioni del cinema di Lars von Trier*, in AA.VV., *Lars von Trier; il cinema reinventato*, cit.

Lucantonio, 1998

G. Lucantonio (a cura di), *Lars von Trier*, Roma, 1998

McKinnon, 1986

K. McKinnon, *Greek Tragedy into Film*, London-Sidney, Rubino, Degregori, 2001

M. Rubino, C. Degregori, *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*, Genova, 2001

Thesson, 1987

C. Thesson, *Sotto la parola, lo sguardo*, in AA.VV., *Il cinema di Dreyer*, cit.

Tone, 1978

P.G. Tone, *Carl Th. Dreyer*, Firenze, 1978

von Trier, 199

L. Von Trier, *Il cinema come dogma. Conversazioni con Stig Björkman*, Milano, 1999

## ENGLISH ABSTRACT

Lars von Trier's is part of the successful line of filmic adaptations of Euripides' myth, and it is one of the best outcomes of these transcripts. Danish director decided to set on the screen the script by Carl Theodor Dreyer (unfortunately never put on stage), to which the movie stays substantially true. This essay considers the structure and intentions of Dreyer's script, which shows a portrait of a headstrong and determined character, far from the barbaric fury

of the Greek myth. Lars von Trier plunges Dreyer's rebel Medea in a wet and foggy setting, heavily stylized thanks to an outstanding photography. By performing the tragedy of this betrayed woman, Von Trier later succeeded in developing the characters of the heroines of his following masterpieces.

## Alexanders: due adorabili infedeli

Sulla percezione cinematografica della Macedonia prima e dopo la scoperta delle tombe reali di Vergina

Lorenzo Bonoldi

Il Cinema ama la Storia, e come tutti i veri innamorati cerca di farsi perdonare tradimenti e dimenticanze.

Lo fa attraverso un'attenzione talora maniacale al dettaglio, visto come il mezzo migliore per costruire un ritratto realistico di un'epoca e comunicarne lo spirito...

Laura Cotta Ramosino, Luisa Cotta Ramosino, Cristiano Dognini,  
*Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood*,  
Milano 2004

Nel corso dei secoli l'incredibile avventura – fra mito e storia – di Alessandro il Grande è stata narrata e raffigurata sui più svariati supporti: miniature e arazzi, smalti e bassorilievi, dipinti e complessi monumentali hanno tramandato in immagini le gesta del Macedone che conquistò il mondo.

Anche la decima musa, che da Hollywood (e non solo) presiede all'arte cinematografica, non ha mancato di omaggiare la figura del grande macedone. E lo ha fatto almeno due volte: la prima nel 1956 (*Alexander the Great* di Robert Rossen) e la seconda nel 2004 (*Alexander* di Oliver Stone). Dal confronto fra le due pellicole emergono interessanti spunti di riflessione legati, soprattutto, al mutamento della percezione archeologica della Macedonia antica. A marcare la linea di rottura che, come un vero e proprio spartiacque, segna questo cambiamento, è il 1977, anno in cui l'archeologo Manolis Andronikos scoprì le tombe reali macedoni di Vergina.

Il contributo qui presentato in formato powerpoint, realizzato in occasione del seminario *Luminar 8. Cinema e Tradizione Classica*, analizza principalmente la differenza fra le citazioni archeologiche nelle due pellicole dedicate ad Alessandro.

Nel film del 1956 l'antico è citato in maniera generica e spesso censurata (per quanto concerne la nudità delle statue). Compagno così in maniera indistinta il *Discobolo* di Mirone (ma nella versione Townley, II sec. d.C., erroneamente restaurata), il *Diadoumeno* di Policletto (nella versione del



Prado, II sec. d.C., con le pudenda coperte), la *Venus Genetrix* e il *Fauno con flauto* del Louvre (rispettivamente del I e del II sec. d.C.), i leoni di Delo (VI sec. a.C.) e le Korai dell'Eretteo di Atene (V sec. a.C.).

Alla luce delle scoperte archeologiche del 1977, la pellicola di Oliver Stone mostra invece una conoscenza più precisa dell'antica Macedonia: i gioielli e le varie suppellettili che compaiono sulla scena sono infatti fedeli riproduzioni di quelli che compaiono nel catalogo della mostra *The Search for Alexander*, che, nel 1980, divulgò in tutto il mondo il riscoperto aspetto della Macedonia antica.

La ricostruzione storica di Stone si avvale inoltre di alcuni modelli archeologici già noti all'epoca di Rossen, ma non presi in considerazione nel 1956. Ad esempio la corazza indossata da Alessandro deriva, nel film più recente, dal modello del mosaico conservato al Museo Archeologico di Napoli, mentre nel '56 il costume di scena del protagonista si ispirava all'armatura dell'Augusto di Prima Porta (I sec. a.C., Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino).

Come ricordano però Laura Cotta Ramosino, Luisa Cotta Ramosino e Cristiano Dognini nel loro saggio *Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood* (Milano 2004): "il diavolo, come si suol dire, è nel dettaglio: non sarà mai possibile evitare del tutto l'errore, per quanto piccolo. E non c'è da dubitare che ci sarà sempre qualcuno pronto a scovarlo". E in effetti anche l'*Alexander* di Stone non trasgredisce la regola: come già segnalato nella recensione del film pubblicata in "Engramma" 39, infatti, nella camera della Regina Olimpiade fanno bella mostra di sé, uno accanto all'altro, un Capro Rampante proveniente da una tomba reale di Ur (XXVI sec. a.C., Londra, British Museum) e il *Bacco* di Michelangelo Buonarroti (1496, Firenze, Museo Nazionale del Bargello).

# Ritorno ad Alessandria: archeologia e sceneggiatura nella classical fiction, da Cleopatra a Ipazia

Valerio Massimo Manfredi

intervista a cura di Lorenzo Bonoldi

**lorenzo bonoldi** - *Nel corso degli ultimi anni, dopo la grande stagione dei film 'peplum', Hollywood vive un'incredibile recrudescenza di 'febbre greca': da Troy (W. Petersen, 2004) a Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo (C. Columbus, 2010) le figure del mito e della storia antica tornano ad incarnarsi in celluloidi. Con che occhio uno storico del mondo antico si pone davanti a questo revival?*

**valerio massimo manfredi** - Scettico. Non c'è nessuna febbre. Se qualche anno fa uno avesse proposto a uno studio di Hollywood uno "sword and sandals", come li chiamano, gli avrebbero tirato dietro il copione. Solo un grande regista avrebbe potuto imporre loro una scelta di quel tipo: accadde con Ridley Scott che volle girare *Gladiator*. Il film guadagnò 400 milioni di dollari e da allora molti altri ci hanno provato. Con alterne vicende. *Troy* comunque ha fatto parecchi soldi nonostante la scandalosa rappresentazione del grande tema omerico, poi c'è stato *Three Hundreds* che ne ha fatto più di altrettanti con una spesa produttiva di non oltre 40 milioni di dollari. Insomma: è una questione di gradimento dimostrato dal pubbli-



co, e quindi di soldi.

**l. b.** - *Nel celeberrimo film Cleopatra con Elizabeth Taylor (J.L. Mankiewicz, 1963), l'ingresso trionfale della regina d'Egitto in Roma rappresenta uno dei più celebri esempi di ricostruzione storica errata. Rispetto a quanto accadeva in passato, oggi si assiste ad una più attenta cura nella ricercatezza delle citazioni archeologiche e nella ricostruzione del mondo antico. Lei stesso è stato chiamato a supervisionare più volte il set del film L'ultima legione (D. Lefler, 2007), tratto da uno dei suoi romanzi. Quando e come il rigore archeologico si impone, e quando, invece, è lecito scendere al compromesso?*

**v.m. m.** - Se uno leggesse i titoli di coda di *Cleopatra* scoprirebbe che il consulente storico e archeologico era Michael Grant, nome di tutto rispetto. Perché mai allora errori così marchiani? Perché il *set designer* voleva una Roma riconoscibile soprattutto dal pubblico americano. Se l'esattezza della riproduzione va a scapito della comprensione del (grosso) pubblico o dell'imponenza ed efficacia scenografica, è ovvio che chiunque sceglierà la seconda opzione e non la prima. In realtà nemmeno *Gladiator* fu granché rigoroso nella resa dell'ambiente antico, ma ebbe un merito: per la prima volta i Romani non erano i 'nazisti' del passato, ma semplicemente un popolo con una diversa cultura e una diversa mentalità dalla nostra. Insomma era il primo film 'laico' sull'antica Roma.

Io penso che se fare una rappresentazione giusta costa quanto farne una sbagliata, tanto varrebbe fare quella giusta; ma ci sono casi in cui per esigenze di budget si riutilizzano materiali e addirittura scenografie che non sono propriamente adatte al soggetto del film, e altri casi in cui il budget è abbondante (come in *Troy*) ma viene speso soprattutto per un cast di grande impatto, per gli effetti speciali etc. Quando andai sul set de *L'ultima legione* in Tunisia, notai che le piante nel giardino della casa di Oreste erano tutte esotiche di recente importazione, ma visto che non c'era alternativa raccomandai al regista di sfuocare in modo da non renderle distinguibili. Ma non tutti si fanno di questi scrupoli. In una delle prime versioni della sceneggiatura trovai un confessionale, un campo di girasoli e addirittura una pianta di pomodori.

**l. b.** - *Partendo dal caso specifico de L'ultima legione, come si passa dal romanzo alla sceneggiatura?*

**v.m. m.** - È molto difficile. Abbiamo da un lato un romanzo di quasi cinquecento pagine, dall'altra una sceneggiatura che deve ridursi a un cen-

tinaio, anzi molto meno se consideriamo gli spazi. È chiaro che bisogna reinventarsi la storia. Oltre a questo, mentre nel romanzo ho tutto lo spazio per dare risalto ai personaggi, il film ha meno di due ore, per cui si deve ricorrere a caratterizzazioni molto forti e contrastate. Di solito prima si passa attraverso un trattamento, ossia un adattamento del romanzo al soggetto cinematografico che è la parte più difficile e faticosa: tagli dolorosi, semplificazioni drastiche e quant'altro. Poi nella sceneggiatura si può in parte recuperare qualcosa. Purtroppo al momento del montaggio le esigenze del principale distributore si fanno ancora sentire. Nel caso de *L'ultima legione* quasi un'ora di girato con scene bellissime è stata sacrificata a un montaggio velocissimo, tale da compiacere un pubblico soprattutto giovanile. La stessa scelta di un'attrice come Aishwaria Ray, che non si spoglia e non bacia, caratterizza il classico film 'per tutti', il che significa per ragazzi.

Quando scrissi la sceneggiatura de *Le Memorie di Adriano* di M. Yourcenar la sfida era ben più ardua, perché si trattava di rendere cinematografica un'opera letteraria fondata soprattutto su riflessioni filosofiche e politiche. Mi presi delle libertà per creare suspense e potenziare le scene d'azione, ma sempre compatibili con il contesto e il carattere del romanzo e mai in contrasto con le caratteristiche culturali e materiali dell'epoca in cui era stato ambientato. Fu apprezzata da tutti, compreso il regista designato, J. Boorman. Poi cominciarono i dubbi e le perplessità nel timore che diventasse un film di nicchia. Il cinema è uno spettacolo costoso e il problema è sempre quello del rientro di un grosso investimento.

1. b. - *Tempo fa le è stata richiesta una consulenza storica anche per la trasposizione cinematografica della sua trilogia Alexandros, in un progetto ancora in cantiere. Nel frattempo Oliver Stone ha portato a termine il suo Alexander (2004). Prima ancora era stata la volta del film di Robert*



*Rossen (1956): come fecero in antico i Diadochi, oggi sono quindi registi e produttori cinematografici a contendersi la figura del Grande Macedone [sul tema v. in questo numero di "Engramma" Alexanders. Due adorabili infedeli]. A suo avviso, cosa rende così speciale la vicenda di Alessandro? E quali sono gli aspetti che, rispetto a quanto già fatto, andrebbero portati sulla scena questa volta?*

**v.m. m.** - Si tratta di una storia molto curiosa: quindi anni fa il produttore Thomas Schueli (Il nome della rosa, Il barone di Munchausen) mi affidò la consulenza per un film su Alessandro che doveva essere diretto da Oliver Stone, incarico che svolsi per sette-otto mesi. Quando però il progetto fu portato all'attenzione degli studios, si arenò. Stone però continuò a lanciare di tanto in tanto dei comunicati d'agenzia in cui affermava di essere ancora interessato a realizzarlo. Poi io scrissi la mia trilogia, che subito conquistò l'entusiasmo di un produttore italiano che lavorava a Los Angeles, ma non fu possibile trovare un accordo con la Warner. Quindi i diritti del mio romanzo furono acquistati dalla Universal. In sostanza si è trattato dello stesso progetto che poi si è spezzato in due tronconi concorrenti. Devo dire che Baz Luhrman, il nostro candidato regista, lo considera ancora il suo dream film. A parte tutto questo, Alessandro è il tipo perfetto di eroe: bello, giovane, invincibile, carismatico, ambiguo, e il fatto di essere morto giovane e la culmine del successo lo ha reso immortale nella sua perfezione. Penso sia in questo il fascino che esercita sul mondo del cinema, anche se il fenomeno non va enfatizzato più di tanto. Gli amori di Hollywood sono spesso molto effimeri.

La figura di Alessandro non è semplice da rappresentare e il rischio è quello di un grande documentario di lusso sulla sua vita. Stone ha cercato di umanizzarlo ma ha preso un eroe e lo ha rappresentato come il paziente ideale di uno psicanalista o di uno psichiatra. È comunque difficile trovare nell'ambiente hollywoodiano un regista con la sensibilità necessaria per rappresentare il più grande degli antichi. Penso che Baz Luhrman sarebbe adatto a valorizzare gli aspetti visionari e onirici della sua personalità, e forse anche la sua ambiguità che è parte del suo fascino.

**l. b.** - *A differenza di quanto è successo per Alessandro – la cui figura mai ha conosciuto l'oblio – altre figure storiche sono state invece a lungo dimenticate. È il caso di Ipazia, protagonista del recente film Agorà di Alejandro Amenàbar (2009). Il cinema può quindi rappresentare una sorta di 'seconda opportunità' per le pagine dimenticate della storia?*

**v.m. m.** - Sì, a volte succede che un regista, scavando in situazioni periferiche o poco conosciute, le porti all'attenzione del grande pubblico e in quel caso molti sono tentati di tornare sui libri a confrontarsi con gli eventi documentati storicamente. Il caso di Ipazia, ben noto agli studiosi, è uno dei più inquietanti, perché l'oscuramento della sua vicenda personale viene da una sorta di congiura del silenzio nei confronti di uno scandalo che riguardò la stessa Chiesa Cattolica. Il massacro di questa donna, di grande intelligenza e di costumi integerrimi, fu motivato solo dalla sua orgogliosa indipendenza intellettuale e dalla sua autonomia dal potere maschile in un ambiente di fervente fanatismo religioso e di accesa misoginia. Sono molto curioso io stesso di vedere questo film.

**l. b.** - *La distribuzione in Italia di Agorà ha avuto un iter difficile, che ha portato addirittura a petizioni e alla creazione di gruppi di supporto su Facebook. Tempo fa anche la serie tv Roma, prodotta da HBO, BBC e Rai FICTION (2005), non ha avuto vita facile e si è trovata al centro di polemiche che ne hanno portato alla censura. Il mondo antico può ancora scandalizzare? O, a suo avviso, il più delle volte si tratta di casi di provocazione consapevole, all'insegna del motto 'purché se ne parli'?*

**v.m. m.** - Certo che il mondo antico può scandalizzare. Nel caso di Ipazia perché vediamo gli ex perseguitati e seguaci di un Dio che perdona i suoi carnefici trasformarsi in feroci e sadici massacratori di un'innocente. Nel caso della serie *Roma* per la cruda riproduzione del linguaggio e per le scene di una sessualità scatenata quando, fino a ora, si era sempre ricorso alla classica foglia di fico.

Era un mondo che ignorava il senso del peccato, in cui gli dei erano fatti a immagine e somiglianza degli uomini, in cui non c'erano limiti all'oscenità almeno in certi ambienti. Un campione significativo dai graffiti erotici di Pompei è stato raccolto qualche anno fa da Antonio Varone e vi sono



espressioni che potremmo definire estreme. Non si può escludere che gli autori della serie *Roma*, sotto la copertura della rappresentazione di una cultura perduta, abbiano insistito soprattutto sull'oscenità del linguaggio e dei comportamenti per destare la curiosità e l'interesse dei media e del pubblico. E questo anche a costo di forzature storiche del tutto ingiustificate.

**l. b.** - *Si narra che l'ispirazione per il film *Gladiator* di Ridley Scott (2000) sia nata dal dipinto *Pollice Verso* di Jean-Léon Gérôme (1872); gli abiti, le acconciature e le pose di Rachel Weisz in *Agorà* sembrano derivare direttamente dai dipinti di Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) e di altri pittori di epoca vittoriana; nell'*harem* di *Dario* nell'*Alexander* di Oliver Stone si aggirano odalische che ammiccano a quella di Ingres (1814). Spesso quindi il cinema non guarda direttamente all'antico, ma piuttosto alle sue rievocazioni romantiche e vittoriane. Quando e se voluto, tale gioco erudito di rimandi incrociati, anacronismi, contaminazioni e suggestioni rappresenta a una stratificazione interessante o è piuttosto un'inutile sofisticazione?*

**v.m.m.** - Penso che il cinema possa essere libero di ispirarsi e anche di citare interpretazioni artistiche e decorative precedenti se ritenute suggestive. Lo hanno fatto anche registi del calibro di Pasolini e Visconti. L'importante è di stare attenti a non cadere nel grottesco. È proprio una stampa liberty che ha tradito gli scenografi di *Gladiator* che hanno riprodotto materialmente anche la scritta che vi campeggiava sul Colosseo "Dum stabit Coliseum stabit et Roma", che in realtà è tratta dagli scritti del Venerabile Beda e dunque non poteva esistere ai tempi di Marco Aurelio.



## ENGLISH ABSTRACT

Internationally best-selling author and ancient world historian Valerio Massimo Manfredi presents in this conversation his point of view on the recent fortunes of 'sword and sandal' films in Hollywood. Manfredi has been historical consultant for Oliver Stone's *Alexander*

(2004), screenwriter for *Memoirs of Hadrian* (2010), and his novel *The last legion* has been adapted for the homonymous film in 2007. Manfredi points out that the archaeological discipline is a difficult one to be imposed in movie business, due to the problem of the return of big investments for historical reconstructions, and that adaptation from novel to screenplay is as well a hard work. Nonetheless, according to Manfredi, the scholarly game of cross references, anachronisms, contaminations, is sometimes a valid element of evocative power in movies. The novelist stresses the fact that the ancient world transposed into films is not only a fascinating world of escape, with its heroic figures (like Alexander or *Gladiator*), but it can still shock and arise debates, as in the case of *Hypatia*, the main character of the recent film by Alejandro Amenabar, *Agora* (2009).



## Before the rain

Milcho Manchevski

interview by Cinzia Dal Maso

*Era regista esordiente, nel 1994, ma forte di una lunga gavetta tra i videoclip. E ha vinto il Leone d'oro al Festival del Cinema di Venezia. Con Prima della pioggia, Milcho Manchevski ha narrato l'insensatezza della lotta fratricida nei Balcani. Ne ha messo a nudo le follie e contraddizioni, mostrando come le vicende di un angolo apparentemente sperduto del mondo (allora solo presagite, ma poi accadute davvero), rischiano di trascinare nel vortice tutto il pianeta. Manchevski è un Macedone di New York. È regista ma anche artista, fotografo, scrittore, e docente di cinematografia alla New York University. E guarda alle vicende macedoni con l'animo radicale e inflessibile di tanta gente della diaspora. Vede il suo piccolo paese isolato, strumentalizzato, braccato. Dalla Grecia ma anche dall'Europa. In questo contributo, il regista mette in luce come le dinamiche identitarie di 'antichizzazione' – ovvero di riconoscimento della figura di Alessandro il Grande come immagine di riferimento nazionalistico (sulla fortuna del mito di Alessandro v. in "Engramma" il relativo tema di ricerca) – costituiscano una risposta spontanea e popolare ai problemi di politica internazionale sorti negli ultimi vent'anni, anche nelle forme di un mancato riconoscimento linguistico e culturale nei confronti della Macedonia.*

cinzia dal maso - *What is your attitude towards the name issue?*



**milcho manchevski** - The name issue looks like a complex issue, but it boils down to an absurd excuse for an end-game of ethnic cleansing. It is absurdity brought to an extreme. How would you feel if someone came to you and told you that you had to change your name because he or she didn't approve of your name? What cheek, what balls! At first you'd laugh at it, but 20 years later it will start eating at your insides. Especially when this attitude expressed by your neighbour has serious practical consequences (such as slowing down or blocking your country from access to processes that stimulate economic prosperity and system reforms, and imposing crippling illegal blockades and embargoes). This is only in addition to creating toxic atmosphere in the region which is going through a deadly war. This is particularly troublesome when you realize that this someone has absolutely no problem with their preposterous, arrogant and aggressive demand, but also when you realize that the hypocrisy of political Europe is more interested in solving their bureaucratic problem than in justice, human rights (such as the right to self-determination) or even peace and stability. Euro-bureaucrats keep lecturing Macedonia on your behalf, telling us to, basically, change the name of our country, the name of our language and the name of our nation. This, as you could imagine, is offensive and insulting, especially for a small nation and people with troubled history and fragile collective ego. This is a real issue with most Macedonians, a deeply heart-felt emotional problem that has to do with the personal and collective dignity, and as such, could have unforeseen consequences.

As a footnote, allow me to tell you what happened the first time I came to Venice. I was presenting my film *Before the Rain* at the Mostra del Cinema in 1994. The first day, I was summoned to the offices of the Festival. I was told that there was a diplomatic "issue". Namely, the Greek embassy in Italy has complained to the Festival, demanding that they remove the name "Macedonian" when describing the name of the language spoken in my film. The Greek embassy had claimed that such language did not exist. I asked the very nice lady representing the Festival whether I looked like a character from a cartoon. One that does not exist. We both laughed and concluded the matter then and there.

For those interested in the history of the name conflict, I have to mention that Macedonia changed both its constitution (to explicitly state in its constitution that Macedonia is not seeking anyone else's territory - as if the country the size of Central Park could demand anything) - AND its flag (to remove a symbol that Greece claimed as her own, in spite of the fact that this symbol has been found in archaeological sites in Macedonia

as well as in Greece). What has derogatorily been called “antiquisation” should be seen in this context.

**c. d. m.** - *Do you think antiquisation is a purely political issue, or it is also extensively supported by Macedonian citizens? Do Macedonians really feel they are descendants of Alexander?*

**m. m.** - Some do and some don't. I was not around when Alexander roamed the earth, nor do I pretend to be an expert in history. Yet, his father built cities where today is the Republic of Macedonia, there is material evidence of this civilization in the Republic of Macedonia, and some of Alexander's people did come from here. When the empire collapsed these people did not vanish into thin air. So, if people today feel that they want to celebrate, cherish and preserve the memory of those Macedonians - in addition to the memory of other cultures that left their trace here - I don't see why anyone would find that objectionable. Unless, of course, if that someone had an issue with their own identity. Or, if that someone was using this pseudo-historical argument as a proxy in a more complex political battle, such as the completion of the ethnic cleansing of southern Macedonia, for example, the one started at the beginning of the 20th Century and carried out through most of it.

As far as the claim that the “antiquisation” is new, there are written records that people living in these parts, ethnic Macedonians speaking the modern Macedonian language (which is of the Slavic family of languages) have claimed Alexander as their forefather since the 19th century (see Georgija Pulevski's Dictionary of 1875, for example), while at least 14 Greek intellectuals of the same period (1794-1841) insisted that the Ancient Macedonians were not a part of the Hellenic world and would be considered occupiers of ancient Greece.

**c. d. m.** - *What about those (the current political opposition) who insist on the Slavic heritage of Macedonia? Is it true they are an élite, while the majority of the population is crazy for Alexander?*

**m. m.** - The divide of Slavic vs. Alexander's Macedonians has more to do with political power-struggles than with the way most people in Macedonia today feel. Why would the Slavic heritage exclude the heritage of ancient Macedonia? Do you exclude the Etruscans as your forebears? Are we now going to look into every individual's Dna to determine people's ancestors? Different cultures lived or passed through what today is the Re-

public of Macedonia, and people have the right to study and cherish their past - as long as it does not affect their future.

**c. d.m.** - *Is it possible that the reaction of Greece to the use of ancient name and symbol by modern Macedonia, made Macedonians even more fanatic? Is it possible that, hadn't it been for Greece, Macedonians would have had a less instrumental relationship with their ancient history?*

**m. m.** - Yes, what you describe is probably true. The interest in Alexander the Great in the Republic of Macedonia was not as extensive before the Greek insults of the last 20 years. The Greek destructive politics, aggressive chauvinism and hysteria did contribute to a solidifying of the Macedonian sense of pride and even nationalism.

The sense of national belonging and pride changes with time everywhere, and in contemporary Macedonia we are witnessing sweeping developments in that respect. But, these should not be confused with the justified sense of indignation that most Macedonians feel at the prolonged insult they have been dealt by Greece and - by extension - by the European Union. It is terribly sad to see this aggression perpetrated in the heart of self-satisfied Europe, the one that prides itself on the principles of justice, equality and human rights, and moreover perpetrated by the proverbial cradle of the Western civilization, Greece. People in Macedonia are disappointed by the treatment they are receiving from Europe and the international community: the EU ignored its own findings (by the Badinter Commission) and did not recognize Macedonia for a long time in spite of the fact that it fulfilled the criteria for diplomatic recognition; Greece imposed a unilateral embargo against Macedonia for several years (and the landlocked country could not bring most of its imports in); the EU stood by as the basic human rights to self-determination were being violated in Greece (the only country in Europe claiming not to have any minorities); there was no mercy when the Macedonian meagre economy was brought down to its



knees by the UN embargo against Serbia (where Macedonia did most of its trade before the wars of the 1990's); Macedonia was shamelessly used as NATO's backyard for its single war in Europe (the one against Serbia) and forced to put up with the influx of more than 300,000 refugees (an addition of roughly 15% of the population of the country) from Kosovo as the world stood by and lectured us on how to deal with the crisis while no one took on a substantial number of these refugees (the French took only Catholics and parts of families, leaving the mothers behind); then, when the guerrillas trained in NATO's war in Kosovo turned on Macedonia, the world took pictures and pretended it was not a war for territory but for human rights; then that same NATO caved in to the Greek veto over Macedonia's ascension to a member status even after Macedonia had been used as a driveway for NATO's very own war against Serbia...

The Macedonian people have no problems understanding the Greek state and its politicians: they have been next door for centuries now. But the people here are disappointed by the recent rediscovery of European hypocrisy, the one that is *blasé* while observing first ethnic cleansing, then cultural and linguistic cleansing.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Mariaclara Alemanni  
Venezia • aprile 2010  
[www.engramma.org](http://www.engramma.org)

**80**

maggio **2010**

ENGRAMMA • 80 • MAGGIO 2010

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826 901X • ISBN 978-88-98260-25-6

# Migrazioni warburghiane

a cura di Maria Bergamo



ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826 901X • ISBN 978-88-98260-25-6

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, 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 | Discesa nello spazio misterico e “spaccio delle tenebre”: l’ultimo viaggio di Warburg in Italia  
Alice Barale
- 30 | L’architettura come testo e la figura di Colin Rowe  
Mauro Marzo
- 34 | News dal Warburg Institute: nuove risorse online  
Claudia Daniotti
- 37 | Opere di Warburg disponibili online: aggiornamento  
Elisa Bastianello
- 38 | Definire il Rinascimento  
intervista a Nicola Gardini
- 44 | La bottega di Tiziano come fabbrica di immagini  
Giorgio Tagliaferro
- 59 | “At the summit of all living painters”: Paul Delaroche perduto e ritrovato  
Claudia Daniotti



## Discesa nello spazio misterico e “spaccio delle tenebre”: l’ultimo viaggio di Warburg in Italia

Alice Barale

### Alle fonti dell’entusiasmo

Il 17 maggio 1929, giunti a Capua sotto forti raffiche di pioggia, Aby Warburg e la sua assistente Gertrud Bing si calano, attraverso due lastre di ferro non molto più grandi di un tombino, nella caverna dove si celebrava, nella tarda antichità, il culto di Mitra<sup>1</sup>. Agli occhi delle “donne proletarie vestite con camici (per lo più incinte)” e dei “bambini dall’aspetto emaciato” che si radunano attorno ai visitatori, “la discesa nell’oscuro antro dei signori (relativamente) eleganti, giunti con la loro roboante macchina (persino con il temporale)”, assume “un aspetto mitico fobico”<sup>2</sup>.

L’ironia con cui registra la propria impresa si fonde, per Warburg, con la determinazione a ripercorrere concretamente lo “spazio misterico”<sup>3</sup>. La discesa all’interno di quest’ultimo assume così un carattere semi-serio, ambigualmente teso tra il sacro e il profano. Comprendere questa contraddittorietà significa interrogarsi sulle motivazioni che spingono l’ultrasessantenne e cardiopatico sostenitore della necessità dello “spazio del pensiero” (*Denkraum*), di quella distanza tra sé e il mondo in cui il pensare ha la propria condizione di possibilità, ad arrampicarsi lungo la via dell’unio mistica. Il *pathos* di quest’ultima gli è infatti radicalmente estraneo: il trattato ermetico Pimandro, con il suo accumulo di immagini misteriosofiche, gli risulta “terribilmente noioso”<sup>4</sup>, e al tipo di “studio invasato”, qual è l’esperto di orfismo Macchioro, che conosce a Napoli, non perdona di anteporre l’“eruzione del proprio impulso creativo” alla “capacità di convogliare (*Geleisigkeit*) la propria attività in una struttura connessa”<sup>5</sup>. Eppure l’ultimo viaggio in Italia, intrapreso tra il settembre del 1928 e il giugno del 1929, anno della sua morte, si configura per Warburg come una “spedizione alle fonti (*Quellen*) dell’entusiasmo (*Enthusiasmus*) europeo”, un tentativo di “vivere come *mystes* il culto di Mitra da Rimini alla Cappella Sistina”<sup>6</sup>. Lo

<sup>1</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 456.

<sup>2</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 941-945.

<sup>3</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 938.

<sup>4</sup> Vd. Brosius 1997.

<sup>5</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 361. E ancora, il 12 novembre 1928: “bei Poimandres, wie es sich gehört, eingeschlafen”, ivi, 365.

<sup>6</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 460.

<sup>7</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 467, 458.



Capua, *Mitreo*, fine II sec. d.C. (fonte: [www.campaniartecard.it](http://www.campaniartecard.it)).

spazio misterico sembra così costituire non tanto un'alternativa allo spazio del pensiero, quanto una fonte (*Quelle*) da cui è impossibile, per quest'ultimo, prendere definitivamente congedo.

### “Mistiche dell'ascesa”: il Tempio Malatestiano di Rimini

È infatti allo spazio concreto, “stereometricamente scandito” in cieli e in sfere – che nelle mistiche della tarda antichità<sup>8</sup> l'anima, nel proprio destino cosmico, percorre in ascesa e in discesa – che lo spazio astratto, “spazio infinito del pensiero matematico e psicotecnico” deve rivolgersi, per comprendere la propria condizione di possibilità<sup>9</sup>. Giunto nel settembre del 1928 da Amburgo a Bologna, attraverso Basilea e Milano, Warburg dedica alcune settimane all'osservazione delle raffigurazioni astrologiche che ricoprono il soffitto del Teatro Anatomico. In esse, negli invisibili legami che il corso degli astri intratteneva con ogni aspetto della vita terrestre, i medici rinascimentali cercavano una guida al proprio operare. Nel suo secolare intreccio con l'astrologia, il cosmo impersonale della scienza è dunque inseparabile da quello vissuto, immaginariamente percorso in su e in giù dei misteri ellenistici che il Rinascimento richiama in vita. Una corrente gnostica-ermetica-platonica attraversa la speculazione rinascimentale sull'universo, che emerge come il luogo di un incessante pellegrin-

<sup>8</sup> Ma il motivo della discesa e ascesa dell'anima attraverso le sfere è, secondo Gioachino Chiarini, già presente, “su indubitabile influenza delle culture mesopotamiche”, in epoca omerica: vd. Chiarini 2003, 245-247.

<sup>9</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 350.



Rimini, *Tempio Malatestiano*.

naggio che l'anima, ad ogni ciclo vitale, compie attraverso i cieli e i pianeti. È in questa ascesa e discesa "soggettiva del singolo" che occorre dunque cercare la "genesì dello spazio ideale (*Idealraum*)"<sup>10</sup>.

La spedizione warburghiana (*Entdeckungsreise*)<sup>11</sup> prosegue così sino a Rimini, per indagare la rappresentazione del cosmo che il Tempio Malatestiano racchiude. In questa cattedrale quattrocentesca la religiosità cristiana si incontra infatti con il rinascete immaginario pagano: i sepolcri sotto le arcate esterne, destinati a contenere le spoglie mortali degli intellettuali della corte malatestiana, cedono il passo, all'interno, all'"esaltazione cosmologica"<sup>12</sup>. Alla rappresentazione, nella terza cappella di destra, dei pianeti, risponde infatti, nella terza di sinistra, quella delle Muse che, sedute sulle sfere planetarie, ne intonano, guidate da Apollo, l'armonia. Appena risvegliate dal sonno in cui il Medioevo le aveva sprofondate, queste ultime inducono, con la loro iconografia ancora

<sup>10</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 352.

<sup>11</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 467.

<sup>12</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 354; per il dialogo, all'interno del Tempio, tra cristianità e paganesimo vd. la Tavola 25 del *Bilderatlas Mnemosyne* con il saggio interpretativo pubblicato in Engramma; vd. inoltre Centanni 2007.



Rimini, Tempio Malatestiano: rilievo raffigurante Apollo.

lontana da quella antica, Warburg e la sua assistente a dubitare della loro identità, individuando piuttosto in alcune di esse i tre generi di musica – celeste, mondana e strumentale<sup>13</sup>. È comunque la rappresentazione dell'universo come “sistema armonico” che dai rilievi di Rimini si fa incontro a Warburg, investendo di un'interna contraddittorietà l'itinerario celeste che la sua *Entdeckungsreise* intende ripercorrere<sup>14</sup>. L'idea della discesa dell'anima attraverso i cieli subito prima della nascita, e della sua risalita dopo la morte, è infatti di “provenienza gnostica”<sup>15</sup>. Il viaggio astrale dell'anima è dunque originariamente connesso al punto di vista anticomico dello gnosticismo, che individua la salvezza di quest'ultima in un principio radicalmente estraneo all'universo in cui essa è costretta.

La discesa celeste è, in quest'ottica, una pura caduta, e l'ascesa una liberazione dall'errore del cosmo. La rappresentazione, nel Tempio Malatestiano, di Apollo con la lira, attorniato dalle allegorie dell'armonia cosmica, fa tuttavia spazio alla possibilità che il principio dell'universo non attenda, come per lo gnosticismo, ai suoi margini, ma trovi piena realizzazione al suo interno. Al mondo senza Dio dello gnosticismo si contrappone l'idea, propria di quella filosofia neoplatonica che Gemisto Pletone immette nel cuore del Rinascimento<sup>16</sup>, di una divinità che si fa mondo, serie ininterrotta di entità più o meno sottili che solo nel proprio carattere corporeo, esterno al principio che le ha generate, possono ad esso condurre<sup>17</sup>. È nel sole che questo manifestarsi sensibile della divinità trova, sin dalla tarda antichità, il proprio simbolo. La “teologia solare”<sup>18</sup> affonda

<sup>13</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 359. In particolare Gertrud Bing ritiene incompatibile con l'iconografia di una delle Muse la figura con la corona di teste: si tratta invece proprio di una rappresentazione di Calliope, giusta le indicazioni fornite da Guarino Veronese nell'*Epistola De Musis*. Sulla rinascita delle Muse nel Tempio Malatestiano vd. Bordignon 2005.

<sup>14</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 358.

<sup>15</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 363; cd è forse proprio la discesa dell'anima nel “burrascoso mondo subluinare” a essere rappresentata nel “rematore in balia delle onde” che, nella Cappella dei pianeti, “sembra cercare rifugio su un'isola”: vd. Bertozzi 2003, 158-170.

<sup>16</sup> Sulla filosofia di Gemisto Pletone in relazione al Tempio Malatestiano, vd. Centanni 2003.

<sup>17</sup> Per il legame tra l'iconografia del Tempio e il neoplatonismo rinascimentale vd. tra gli altri Mitchell 1978 e Meldini 1983; su Gemisto e Sigismondo vd. anche Bertozzi 2003.

<sup>18</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 453.

le proprie radici nella scienza astrologica degli antichi Caldei, per investire, con le conquiste di Alessandro Magno, l'intera religiosità ellenistica. È questa la tesi dell'archeologo Franz Cumont, "bionda natura da avventuriero"<sup>19</sup> di cui Warburg, poco dopo il proprio soggiorno a Rimini, fa la conoscenza a Roma<sup>20</sup>. Nel fare proprie le "mistiche dell'ascesa" (*Aufstiegsmystiken*) della tarda antichità, il neoplatonismo rinascimentale ne accoglie dunque tanto il pessimismo astrologico, di derivazione gnostica, quanto quest'ultimo elemento "ottimistico", "eliotropico (apollineo)"<sup>21</sup>. Alla tensione, all'interno del Tempio Malatestiano, tra la figura "sconvolgente" del "diavolo-Lucifero Sigismondo"<sup>22</sup>, affrescato da Piero della Francesca nella Cella delle Reliquie, e la "volontà luminosa" che si esprime nella spaziosità della navata centrale "con il gigantesco coro" risponde così, nelle cappelle interne, quella tra i demoni astrali e il Sole che li domina. Oltre che come Apollo, che con la sua lira si erge a "musico reggitore delle sfere"<sup>23</sup>, quest'ultimo è infatti rappresentato anche nel suo levarsi sul carro, da cui sovrasta, dalla chiave di volta dell'arco nella Cappella dei Pianeti, l'intero firmamento. Tra le raffigurazioni degli dei che presiedono agli astri, poi, quella di Giove corrisponde per Warburg alla descrizione di Macrobio dello "Jupiter-Baal" di Eliopoli (Baalbek) in Siria, divinità solare di origine egiziana, poi identificata con Zeus, che "ha la destra alzata con la frusta, al modo dell'auriga, mentre la sinistra tiene il fulmine e le spighe"<sup>24</sup>.

La devozione per questo principio solare è "divino furore", entusiasmo che solleva l'anima verso di esso e la dischiude alla sua eterna armonia<sup>25</sup>. Al monito gnostico a non cadere schiavi dell'"ebbrezza del mondo" ma a romperne, piuttosto, l'incanto<sup>26</sup>, subentra il concetto platonico e neoplatonico di eros come possibilità di ricongiungersi alla sua interna verità. Così Isotta, amante di Sigismondo, è raffigurata nel Tempio come 'Venus Virgo'<sup>27</sup>, incarnazione dell'amore sublime. Nella cattedrale che accoglie le spoglie del filosofo neoplatonico Gemisto Pletone, Warburg si interroga sull'idea greca di "mania" (*Wahnsinn*) e sulla sua tradizione<sup>28</sup>. In essa si radica forse la dottrina, che il neoplatonismo attinge da

<sup>19</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 15.

<sup>20</sup> Cumont [1929] 1990.

<sup>21</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 361.

<sup>22</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 353. Sulla leggenda luciferina di Sigismondo Malatesta, che per il proprio paganesimo si guadagnò l'attribuzione di ogni sorta di crimini e l'epiteto, da parte di papa Pio II, di "disonore d'Italia e vergogna del suo tempo", vd. Bertozzi 2008.

<sup>23</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 457.

<sup>24</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 363; cfr. Macrobio, I, 23, 12.

<sup>25</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 360.

<sup>26</sup> Vd. Jonas [1958] 1991, pp. 89-91: "la principale arma del mondo nella sua grande seduzione è 'amore'".

<sup>27</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 356.

<sup>28</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 360.



un antico nucleo mitologico orfico ed esiodeo, “dell’eros cosmogonico”<sup>29</sup>. Proprio a quest’ultimo aveva, pochi anni prima, dedicato la propria opera Klages<sup>30</sup>. Rispetto a questi, però, la riflessione warburghiana sull’entusiasmo assume tutta un’altra direzione. Decisivi, nel determinarla, sono il riconoscimento, attraverso l’esperienza del Mitraismo vissuta “come *mystes*”<sup>31</sup>, del carattere duplice, internamente contraddittorio, del divino furore, e l’interesse che a Rimini inizia a delinearci per la riflessione di Giordano Bruno.

### Nella “città dell’alloro e della corona di spine”

Le tracce che l’idea greca di mania ha lasciato nell’arte classica sono sfuggite a lungo all’osservazione storica. Il trasporto entusiastico o disperato che segna, non di rado, le raffigurazioni dell’arte ellenica era infatti difficilmente accettabile per un’estetica dominata, come Warburg ha criticamente osservato sin dai primi anni della sua ricerca, dalla “perdurante e unilaterale dottrina classicistica della ‘quieta grandezza’”<sup>32</sup> dell’antichità:

In precedenza, ogni tentativo di considerare l’estasi tragica come un bene caratteristico dell’eredità dell’Antico era sembrato uno sviamento romantico che non era passibile di dimostrazione, un errore che non si conciliava con i risultati della storia dell’estetica archeologica del tempo<sup>33</sup>.

Giunto a Roma poche settimane dopo la propria permanenza a Rimini, Warburg può cogliere in tutta la loro forza e persistenza i segni di questa estasi tragica rimossa. Un “esercito selvaggio” di Menadi e demoni che si agitano o crollano in preda al divino<sup>34</sup> gli si fa infatti incontro dai sarcofagi funerari romani sui quali ha trovato, nella propria migrazione dalla Grecia, rifugio.

L’“abbandono” (*Hingabe*) che in queste figure si esprime si incontra così, nella capitale romana, con il movimento di “affermazione” (*Behauptung*) che l’arte imperiale, invece, in ogni suo gesto riflette: al profondo “trasporto” (*Egriffenheit*) dei demoni funerari ellenici risponde, sugli archi, le colonne e le monete di Roma, il vigoroso, superbo “afferrare” (*Ergreifen*) dell’imperatore trionfante<sup>35</sup>. Nella sua “doppia radice greca e romana”, la classicità appare così attraversata da una contraddizione che rispecchia “la contraddittorietà originaria della vita umana”:

<sup>29</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 356; vd. Reale 2006, 13; sull’eros cosmogonico nei *Magika logia* di Gemisto Pletone, vd. Centanni 2003.

<sup>30</sup> Klages [1922] 1979.

<sup>31</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 458.

<sup>32</sup> Warburg [1905] 2004, 408.

<sup>33</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 865.

<sup>34</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 867.

<sup>35</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 344, 361.



Particolare del *Grande fregio di Traiano* (II secolo d.C.), reimpiegato sull'Arco di Costantino (inizio IV secolo d.C.): *Conquista di un villaggio dacico da parte della cavalleria e fanteria romana, che spingono i prigionieri.*

Tutte quelle opere d'arte che narravano il trionfo della autorità pubblica romana forniscono delle preconiazioni per la *vita activa* penetrata da un senso ottimismo, mentre il selvaggio esercito dei demoni greci del destino, negli dei e semidei sui sarcofagi pagani romani narra in modo perturbante e commovente di una umanità che soccombe nella lotta con il destino<sup>36</sup>.

Nel contrasto tra l'“orgogliosa passione” dell'arte imperiale romana e il “disperato cordoglio”<sup>37</sup> dei demoni funerari greci si esprime l'originaria tensione che segna il rapporto tra individuo e cosmo<sup>38</sup>. Tra “abbandono” e “affermazione”, tra “trasporto” e “presa” nei confronti del mondo non c'è infatti, per il soggetto, scelta definitiva, ma continua oscillazione. Nel carattere violento che caratterizza entrambi i momenti si esprime la loro unilateralità, l'impossibilità di trovare in essi rifugio. A questa violenza corporea si oppone, nella propria conquista della capitale romana, la spiritualità cristiana. “Disintossicare la vita in movimento” da ciò che in essa vi è di demoniaco<sup>39</sup>, di opaco e incontrollato, significa per il cristianesimo ricondurla a un contenuto spirituale che ne costituisca il vincolo e il fondamento. L'esteriorità del gesto è così ridotta a semplice metafora, strumento di un significato interiore eticamente compatibile: “Tentativo di rifor-

<sup>36</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 834, 867.

<sup>37</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 873.

<sup>38</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 103.

<sup>39</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 834.

ma dell'estasi pagana attraverso una determinazione dell'estensione metaforica (*metaphorische Umfangbestimmung*)", annota Warburg durante il proprio soggiorno romano<sup>40</sup>. La "reinterpretazione del significato" a cui il cristianesimo sottopone le antiche formule espressive è però destinata a scontrarsi con il "mondo pulsionale" in cui esse, nella loro letteralità, si radicano e che continuano, nonostante ogni tentativo di riforma, a veicolare<sup>41</sup>. Così la leggenda della giustizia di Traiano, che nell'interpretazione medievale e rinascimentale ferma il proprio cavallo di fronte ad una vedova il cui figlio è stato travolto dal corteo imperiale, convive con l'immagine originaria, che si tramanda sino a Botticelli, del suo "incedere impetuosamente sopra ai nemici morti"<sup>42</sup>, la compostezza cristiana di fronte al dolore con l'estasi tragica delle rappresentazioni funerarie.

A questo contrasto Warburg dedica la lezione che tiene, durante la propria permanenza a Roma, alla Biblioteca Hertziana su *L'antico romano nella bottega del Ghirlandaio*. Nell'opera di quest'ultimo, infatti, il mondo pagano dell'espressione non si compenetra, come in maestri più grandi, ad esempio in Donatello, con quello moderno dell'artista, ma rivela, nei suoi confronti, una tragica contraddittorietà. La tensione, che attraversa la "città dell'alloro e della corona di spine"<sup>43</sup>, "tra la cultura pagana e quella cristiana", si rispecchia nell'arte del Ghirlandaio in una giustapposizione di motivi<sup>44</sup>. L'artista "introduce" infatti "come fattori costitutivi dello stile dei valori limite espansivi: il polo dell'Antico che intensifica il linguaggio dei gesti, e il polo della quiete tipico del quadro votivo nordico"<sup>45</sup>. Negli affreschi di Santa Maria Novella, ad esempio, "l'esercito selvaggio [...] si dispera per la perdita di Francesco Sassetti come per Meleagro, lamentandosi in modo sfrenato", mentre "Francesco Sassetti stesso recita la sua pietà da pastore nella tavola nello stile di Hugo van der Goes"<sup>46</sup>. Accanto alle scene devozionali ispirate, nel loro quieto raccoglimento, all'arte fiamminga, i gesti intensificati che Ghirlandaio attinge al patrimonio classico permangono come una presenza inconciliata, in parte oscura.

È nel contesto di questa riflessione sull'incontro tra la Roma pagana e quella cristiana, tra la letteralità delle antiche formule di *pathos* e il valore metaforico che la modernità cerca di assegnare loro, che Warburg inizia a leggere Giordano Bruno<sup>47</sup>. *Lo spaccio de la bestia trionfante* si accosta infatti, per argomento e

<sup>40</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 436.

<sup>41</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 834, 866.

<sup>42</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 836; vd. Bordignon 2004.

<sup>43</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 27.

<sup>44</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 834.

<sup>45</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 833.

<sup>46</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 837.

<sup>47</sup> Vd. Warburg [1928-1929] 2001, 373 (22.XI.1928): "Iniziato nel pomeriggio a leggere Giordano Bruno in tedesco". E poco più di un mese prima, a Bologna: "Dobbiamo leggere Giordano Bruno" (14.X.1928, *ivi*,

finalità, alle versioni moralizzate degli antichi classici. Oggetto di riforma etica è, in esso, il cosmo pagano: ai “veri e propri *monstra*” che lo presiedono “subentrano figure (virtù) spiritualizzate”<sup>48</sup>. La “bestia trionfante” che va sottoposta allo “spaccio”, alla cacciata, è dunque l’immagine mitica, incarnata degli astri, che va sostituita, di volta in volta, con un valore puramente spirituale. Così ad esempio l’Orsa, nella parte superiore del cielo<sup>49</sup>, deve lasciare il posto alla Verità; e a Perseo, l’eroe che trionfa sul mostro, deve succedere la Sollecitudine, nutrimento degli “animi generosi”<sup>50</sup>. Una simile riforma del cosmo aveva compiuto, più di mezzo secolo prima, il domenicano Radino. Nel suo *Sideralis Abyssus* le antiche divinità astrali sono infatti “messe alla porta” e il loro posto è occupato dalle “virtù tomistiche”<sup>51</sup>.

Per quanto, tuttavia, Warburg si aspetti di trovare in Bruno un “fautore dell’astrazione (*Abstractor*) nel senso più autentico”<sup>52</sup>, “con una indole avversa alle immagini”, “la lotta con la ‘bestia trionfante’ in cielo assume ancora”, nello *Spaccio*, “l’aspetto di una prestazione personale ed *energetica*, densa di pericoli *reali* e avvolta da terrori demoniaci molto sconvolgenti”<sup>53</sup>. Se il mostro non è che “larva”<sup>54</sup>, figura evanescente, fittizia, la lotta contro di esso è, nondimeno, radicata nel corpo, reale. Di contro ai “divorzii orrendi”<sup>55</sup> che il cristianesimo, in massimo grado quello luterano, opera tra divino e naturale, tra conoscenza e azione, la rivolta bruniana contro il potere soggiogante degli idoli celesti investe al contempo anima e corpo, spirito e materia. “Don Chisciotte” delle immagini<sup>56</sup>, *chevalier errant*<sup>57</sup> del cosmo inventato dagli antichi, il riformatore si preoccupa così che l’Orsa, scaraventata dalla sommità del cielo, “con la coda [...] non faccia qualche ruina di stelle con farle precipitare in mare”<sup>58</sup>. Lo spaccio bruniano non nega, attraverso una semplice astrazione, il ‘corpo’ delle immagini celesti, ma penetra in esso e, affrontandone il pericolo, ne confuta di volta in volta il carattere immutabile e assoluto. Gli idoli sono così trasferiti dal cielo

350). Per una ricostruzione dell’avvicinamento di Warburg a Bruno vd. Mann 2003. Su Warburg e Bruno cfr. inoltre Cassirer Studies 2008. Per il tema della memoria in Warburg e in Bruno cfr. Quiviger 2009 e Tavola ’68 2008.

<sup>48</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 960-962.

<sup>49</sup> Bruno [1584] 2008, 129.

<sup>50</sup> Bruno [1584] 2008, 209-210.

<sup>51</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 965.

<sup>52</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 457.

<sup>53</sup> Lettera a Saxl del 21 maggio 1929, cit. in Ghelardi 2008, XVI e 933.

<sup>54</sup> Bruno [1584] 2008, 124.

<sup>55</sup> Bruno [1584] 2008, 124, 167.

<sup>56</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 957.

<sup>57</sup> Warburg cita qui, reinterpretandolo, il giudizio di P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique* (1820), s.v.: “Ceci nous donne l’idée d’un personnage, qui, en matière de philosophie, fait le chevalier errant”.

<sup>58</sup> Bruno [1584] 2008, 131.

alla terra, dove le loro corpulente figure cessano di incomberne staticamente sul destino umano per assumere, al suo interno, un impiego “socialmente utile”<sup>59</sup>. Così Ercole “col braccio della Giustizia e bastone del Giudicio è fatto domator de le corporee forze”<sup>60</sup>, e Perseo ha il “mandato etico-olimpico”<sup>61</sup> di mettere “il chiodo” alla “perniciosa coscienza” dei “malfattori ed ostinati ingegni”<sup>62</sup>.

Se l’infinità dell’universo, eccedente ogni confine figurativo, è oscurata dal carattere bestiale, idolatrico delle sue immagini, è tuttavia all’interno di queste ultime che si celano dunque quelle forze che permettono di sopraffare i “veri e propri *monstra*”<sup>63</sup> che ostruiscono, di volta in volta, lo spazio celeste<sup>64</sup>. Estraneo a ogni pura negazione del mitico, “Bruno resta attaccato” a quest’ultimo, “ma trasforma come per magia il terrore (*Phobos*) dinamicamente *ipostatizzante*” che lo caratterizza “in attività che pone *energeticamente* uno scopo”<sup>65</sup>. Da immobili “guardiani di confini”<sup>66</sup>, che scandiscono immutabilmente il cosmo in cieli e in sfere, le immagini astrologiche divengono i simboli di un’energia terrestre e dirompente, in grado di fare “scoppiare i gusci delle sfere cosmiche”<sup>67</sup>. Lo spaccio a cui Bruno sottopone le “larve, statue, figure”<sup>68</sup> che affollano l’universo è dunque una “grazia condizionata”<sup>69</sup>. In virtù di essa, il mito si spoglia ogni volta della propria immobilità: “il redentore antico si redime” sempre nuovamente “dal mostro”<sup>70</sup>.

### “Verso Capua – eliotropismo e trionfo della notte”

La necessità, per la conoscenza, di farsi “prestazione personale ed energetica”<sup>71</sup>, impresa radicata nel corpo e nell’immagine, si fa più che mai evidente negli *Eroici furori*. Al contrario del “sapiente”, che osserva dall’esterno il mutamento, considerandone con distacco la “vanità”, il “furioso” vive infatti sulle proprie membra l’avvicinarsi degli opposti, sino a farli implodere al proprio interno: il “disquarto”<sup>72</sup> che permette al protagonista dei *Furori* di avere esperienza

<sup>59</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 981, 983.

<sup>60</sup> Bruno [1584] 2008, 209.

<sup>61</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 970.

<sup>62</sup> Bruno [1584] 2008, 209.

<sup>63</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 960.

<sup>64</sup> Sul carattere innovativo, rispetto alle “coeve linee di tendenza della storiografia italiana di ispirazione gentiliana”, dell’interpretazione warburghiana di Bruno come “un uomo che pensa per immagini”, vd. Ciliberto 2005, 373-377.

<sup>65</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 457.

<sup>66</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 981.

<sup>67</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 29.

<sup>68</sup> Bruno [1584] 2008, 124.

<sup>69</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 967: “Lo *Spaccio* significa proprio una grazia condizionata”.

<sup>70</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 42.

<sup>71</sup> Lettera a Saxl del 21 maggio 1929, cit. in Ghelardi 2008, XVI e 933.

<sup>72</sup> Bruno [1585] 2000, 36-37.



Capua, *Mitreo*, fine II sec. d.C.: particolare dell'affresco (fonte: www.campaniartecard.it).

dell'infinità del cosmo è un sacrificio reale quanto quello del toro dall'“aspetto stranamente umano” che soccombe, nelle pitture murali della caverna di Capua, sotto i colpi di Mitra<sup>73</sup>.

Warburg ha da poco terminato, in una Napoli in cui l'“afa già arde lo stomaco”<sup>74</sup>, la faticosa lettura degli *Eroici furori*, quando si cala, assieme alla “collega Bing” (come è chiamata la sua assistente in tutto il *Tagebuch*), nelle profondità del mitreo campano. Il sacrificio dello studioso, che si è lasciato via via alle spalle la “fiacca asinità anemica” e “l'irrisolutezza fetale” della patria teutonica<sup>75</sup> per inoltrarsi in un territorio che, come il suo vino “troppo ruvido” e la sua aria troppo densa, risveglia e sfianca i sensi<sup>76</sup>; il sacrificio del Furioso che si avvia a sciogliere i “nodi” delle sue “perturbate” membra<sup>77</sup>; e quello di Bruno stesso, arso per la propria sete di conoscenza, si trovano così unificati in quello dell'antico adepto.

<sup>73</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 933.

<sup>74</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 453.

<sup>75</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 78; entrambi i fulminanti giudizi si riferiscono in particolare allo storico dell'arte Willy Otto Drost, direttore del Museo di Danzica incontrato a Roma, la cui “fiacca asinità anemica” rende “tanto teutonico”.

<sup>76</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 352: “sono più dritto sui piedi (*Bin mehr [...] auf den Füßen*) che a casa ma anche – ad attacchi – più stanco”.

<sup>77</sup> Bruno [1585] 2000, 127.

Negli “occhi morenti” del toro ucciso da Mitra si rispecchia, per l’iniziato, la necessità della propria morte rituale: “l’idea di fondo di questi misteri è sempre la stessa: sei stato ucciso e poi torni alla vita”<sup>78</sup>. La rinascita si svela però, nella caverna di Capua, meno certa e definitiva del previsto.

Di fronte alla tradizionale raffigurazione di Mitra che uccide il toro, Warburg scorge infatti, alla luce di una lanterna, un affresco più misterioso. Una “donna seminuda” conduce una biga trainata da “inquietanti animali color blu-nero”<sup>79</sup>, forse asini selvatici, “che sono rannicchiati a terra come se fossero caduti e come se attendessero di poter entrare”<sup>80</sup>. In questa figura insolita per l’Occidente (nell’iconografia classica la Luna è trainata di norma sul suo cocchio da più domestici buoi), si può forse riconoscere Ahriman, “la dea” iranica “dell’oscurità”<sup>81</sup>, “che riempie di nuovo la sua profondità dopo che il dio della luce [Mitra] ha trionfato”<sup>82</sup>. La teologia solare, che secondo l’avventuriero Cumont si propaga dall’astrologia caldaica all’intera civiltà ellenistica, si svela qui attraversata da un dualismo di matrice iranica che ne incrina il carattere immediatamente “ottimistico”<sup>83</sup> osservato da Warburg nelle cappelle del Tempio di Rimini<sup>84</sup>. Contrariamente al Dio dello gnosticismo, saldo nella sua unità grazie alla sua non compromissione con il mondo, il principio naturale, sensibilmente percepibile del cosmo, si caratterizza infatti come originariamente duplice, in sé diviso: non è che nel proprio avvicinarsi che sole e oscurità, giorno e notte, si danno. Pochi mesi prima, a Roma, Warburg aveva individuato nel carattere “girevole” del rilievo del mitreo tedesco di Dieburg<sup>85</sup>, che raffigura su un lato Mitra che trionfa sul toro e sull’altro la rovinosa caduta del figlio del Sole Fetonte sul cocchio infuocato del padre, la possibilità di pervenire a “un’idea più profonda del culto”<sup>86</sup>. Con la figura di Fetonte, attinta probabilmente alla filosofia stoica,

<sup>78</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 933. Come la conoscenza a cui il Furioso si avvicina, “il mistero non si dice, non si lascia ‘parlare’ dal *logos* ma va intimamente vissuto”. “Le varie forme di religione misterica non rappresentavano” infatti “un’opzione personale e segreta in contrasto con la religione pubblica” ma “erano invece comunque accettati, anche pubblicamente, come una dimensione ‘alternativa’ del sentire religioso”: i misteri erano “‘segreti’, ma in un senso molto particolare [...] in quanto *arrheta*, ‘indicibili’, ‘impossibili a dirsi’” (Bergamo, Centanni 2006).

<sup>79</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 456.

<sup>80</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 943.

<sup>81</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 456.

<sup>82</sup> Lettera a Saxl del 21 maggio 1929, cit. in Ghelardi 2008, XVI e 933.

<sup>83</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 363.

<sup>84</sup> Nell’*Avesta* Ahriman, o Angra Mainyu, è lo spirito delle tenebre, che si oppone originariamente a Spenta Mainyu, quello della luce. Entrambi sono emanazioni di Ahura Mazda, lo spirito supremo. Mitra, pur presente nell’*Avesta*, non ha ancora in esso il ruolo di divinità suprema che ricoprirà invece in seguito, nel culto ellenistico a lui dedicato, ma è uno degli aiutanti dello spirito benefico. Per la compresenza, all’interno del Mitraismo, di una componente astrologica di derivazione caldaica e di un dualismo che ha le sue radici nella religione iranica vd. Cumont [1929] 1990, 116-117.

<sup>85</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 935.

<sup>86</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 63.



Michelangelo Buonarroti, *La caduta di Fetonte*, disegno a carboncino su carta (cm 31,2 x 21,5), 1533 ca, London, British Museum.

che ne aveva fatto il simbolo dell'*ekpyrosis*, la conflagrazione universale, si insinua infatti, nel movimento unidirezionale del trionfo di Mitra, quello ciclico



della natura: nel mito del figlio del Sole il mitraismo rappresenta la capacità di palingenesi del proprio dio (sul piano astronomico, la capacità di porre fine a un ciclo cosmico e iniziarne uno nuovo<sup>87</sup>. Come emergerà in Michelangelo, che dall'episodio, copiato in un importante disegno<sup>88</sup>, trae il proprio modello per "le forme della caduta delle anime" per la Cappella Sistina<sup>89</sup>, l'ascensione è, nel mito di Fetonte, al tempo stesso rovina, "incendio universale"<sup>90</sup> in cui il trionfatore "è egli stesso bruciato"<sup>91</sup>: elevazione al cielo e caduta nelle profondità della terra, "eliotropismo e trionfo della notte"<sup>92</sup>, si rivelano parte di un unico, inscindibile processo.

Questi stessi antitetici momenti si saldano, in Bruno, in un "eliotropismo interno"<sup>93</sup>. Non è infatti dato, al protagonista dei *Furori*, di ricongiungersi alla verità a cui tende, risolvendosi in essa: "quello uno che è l'istesso ente, quello ente che è l'istesso vero, quello vero che è la natura comprensibile" non può essere perseguito una volta per tutte, ma soltanto "in quel modo di persecuzione il quale non ha raggion di moto fisico, ma di certo moto metafisico"<sup>94</sup>. Non è dunque che in una sempre rinnovata esperienza di sé e del proprio corpo che ciò che ne trascende la finitezza può essere attinto: non nelle "negligenze di se stesso" ma nell'autotrasformazione, non nell'oblio ma in una sempre riattivata 'memoria'. Il principio a cui nel furore eroico gli uomini rivolgono la propria "volontà di salvezza"<sup>95</sup> non li investe dall'esterno, come "vasi ed instrumenti", ma dall'interno, in quanto "artefici ed efficienti"<sup>96</sup>: non è il sole celeste, ma il "sole della ragione"<sup>97</sup>. Nel furore quest'ultima non abdica infatti a favore dell'irrazionale, ma si misura con il proprio limite e ne esce, di volta in volta, trasformata. È infatti soltanto attraverso il ricongiungimento, nel disquarto, alla natura nel suo aspetto caotico, disperso – quello rappresentato, nel mitreo di Capua, dagli asini selvatici di Ahriman – che può emergere, sempre di nuovo, l'esperienza della sua armonia.

Lo sguardo sul futuro (*Zukunftsschau*), calcolante (*zahlenmäßiger*) ed 'eroico', non può dunque prescindere, nell'esperienza del furore, dall'immersione (*Ein-*

<sup>87</sup> Vd. Ulansey 2001.

<sup>88</sup> Vd. Warburg [1928-1929] 2005, 68: "il disegno del Fetonte (Michelangelo) emerge e vuole essere forgiato come un anello – pesante – della catena".

<sup>89</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 457.

<sup>90</sup> Warburg, [1929] 2008/Bruno, 935.

<sup>91</sup> Warburg [1928-1929] 2001: "Der Kämpfer wider das Monstrum am Himmel wird selbst verbrannt".

<sup>92</sup> "Aby Warburg verso Capua – eliotropismo e trionfo della notte": Warburg [1929] 2008/Bruno, 938.

<sup>93</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 451.

<sup>94</sup> Bruno [1585] 2000, 57.

<sup>95</sup> "Josannawillen". Warburg [1928-1929] 2001, 451: "Marcello Palingenio Josannawillen zum Stehen gebracht als Sonne der Vernunft (Synderesis)".

<sup>96</sup> Bruno [1585] 2000, 42-43.

<sup>97</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 451.

*senkung*) erotica in ciò che è<sup>98</sup>. L'avventura conoscitiva del Furioso si rivela attraversata da un paradosso che caratterizza per Warburg lo stesso orientamento umano: la necessità, perché quest'ultimo si realizzi, di farsi al contempo preda ("il cervo di Atteone, estraneo all'umanità") e cacciatore (Atteone stesso, "scrutatore dalla rocca della coscienza razionale"<sup>99</sup>, di restare al tempo stesso fuori e dentro l'esperienza. Il gesto dell'antico gigante Anteo<sup>100</sup>, abbarbicato alla terra, si fonde così con quello dell'indovina Cassandra, malinconicamente sradicata dal divenire che osserva, per dare vita ad una "Cassandra invertita", che si proclama parte in causa di ciò che la divinità di volta in volta le assegna: "Tu (dio) non mi hai dato da vedere che ciò che io posso ancora rivoltare (*Darum gabst Du nur zu schauen, was ich doch noch wenden kann*)"<sup>101</sup>.

Lo stesso carattere sempre provvisorio, iniziale, ha la visione del Furioso. L'assenza dell'infinita 'persecuzione' in cui essa consiste non può essere cercata, come per Aristotele quella del tempo intero<sup>102</sup>, che di volta in volta nel suo infinitesimale "instare": *Amor instat ut instans*<sup>103</sup>. Privata della propria istantanea transitorietà, la visione eroica di Atteone si converte infatti in un *eidolon*<sup>104</sup> mostruoso, come quello che ne *L'opera* di Zola soggioga dalla sua tela l'artista che l'ha evocato. Nell'indecifrabile corpo che si fa incontro al pittore Claude Lantier<sup>105</sup>, Warburg scorge un 'derivato' della splendida natura (la Diana) che si svela al Furioso<sup>106</sup>: il mostro tentacolare in cui essa si trasforma per chi cerchi di coglierla una volta per tutte<sup>107</sup>. Nel mondo sensibile a cui si avvicina sino al disquarto di sé, Atteone non scorge infatti Dio, la "luce assoluta", ma di volta in volta "la sua ombra", "la luce che è nell'opacità della materia, cioè quella in quanto splende nelle tenebre"<sup>108</sup>. L'errore di Claude Lantier è quello di violare il carattere umbratile di Diana per fissarla in piena luce: catturata come origine, "causa primordiale", la natura si converte in "scherzo di natura", la *tellus in monstrum*<sup>109</sup>. Lo "spirito di presunzione" che conduce a questa catastrofe è ciò

<sup>98</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 452. Letteralmente "l'immersione in ciò che è eroticamente perduto (*an das erotisch verruchte*)": in ciò che, nel suo darsi all'amore, ne è già sempre consumato, perduto.

<sup>99</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 452.

<sup>100</sup> "Antaeisch furioser" è definita "l'immersione in ciò che è eroticamente perduto".

<sup>101</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 452.

<sup>102</sup> È al quarto libro della *Fisica* che Bruno qui si riferisce: "Perché se non fusse l'istante, non sarebbe il tempo: però il tempo in essenza e sostanza non è altro che istante. E questo baste, se l'intendi (perché non ho da pedanteggiar sul quarto de la *Fisica*)"; Bruno, *Eraici furori*, 90.

<sup>103</sup> Bruno [1585] 2000, 57, 89.

<sup>104</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 108.

<sup>105</sup> Zola [1886] 2006.

<sup>106</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 451.

<sup>107</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 108.

<sup>108</sup> Bruno [1585] 2000, 127.

<sup>109</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 108.



Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863, Paris, Musée d'Orsay.

da cui il Furioso deve prendere definitivamente congedo: solo allora, “rilassati i nervi, dismessi gli ordegni”<sup>110</sup>, l’abbandono alle tenebre della natura può infatti aprire, in esse, uno spiraglio, e la “dedizione al caos e alla *hyle*” divenire la condizione del “distacco che produce lo spazio del pensiero”<sup>111</sup>. Il “desperado Akt” di Atteone<sup>112</sup> si trasforma così impercettibilmente nella pausa consapevole dei personaggi del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, distesi a terra non perché “non possono”, ma perché “non vogliono” rialzarsi<sup>113</sup>.

### Un “intervallo della respirazione”

I movimenti di ascesa e di discesa cosmica, sulle cui tracce Warburg si è spinto per l’ultima volta in Italia, sembrano trovare un punto di equilibrio nell’abbandono orizzontale che caratterizza i personaggi del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. Distesi a fare colazione sul prato, questi ultimi occupano infatti, nel loro affidarsi alla terra, una posizione intermedia tra l’alto e il basso, tra l’elevazione e la caduta.

<sup>110</sup> Bruno [1585] 2000, 11.

<sup>111</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 979.

<sup>112</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 452.

<sup>113</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 81.

Al regno intermedio della natura e dei suoi demoni appartengono del resto già i loro antenati, che Warburg scopre, durante la propria ultima permanenza a Roma, sugli antichi sarcofagi di alcune ville romane: “tre semidivinità nude e sdraiate legate alla Terra”, che contemplan dalle rive di un fiume il ritorno degli dèi all'Olimpo<sup>114</sup>. Nella postura indolente di questi demoni, come in quella della divinità fluviale Eridano, tradizionalmente chino su sè stesso, la “mitologia della natura pagana” ha voluto da sempre rappresentare la “concentrazione dell'energia naturale, così come essa agisce nell'acqua stagnante o che fluisce”<sup>115</sup>. L'abbandono dei tre geni alla terra è dunque abbandono alla natura in quanto energia, capacità di mutamento: possibilità di ascesa e discesa, di scorrimento o di arresto. La forza a cui i demoni si affidano costituisce però, assieme alla loro elementare bellezza, anche la loro rovina: nella sua eventualità imponderabile li espropria di intenzioni e parole, lasciandoli svuotati. I corpi dei tre semidèi sembrano infatti “essere stati gettati sulla riva casualmente e senza che mostrino alcun segno di un possibile rapporto tra di loro”<sup>116</sup> ed essi, “nella loro nudità e bellezza, non hanno nulla da dirsi”<sup>117</sup>: a insidiare la contemplazione della natura come idillio si fa strada l'idea che “i nostri predecessori pagani non se la passavano poi così bene”<sup>118</sup>.

A questo destino sfuggono i personaggi di Manet: la forza che lega le antiche semidivinità alla terra, imprigionandole entro i confini della “naturale ed ovvia esistenza ferina” perde nei loro successori moderni il proprio carattere estrinseco, per farsi necessità interiore. È questo che – attraverso alcuni “spostamenti apparentemente del tutto insignificanti nella raffigurazione dei gesti e del volto” rispetto ai propri modelli classici<sup>119</sup> – i protagonisti del *Déjeuner sur l'herbe* rivelano: nel loro sguardo, distolto dagli eventi numinosi del cielo a cui sono ancora intenti i loro predecessori e coscientemente rivolto in avanti, la soggezione al trascendente si fa ascolto assorto, la resa alla terra sospensione volontaria dell'azione. Il trasporto (*Ergriffenheit*) cultuale di cui Warburg, nel suo ultimo viaggio in Italia, ripercorre come *mystes* le tracce si svela così, nel quadro di Manet, originariamente incorporato nella presa (*Ergreifen*)<sup>120</sup> della scienza: a contatto con la moderna razionalità, la prostrazione di fronte al divino diviene abbandono consapevole alla natura come ciò che segna il proprio limite, la propria possibilità di essere altrimenti. In questa resa momentanea è custodito, per l'uomo civilizzato, il contatto con quella sua “immagine ideale”

<sup>114</sup> Warburg [1929], 2008/Manet, 786-787; sui modelli del quadro di Manet vd. in Engramma: Ninfa 2004.

<sup>115</sup> Lettera a Gustav Pauli del 14 febbraio 1929, cit. in Ghelardi 2008, XX.

<sup>116</sup> Lettera a Gustav Pauli del 14 febbraio 1929, cit. in Ghelardi 2008, XX.

<sup>117</sup> Pauli [1908] 2008.

<sup>118</sup> Warburg [1929] 2008/Manet, 786.

<sup>119</sup> Warburg [1929] 2008/Manet, 786.

<sup>120</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 361.

che è “l'uomo primitivo”, con la possibilità, propria di quest'ultimo, di attingere sempre di nuovo il “mondo vivo che lo circonda”:

L'uomo primitivo è certamente un'invenzione della cultura, vale a dire è l'immagine ideale di colui che è gravato dalla tradizione e che si trova di fronte alla questione se egli possa interiorizzare adeguatamente da un lato il patrimonio ereditario del passato, dall'altro le impressioni del mondo vivo che lo circonda<sup>121</sup>.

Nella natura a cui si accosta, il demone umanizzato di Manet non cerca dunque ciò che già è ma, come un nuovo Diogene, ciò che sempre nuovamente gli sfugge: da “simbolo del fatalismo passivo [egli] si trasforma [...] in un cinico, retto interiormente dall'ottimismo”<sup>122</sup>. Interiorizzata, l'accidia dei suoi predecessori pagani<sup>123</sup> si converte infatti in lui nell'intervallo (*Zwischenraum*) della *sophrosyne*<sup>124</sup>, in quella pausa dell'argomentare in cui, per un istante, sapere e ignoranza, “vittoria e dolore” si stringono in un nodo solo<sup>125</sup>. È questo l'attimo in cui i demoni inerti si fanno, ad un tempo, *heroes* e *cowards*<sup>126</sup>: l'emergere di quella *conscience* in cui si sovrappongono, shakespearianamente, vincitori e vinti. Nella coscienza come sempre rinnovata *Formung*<sup>127</sup>, messa in forma che si libra tra l'ordine e il caos, si intrecciano “entusiasmo” e capacità di convogliare (*Geleisigkeit*) la propria attività in una struttura; abbandono (*Hingabe*) e affermazione (*Behauptung*), perdita e appropriazione di sé<sup>128</sup>. Lo ‘spazio misterico’ che Warburg ripercorre non si dissolve dunque nello ‘spazio ideale’ a cui dà origine, ma permane in esso come vuoto dinamico, intermittente sussulto. Ad accendere l'ironia negli occhi dei personaggi di Manet è infatti la stessa instabile ‘scintilla’ che incalza, nello *Spaccio*, i vecchi dei olimpici e le loro polverose simbologie<sup>129</sup>: la *synderesis* che il Momo del dialogo bruniano incarna “come

<sup>121</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 832.

<sup>122</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 92.

<sup>123</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 92: “*Dejeuner sur l'herbe*: la catarsi dell'accidia, grazie all'Eridano riformato...”.

<sup>124</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 434; Warburg [1929] 2008/Bruno, 975.

<sup>125</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 43.

<sup>126</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 43. Il riferimento è al famoso monologo della prima scena del terzo atto dell'*Amleto*: “Così la coscienza ci rende tutti codardi”. L'accostamento con Shakespeare accompagna l'intera interpretazione warburghiana di Bruno. Così la trasformazione, al termine degli *Erotici furori*, del cacciatore Atteone in preda, è messo in relazione con un passo del *Riccardo III* in cui l'opposizione furiosa dell'amata si converte in trasporto amoroso: “ma fu mai conquistata una donna con questo stato d'animo?”: Warburg [1929] 2008/Bruno, 975. *Vide* Shakespeare, *Riccardo III*, I, 2: “Ci fu mai donna così corteggiata? | ci fu mai donna così conquistata? | La voglio, sì, ma non la terrò a lungo. | Io, che le ho conquistato il suocero e il marito | L'ho conquistata, nel colmo del furore | con la bestemmia in bocca, negli occhi il pianto, | e il teste sanguinante del suo odio accanto” (traduzione di J. Wilcock e G. Melchiori, Milano 2008).

<sup>127</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 43 e Warburg [1928-1929] 2001, 398.

<sup>128</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 467, 460, 344.

<sup>129</sup> La *sinderesi* è definita come ‘scintilla’ nel commento di San Girolamo a Ezechiele; vd. Warburg [1928-1929] 2005, 92: “Ho letto con grande profitto nell'*Archiv Geschichte Philosophie*, X, Siebeck sulla *synderesis*. *Conservatio scintillae della coscienza*: l'ammonitore (tarlo della coscienza) e l'aquila in Ezechiele”. Sulla *sinderesi* e sulla sua possibile interpretazione in relazione al tema della coscienza, vd. Desideri 1998, 243-247.

ironica e secolare coscienza europea<sup>130</sup>. La modernità raccoglie, con Manet, l'eredità di quella meditazione sulla coscienza di cui la riflessione warburghiana su Bruno e sul suo legame con Shakespeare indaga, tra Cinque e Seicento, l'emergere<sup>131</sup>. Se è tuttavia in contrapposizione all'afasia degli antichi demoni che, nei personaggi del *Déjeuner*, la scintilla si manifesta, nella Medea di un affresco pompeiano, che con la spada in mano esita di fronte alla propria tragica decisione, essa mostra il proprio volto antico<sup>132</sup>. Alla sinderesi, in quanto "potenza pronta all'atto", *potentia habitualis*<sup>133</sup>, è affidato infatti quell'"intervallo eternamente mobile tra impulso e azione"<sup>134</sup> che costituisce di volta in volta il confine tra naturale accadere e libertà. È infatti alla natura che la sinderesi attinge il suo carattere ciclico: nel ritmo intermittente della scintilla della coscienza si rispecchia il "ciclo della vita"<sup>135</sup>. A quest'ultimo appartengono, nel loro alternarsi, l'ispirazione e l'espiazione, così come, nel cosmo, l'ascesa e la discesa. Se all'oscillazione non è dunque dato sottrarsi, è possibile però dilatarne, ogni volta, l'intervallo:

L'ascesa di Elio verso il Sole e la discesa di Proserpina negli Inferi simboleggiano due tappe che appartengono in modo inscindibile al ciclo della vita, come l'ispirazione e l'espiazione. Come unico bagaglio per intraprendere questo viaggio possiamo portare con noi solo l'intervallo eternamente mobile tra impulso e azione: sta a noi decidere quanto possiamo dilatare, con l'aiuto di Mnemosyne, questo intervallo della respirazione<sup>136</sup>.

Bagaglio del viaggio nel cosmo non è, come per la tradizione gnostica, il germe di una conoscenza che attenda al di là delle sue tappe sensibili, ma quella che scaturisce, di volta in volta, dalla possibilità di sostare tra l'una e l'altra di esse. Non è infatti oltre la "vita reale", ma in essa, nell'intervallo del suo pulsare, che il pensiero può aprire sempre nuovamente il proprio spazio. Nel ritmo intermittente della coscienza, nel suo periodico riprendere da capo, la logica svela così il proprio intreccio con l'estetica: "Estetica come orientamento logico in Giordano Bruno" è il tema che Warburg si propone nell'ottobre del 1929 per la propria prolusione rettorale. Al fraintendimento di chi, come la stessa "collega Bing", continua ad identificarla con la 'teoria dell'arte', Warburg oppone la necessità di concepire l'estetica come 'atto' che dissolve il carattere deterministico dell'immagine, facendosi così 'orientamento logico':

<sup>130</sup> Bruno [1585] 2000, 80; Warburg [1928-29] 2005, 89.

<sup>131</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 484.

<sup>132</sup> Warburg [1926] 2008, 629; a un modello antico risale probabilmente del resto anche il volgersi, per Warburg così moderno, della ninfa di Manet: vd. Centanni 2004.

<sup>133</sup> Vd. Desideri 1998, 244.

<sup>134</sup> Warburg [1926] 2008, 632.

<sup>135</sup> Warburg [1926] 2008, 632.

<sup>136</sup> Warburg [1926] 2008, 632.

Warburg: Personalmente mi sono proposto il tema: estetica come orientamento logico in Giordano Bruno.

Bing: Non trovo che il termine “estetica” sia un’espressione felice poiché conserva qualcosa che ha a che fare con la teoria dell’arte. Il termine “carattere figurativo” (*Bildhaftigkeit*) mi sembra migliore.

Warburg: Non è forse vero che l’allontanamento del determinismo figurato delle costellazioni, anche se a contrasto, è un atto estetico? Nel quale logica e antiestetica fioriscono ancora su un medesimo stelo?

Bing: Dunque: la condanna etica di ciò che è estetico come orientamento logico in Giordano Bruno<sup>137</sup>.

Prima che all’etica, la “condanna [...] di ciò che è estetico” in quanto ‘determinismo figurato’ appartiene però al carattere attivo, energetico dell’estetica stessa: “*Perseo o Estetica energetica come funzione logica nel problema dell’orientamento in Giordano Bruno* [...] così si intitolerà la mia prolusione rettorale”<sup>138</sup>, Warburg annota alle 4 del mattino del 26 ottobre 1929, poche ore prima di morire. Nel *Perseo bruniano*, costretto a lasciare il proprio trionfo celeste per iniziare nuovamente sulla terra la propria impresa, si incarna, per il pensiero, la necessità di tornare ogni volta di nuovo alla “dinamica della vita”<sup>139</sup>. È all’interno di quest’ultima, infatti, nel movimento alterno che la caratterizza, che la conoscenza logica può farsi sempre nuovamente ‘atto estetico’ e l’estetica divenire, in tal modo, ‘orientamento logico’.

La ciclicità che, come alternanza tra sacrificio e rinascita<sup>140</sup>, caratterizzava lo ‘spazio misterico’ permane dunque all’interno dello ‘spazio ideale’ senza, per questo, annullare in esso il mutamento, ma divenendone al contrario condizione costitutiva: nella necessità di finire e ricominciare ogni volta da capo tornano ad incontrarsi, sempre nuovamente, l’infinito trascorrere del pensiero e quello del mondo. La trascendenza a cui gli antenati classici dei personaggi di Manet sono intenti si svela così custodita non al di là della natura a cui questi volgono le spalle, ma in essa, nella ‘scintilla’ sempre pronta ad accendersi al contatto con il loro sguardo. Nell’ininterrotto innescarsi e dileguare di quest’ultima, “eliotropismo e trionfo della notte”, sacrificio e rinascita lasciano la dimensione escatologica del culto per trovare posto nella continuità dello spazio e del tempo. In essa la tradizione può così a ogni istante ritrovare, oltre il proprio ‘gravare’<sup>141</sup>, il libero movimento che la costituisce, quello “stato cinetico-estatico” della funzione mnemica<sup>142</sup> che si manifesta a Warburg, subito

<sup>137</sup> Appunto del 9 ottobre 1929, cit. in Ghelardi 2008, XVI.

<sup>138</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 555.

<sup>139</sup> Warburg [1926] 2008, 632.

<sup>140</sup> Sul tema del sacrificio vd. Warburg [1929] 2008/Bruno, 926, 929-930.

<sup>141</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 832.

<sup>142</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 459.



Nola, *Festa dei Gigli*.

prima di riprendere la sua strada verso nord, nell'annuale danzare, per le strade di Nola, delle torri di legno dipinte che celebrano, con un "vulcanico scoppio di immagini", il solstizio d'estate.

#### English abstract

The last trip to Italy, undertaken between September 1928 and June 1929, the year of his death, assumed for Warburg the shape of an "expedition to the sources of European enthusiasm", an attempt to "live like a *mystes* the worship of Mithra from Rimini to the Sistine Chapel". A



journey of the soul, in which the scholar gradually left behind his German attitude, advancing into a territory which, like its wine “too rough” and its air “too thick”, broke but at the same time awakened the senses. Warburg’s journey in Italy was not only a trip to another country, but configured a mental movement regarding the idea of cosmic ascent and descent, considering the astrological depictions of planetary gods as well as the Neoplatonists harmonics in the Tempio Malatestiano; the fury of funerary daemons on Roman sarcophagi as well as Imperial triumphal art on arches and coins; the adhesion to Nature in Giordano Bruno’s works as well as its ascent to the light of reason; the mysterious depths in the mithraeum of Capua as well as the positive abandonment of the characters of Manet’s *Djeuner sur l’herbe*. In Warburg’s thought, the “space of mysteries” seems not so much an alternative to the “space of thought”, but rather a source from which it’s impossible, finally, taking leave.

## Riferimenti bibliografici

### Fonti

Bruno [1584] 2008

G. Bruno, *Lo spaccio della bestia trionfante* [*Spaccio de la bestia trionfante*, London 1584], a cura di M. Ciliberto, Milano 2008.

Bruno [1585] 2000

G. Bruno, *Eroici furori* [*De gl’heroici furori*, London 1585], a cura di M. Ciliberto, S. Bassi, Roma-Bari 2000.

Cumont [1929] 1990

F. Cumont, *Le religioni orientali nel paganesimo romano* [*Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris 1929], a cura di R. Del Ponte, Roma 1990.

Ghelardi 2008

M. Ghelardi, *Introduzione* ad A. Warburg, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1917-1929), a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, xx-yy.

Klages [1922] 1979

L. Klages, *Dell’eros cosmogonico* [*Vom kosmogonischen Eros*, Stuttgart 1951], a cura di U. Colla, Milano 1979.

Pauli [1908] 2008

G. Pauli, *Rafael und Manet*, cit. in A. Warburg, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1917-1929), a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, 786.

Warburg [1905] 2004

A. Warburg, *Dürer e l’antichità italiana* [*Dürer und die italienische Antike*, 1905], in *Id.*, *Opere*, vol. I, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1889-1914), a cura di M. Ghelardi, Torino 2004.

Warburg [1917-1929] 2008

A. Warburg, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1917-1929), a cura di M. Ghelardi, Torino 2008.

Warburg [1926] 2008

A. Warburg, *L’antico italiano nell’epoca di Rembrandt* [*Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts*, 1926], in *Id.*, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1917-1929), a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, 405-654.

Warburg [1928-1929] 2001

A. Warburg, *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (1926-1929)*, a cura di K. Michels, C. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Warburg [1928-1929] 2005

A. Warburg, *Diario romano*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2005.

Warburg [1929] 2008/Bruno

A. Warburg, *Giordano Bruno*, in *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, 921-993.

Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio

A. Warburg, *L'antico romano nella bottega di Ghirlandaio* [*Die Römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios*, 1929], in *Id.*, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, 829-869.

Warburg [1929] 2008/Manet

A. Warburg, *Il Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura* [*Manet's Déjeuner sur l'herbe. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls*, 1929], in *Id.*, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, 783-803.

Zola [1886] 2006

E. Zola, *L'opera* [*L'oeuvre*, Paris 1886], traduzione di F. Cordelli, Milano 2006.

## Bibliografia critica

Bergamo, Centanni 2006

M. Bergamo, M. Centanni, "Chiunque io sia non cercare di conoscere il mio nome...", "La rivista di Engramma", 45 (gennaio 2006).

Bertozzi 2003

M. Bertozzi, *Segni, simboli, visioni. Il Tempio Malatestiano e i suoi enigmi*, in M. Musumeci (a cura di), *Templum Mirabile*, Rimini 2003; ora in M. Bertozzi, *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Milano 2008, 158-170.

Bertozzi 2008

M. Bertozzi, *Giorgio Gemisto Pletone e il mito del paganesimo antico. Dal concilio di Ferrara al Tempio Malatestiano di Rimini*, in *Id.*, *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Milano 2008, 171-190.

Bordignon 2004

G. Bordignon, *L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all'arte del Rinascimento*, "La Rivista di Engramma", 32 (aprile 2004).

Bordignon 2005

G. Bordignon, *Le Muse, figlie di Mnemosyne*, in M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005.

Brosius 1997

C. Brosius, *Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg*, Pfaffenweiler 1997.

Cassirer Studies 2008

*Philosophy and Iconology*, in "Cassirer Studies", I (2008).

Centanni 2003

M. Centanni, *Misteri pagani nel Tempio malatestiano*, in *Sul ritorno di Pletone. Un filosofo a Rimini*, Rimini 2003, 47-80.

Centanni 2004

M. Centanni, *Ninfa impertinente: Victorine e la Patera di Parabiago (a proposito dei modelli del Déjeuner sur l'herbe di Manet e, prima, di Raffaello)*, "La Rivista di Engramma", 36 (ottobre 2004).

Centanni 2007

M. Centanni, *Antichità classica e rivelazione cristiana: un dialogo con 'testo a fronte' tra le cappelle del Tempio Malatestiano*, "Parola e Tempo", 6 (2007), 215-231.

Chiarini 2003

G. Chiarini, *Aby Warburg, Italia 1998: guardando al futuro*, in Centro Warburg Italia (a cura di), *Quaderni Warburg Italia*, vol. I, Siena 2003.

Ciliberto 2005

M. Ciliberto, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, Roma 2005.

Desideri 1998

F. Desideri, *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosofica*, Milano 1998.

Jonas [1958] 1991

H. Jonas, *Lo gnosticismo [The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity]*, Boston 1958], Torino 1991.

Mann 2003

N. Mann, *Denkenergetische Inversion: Aby Warburg and Giordano Bruno*, "Publications of the English Goethe Society", 72 (2003).

Meldini 1983

P. Meldini, P. G. Pasini, *La Cappella dei pianeti del Tempio Malatestiano*, Rimini 1983.

Mitchell [1968] 2000

C. Mitchell, *Il tempio malatestiano*, "Studi malatestiani", fasc. 110-111 (1978), 71-103; ora in M. Neri (a cura di), *Le raffigurazioni del Tempio Malatestiano*, Rimini 2000, 43-88.

Ninfa 2004

*La ninfa di Manet: deduzioni formali e ispirazione tematica*, a cura del Seminario di tradizione classica, "La rivista di Engramma", 36 (ottobre 2004).

Quiviger 2009

F. Quiviger, *Aby Warburg, Giordano Bruno and Mnemonics in Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma", 70 (febbraio-marzo 2009).

Reale 2006

G. Reale (a cura di), *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, Milano 2006.

Tavola '68 2008

*Tavola '68. Mnemosyne 1968 – Mnemosyne 2008*, a cura della redazione di Engramma, "La rivista di Engramma", 68 (dicembre 2008).

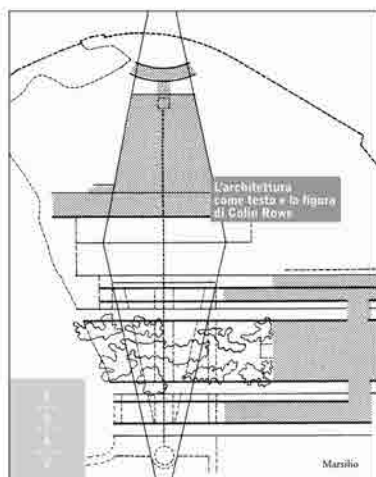
Ulansey 2001

D. Ulansey, *I misteri di Mitra. Cosmologia e salvezza nel mondo antico*, Roma 2001.

## L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe

Mauro Marzo

Una approfondita indagine intorno alla lezione rowiana: così potrebbe sintetizzarsi il contenuto del volume pubblicato da Marsilio-Iuav nel febbraio 2010 *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*<sup>1</sup>.



Attraverso i diversi saggi che lo compongono, il libro si pone in prima istanza l'obiettivo di esplorare la figura del critico, teorico e docente inglese Colin Rowe, attraverso l'analisi della sua formazione e la lettura interpretativa di alcuni dei suoi scritti: da *La matematica della villa ideale* a *Transparency: Literal and Phenomenal*, da *Collage City* fino a *L'architettura delle buone intenzioni*. I diversi apporti di progettisti, di storici dell'architettura e di studiosi di tradizione del classico accompagnano il lettore alla comprensione del pensiero di uno studioso che – allievo di Rudolf Wittkower al Warburg Institute prima, maestro di James Stirling e mentore di

Peter Eisenman poi – indagava le ragioni formali del primo e dell'ultimo Le Corbusier attraverso Palladio, leggeva la città come un collage fatto di sfondi e figure, analizzava le architetture come testi in attesa di essere letti.

Due specifici punti di vista possono essere individuati nei saggi che compongono *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. Il primo punto di vista è presentato da storici dell'architettura o della 'tradizione del classico'. Francesco Benelli, Marco Biraghi, Monica Centanni, Katia Mazzucco, Alessandra Ponte indagano i modi con cui il critico inglese si confronta con i suoi maestri, quanto del loro metodo e dei loro temi di ricerca permanga nella sua produzione, in

<sup>1</sup> Il titolo del libro, pubblicato da Marsilio-Iuav, riprende quello del Convegno internazionale svoltosi nel 2008 presso la Scuola di Dottorato dell'Università Iuav di Venezia. Nato da una proposta avanzata dal coordinatore del dottorato in Composizione Architettonica, Luciano Semerani, alla quale si sono associati Alberto Ferlenga, direttore della Scuola di Dottorato, e Bernardo Secchi, coordinatore del dottorato in Urbanistica, il convegno aveva dato vita ad un intenso confronto dialettico cui è parso importante assicurare un esito editoriale per la rilevanza delle considerazioni esposte dai relatori e per la volontà di avviare studi approfonditi intorno al metodo di ricerca di uno degli studiosi di architettura tra i più eminenti della seconda metà del Novecento.

cosa egli si allontana dai loro principi, con quali testi architettonici e quale letteratura Rowe dialoga per approfondire le questioni a lui più care: il carattere, la composizione, il 'classico' usato come filtro per leggere l'architettura contemporanea, il collage come metodo di analisi storica oltre che proposta operativa per le città. Il secondo punto di vista indica, in maniera più o meno esplicita, come gli studi di Rowe possano assumere nuovi valori di senso per chi oggi si occupa di progetto, evidenziando punti critici, ma al contempo illustrando con chiarezza potenzialità evidenti, e ancora inesprese, della eredità rowiana. Quest'ottica attraversa in maniera differenziata molti saggi, da quello di Luciano Semerani, a quelli di Alberto Ferlenga, Luca Ortelli, Bernardo Secchi, fino a quelli di Peter Eisenman e Robert Maxwell, che hanno avuto una lunga consuetudine con il critico inglese e più volte, nel corso di scritti e interviste, hanno sottolineato l'importanza rivestita da Rowe nella loro formazione. Ciò che emerge complessivamente dalla lettura dei diversi contributi del volume è che non di fondamenti o certezze è stato maestro Rowe, ma di affiancamenti perturbanti tra classico e moderno, di congetture verificabili solo attraverso la coerenza interna del ragionamento, di manipolazioni e smontaggi che preludono ad azioni progettuali.

Gli scritti di Colin Rowe non descrivono le opere, ma le interpretano, le trasfigurano, le sottopongono a inattese comparazioni capaci di far scaturire risonanze tra architetture distanti nello stile. Connotati da tecniche e modalità espositive che sembrano attingere al campo della retorica, i suoi saggi intessono una trama di inedite relazioni tra edifici temporalmente e stilisticamente lontani, individuano analogie tra le strutture formali dei manufatti e guardano alla storia dell'architettura come a un campo di trasformazioni continue nel quale ciascun manufatto sembra parlarci non solo di se stesso, ma anche di tutti gli altri cui ragionamenti analogici sia significativo correlarlo.

“Il suo strumento conoscitivo è l'occhio, un privilegio naturale che si alimenta della varietà delle forme quasi fossero per lui una incessante e quotidiana necessità; una varietà, tuttavia, che egli riesce a governare grazie alla disciplina stressante del raffronto e dell'analogia”, ha scritto Paolo Berdini<sup>2</sup>. E la disciplina del raffronto e dell'analogia si applica tanto agli studi sulle singole architetture quanto alle analisi del fenomeno urbano.

Le architetture di Palladio e Le Corbusier comparate nell'articolo *The Mathematics of the Ideal Villa* del 1947 costituiscono, da questo punto di vista, un caso emblematico: dittico eretico e cortocircuito temporale insieme, che affianca due coppie di opere lontane cinque secoli le une dalle altre.

2 P. Berdini, *Introduzione a C. Rowe, La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di P. Berdini, Bologna 1990, VIII.

Rowe istituisce una chiara relazione tra classico e moderno attraverso il raffronto de La Rotonda e di villa Savoye da una parte, di villa Foscari e di villa Stein-de Monzie dall'altra. Eterodosso sia rispetto all'impostazione che dominava la storiografia del movimento moderno che rispetto agli insegnamenti del maestro Wittkower, lo scritto determina il sovvertimento di una delle questioni fondamentali su cui si era basata l'idea dell'originalità dell'architettura moderna, ovvero la sua assoluta indipendenza da ogni tradizione stilistica precedente. I disegni e i diagrammi che corredano l'articolo costituiscono inoltre un livello di lettura parallelo al testo che rafforza, con l'immediatezza iconica, il collegamento tra le due coppie di ville. I lettori di "Architectural Review" dovettero provare lo strano spaesamento che avverte chi, sfogliando un vecchio libro di cui siano andati dispersi molti capitoli, si trovi improvvisamente di fronte all'incongruo affiancamento di pagine e figure inizialmente assai distanti tra loro<sup>3</sup>. Alcuni autori del volume che qui si presenta indagano le possibili ragioni che dovettero suggerire a Rowe l'analisi comparata delle due coppie di ville – La Rotonda/villa Savoye e, soprattutto, La Malcontenta/villa Stein-de Monzie. L'influenza di Wittkower, dei suoi studi sulle ville rinascimentali di Palladio e sui sistemi proporzionali e armonici che le governano, la fortuna critica del maestro padovano durante il periodo del classicismo inglese dei secoli XVII e XVIII, l'influenza indiretta degli studi warburghiani e la stessa passione per l'architettura moderna del giovane critico giocano un ruolo fondamentale nella ideazione-elaborazione di una comparazione tanto sorprendente.

Benelli, Centanni, Mazzucco misurano la reale portata dell'influenza su Rowe degli studi warburghiani e degli insegnamenti di Wittkower e ai loro saggi si rimanda il lettore che volesse approfondire questi aspetti. È utile, tuttavia, far qui riferimento al fatto che Rowe giunge a indagare insieme tradizione e modernità, prendendo a prestito dalla storiografia quello che gli appariva l'unico sistema capace di addivenire alla costruzione di un'analisi critica attraverso la comparazione di due opere: il metodo wölffliniano.

Rowe si era avvicinato tramite gli studi wittkoweriani al sistema di analisi formale approntato dallo storico dell'arte Heinrich Wölfflin, che si basava sul dialettico confronto di oggetti attraverso coppie di simboli visivi in contrapposizione (lineare-pittorico, forma chiusa-forma aperta, ecc.) e volto alla comprensione dei mutamenti delle forme nel tempo<sup>4</sup>. La tecnica delle due diapositive accoppiate che già aveva connotato le lezioni di Wölfflin e una certa propensione metodologica al confronto dualistico tra figure e concetti divengono, a partire dal 1947, una costante dell'*œuvre* rowiana.

3 Cfr. P. Berdini, *ivi*, XVII.

4 Cfr. R. Masiero, *Estetica dell'architettura*, Bologna 1999, 160-164.

Non solo dunque La Rotonda e la villa a Poissy, La Malcontenta e la villa a Garches, ma anche l'edificio del Bauhaus di Gropius e il progetto per il Palazzo della Società delle Nazioni di Le Corbusier, la trasparenza letterale e quella fenomenica, la figura e lo sfondo, l'oggetto e il vuoto e il celeberrimo raffronto tra la pianta del centro di Parma e il progetto per Saint-Dié di Le Corbusier che illustra una delle pagine di *Collage City*.

Sono in fondo gli opposti figurativi di vuoti e tessuti compatti, di oggetti isolati e territori della dispersione illustrati nel libro del 1978 a suggerirci che il significato della città è forse da ricercare proprio nello spazio che sta tra le cose, nel rapporto tra il pieno e il vuoto, nella relazione tra il *poché* e la superficie bianca del foglio. Il progetto urbano non consiste forse nella capacità di comporre quelle alterità?

*Ab-soluti*, sciolti da ogni ideologia e da ogni contingenza, edifici e pezzi di città possono essere allora studiati indipendentemente dall'appartenenza a stili ed epoche, possono divenire oggetto di comparazioni e affiancamenti che smontano incasellamenti storiografici, possono essere utilizzati come materiali per nuovi progetti e nuove narrazioni. Su tali questioni ritorna a ragionare ossessivamente Rowe nel corso della sua lunga carriera. Gli autori dei saggi de *L'architettura come testo* e la figura di Colin Rowe imbastiscono sottili dialoghi critico-interpretativi con tali ossessioni e con il particolare modo di guardare all'architettura, alla città e alla storia che connota l'opera rowiana.

Quanto questi dialoghi possano tornar utili ad illuminare il nostro presente e quanto possano aiutarci a comprendere oggi l'architettura, la città e la storia, è questione da lasciare aperta a coloro i quali vorranno immergersi nella lettura del primo libro interamente dedicato alla figura di Colin Rowe.

### English abstract

A thorough investigation on Colin Rowe's lesson: in such a way the contents of the book *Architettura come testo e la figura di Colin Rowe* (*Architecture as text and the figure of Colin Rowe*) could be summarized. Through the various essays that compose it, the book aims in the first instance to explore the figure of the English critic, theorist and professor Colin Rowe, by considering his education and some of his writings (*The Mathematics of the Ideal Villa*; *Transparency: Literal and Phenomenal*; *Collage City*; *The Architecture of Good Intentions*). The different contributions of designers, historians and scholars of the classical tradition lead the reader to understand Rowe's thought – first as a student of Rudolf Wittkower at the Warburg Institute, then as teacher and mentor of James Stirling and Peter Eisenman – that investigated Le Corbusier's work through Palladio's architecture, read the city as a collage of backgrounds and figures, and considered architectures as texts waiting to be read.



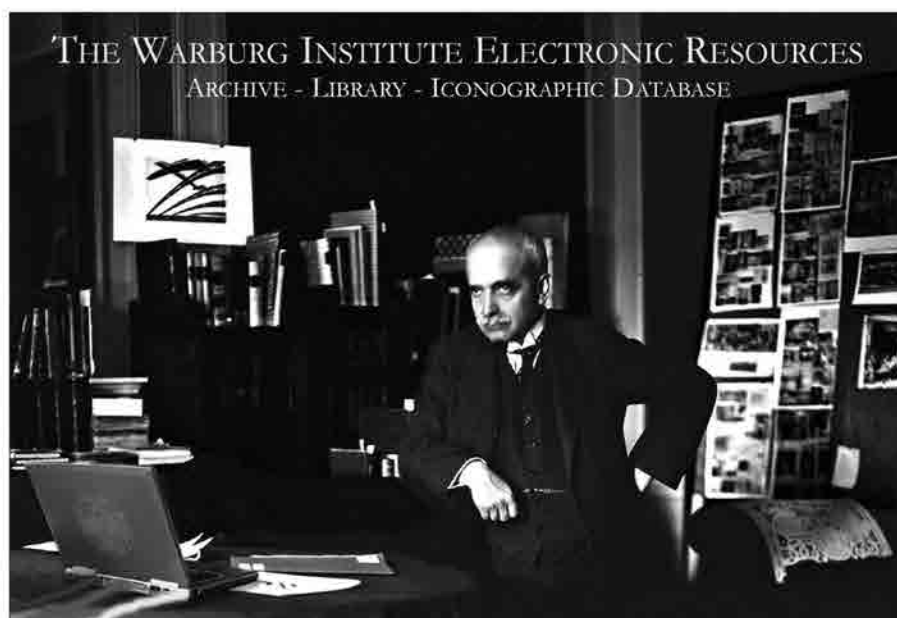
## News dal Warburg Institute: nuove risorse online

Claudia Daniotti

Il Warburg Institute è ancora e senza dubbio quello che più di trent'anni fa è stato definito come il "luogo dove tutti i desideri di uno studioso sono appagati" (Chiara Frugoni). Da oggi, una parte significativa delle risorse custodite in quello che più di ogni altro resta l'indiscusso punto di riferimento per lo studio della tradizione classica e della storia della cultura è accessibile a studiosi e ricercatori direttamente online.

Sono stati presentati infatti ufficialmente al pubblico lo scorso 17 marzo nella sede dell'Istituto in Woburn Square i frutti del lavoro che per anni è stato condotto nell'intento di rendere accessibili sul web alcuni dei materiali e degli strumenti di ricerca disponibili; facendo tesoro, peraltro, di una lezione importante, tra le molte trasmesse da Aby Warburg: ben lontana dall'essere antitetica al mondo della ricerca umanistica, la tecnologia può rivelarsi strumento di enorme utilità laddove possa rendere migliore e più ampia la possibilità di avvicinamento, accesso e fruizione della conoscenza.

La sezione delle *Electronic Resources* presentata, accessibile dal sito dell'Istituto, raccoglie gli esiti dell'accurato e ambizioso progetto che ha interessato tre diversi



ambiti e strumenti di ricerca: la biblioteca, la collezione fotografica e l'archivio. Coordinate e sviluppate da François Quiviger, assistente bibliotecario e webmaster, le *Digital Collections* raccolgono ad oggi più di 600 titoli tra le fonti pertinenti all'età medievale e rinascimentale che risultano ormai al di fuori del mercato librario e pertanto non più soggette a vincoli di copyright, rendendole interamente e gratuitamente disponibili come file pdf sul sito dell'Istituto.

Chiunque abbia, seppur brevemente, frequentato il Warburg Institute sa quanto preziosa possa rivelarsi la sterminata Photographic Collection; in particolare, per chi si interessi più dei soggetti iconografici che dell'esame stilistico delle opere d'arte, una raccolta che, come questa, sia ordinata secondo categorie tematiche, anziché secondo un ordine cronologico o alfabetico per autore, costituisce uno strumento di lavoro incredibilmente ricco e utile. Come ha sottolineato il coordinatore Rembrandt Duits, l'*Iconographic Database* non intende essere il corrispettivo digitale della Photographic Collection, dal momento che ne raccoglie le immagini, secondo un sistema di classificazione per suddivisioni e sotto-raggruppamenti, aggiungendovi però anche quelle delle illustrazioni di libri antichi e rari conservati nella biblioteca. Questa operazione di messa online richiederà tempi lunghi per poter essere completata, e solo una piccola parte del materiale (poco più di 2300 immagini dall'arte tardo antica al XVIII secolo) è al momento disponibile sul web.

Come noto, l'Archivio del Warburg Institute conserva i materiali di lavoro, gli appunti, lo sterminato corpus di lettere e documenti di varia natura del suo fondatore, oltre ad altri materiali legati agli studiosi e ricercatori che, in veste di direttori o di personalità accademiche a diverso titolo legate all'Istituto, hanno lasciato qui una traccia importante del loro lavoro. Grazie all'allora responsabile dell'Archivio, Dorothea McEwan, nel 1993 ebbe inizio la catalogazione digitale e successiva messa online di una parte significativa di questi materiali. Un lavoro lungo e complesso che oggi può dirsi felicemente concluso: è infatti interamente consultabile online quella che va sotto il nome di *Correspondence Collection* e che, in parte manoscritta, comprende due distinte sezioni: la *General Correspondence* (lettere, cartoline e cablogrammi di/a Aby Warburg e di/a membri dello staff dell'Istituto, come Fritz Saxl e Gertrud Bing) e la *Family Correspondence* (pertinente la sfera privata e familiare di Aby). Oltre alle coordinate generali (data, mittente, tipologia di materiale), di ogni documento messo online viene fornito un conciso e insieme dettagliato estratto del contenuto. Va sottolineato come nel corso di questo lavoro di catalogazione non si sia trattato di mettere online solo materiali già noti, ma anche, in molti casi, di leggere sostanzialmente per la prima volta e, nel caso di manoscritti, letteralmente decifrare un gran numero di documenti. Tanto che, nell'abstract fornito online, non è raro il caso di lacune o punti interrogativi lasciati a indicare una parola difficilmente comprensibile o di cui si propone tentativamente una traduzione,

nella speranza e in attesa che qualche ricercatore – e, in generale, navigatore – possa essere d'aiuto. Scriveva di Warburg Gertrud Bing nel 1958:

I saggi danno solo una parte di quanto la sua opera e la sua personalità abbiano significato per la ricerca scientifica. Per averne un quadro completo bisognerebbe aggiungere a quei saggi i numerosi frammenti, i richiami, appunti e abbozzi che si trovano nelle carte da lui lasciate.

Se è nell'Archivio che questi materiali sono conservati e se esso diventa, insieme a fonti scritte e iconografiche, a libri e immagini, ora più accessibile tramite il web, allora da oggi quel quadro più completo dell'opera, tanto auspicato e tanto necessario, può cominciare, pezzo dopo pezzo, ad acquistare contorni più definiti.

### **English abstract**

A few years ago the Warburg Institute embarked on a major project aiming to make a number of the Institute's resources available electronically through its website. This work, which is still in progress, has been recently presented to the public and resulted in the "Electronic Resources", which are organized in three parts: Library (Digital Collections), Photographic Collection and Archive. Through the Institute's website, over 600 titles of out-of-print sources are currently available as a pdf file, while more than 2300 digitised images from the Photographic Collection are currently online. The Correspondence Collection, which is part of the Archive holdings and preserves letters and postcards of/to Aby Warburg, is now fully accessible through the electronic catalogue and provides scholars and researchers with an invaluable and extremely helpful means.

## Opere di Warburg disponibili online: aggiornamento

Elisa Bastianello

Nella virtuosa corsa alla digitalizzazione di materiali in atto presso molte importanti biblioteche internazionali, è con piacere che si segnala la presenza dal 2007 in Gallica (biblioteca virtuale della Biblioteca Nazionale di Francia) della raccolta di scritti di Aby Warburg *Gesammelte Schriften* nell'edizione originale del 1932, sia in versione immagine (scansione delle singole pagine) che in versione testo ricercabile (ottenuto da formato OCR, per il quale è stata dichiarata una precisione di riconoscimento di poco superiore all'80%). Come tutti i testi in formato immagine su Gallica, è possibile scaricare liberamente in formato immagine le singole pagine, oppure ottenerne il pdf integrale o parziale, benchè per il parziale sia possibile indicare solo il numero di pagine a partire da quella in lettura (che nel caso di tavole fuori testo non corrisponde necessariamente alla differenza tra la pagina finale e quella di partenza), ai seguenti link:

>> *Gesammelte Schriften*. [Tome 1] / A. Warburg; herausgegeben von der Bibliothek Warburg – trascrizione OCR <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922852>>

>> *Gesammelte Schriften*. [Tome 2] / A. Warburg; herausgegeben von der Bibliothek Warburg – trascrizione OCR <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k92284q>>

Nel 1934 l'uscita dei due volumi di Warburg venne recensita in Italia da Mario Praz sulla rivista "Pan": il testo della recensione è riportata per intero nel numero 25 di Engramma. Per le altre opere di Aby Warburg e le traduzioni è possibile fare riferimento in Engramma alla rassegna bibliografica aggiornata al 2007, che amplia quella già pubblicata nel numero 34 del 2004.

### English abstract

Among the goodies we are getting from the massive book digitalization that most libraries started, we are glad to report that since 2007 Gallica host the 1932 Aby Warburg papers collection *Gesammelte Schriften*, both as scanned images of each page and as researchable text transcription (OCR format that grants an 80% accuracy). You can either get the whole or partial pdf, or download a single page as jpg image:

>> *Gesammelte Schriften*. [Tome 1] / A. Warburg; herausgegeben von der Bibliothek Warburg – OCR <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922852>>

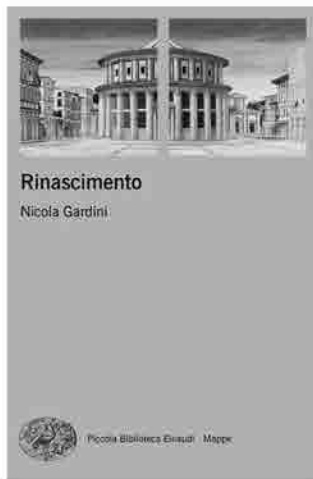
>> *Gesammelte Schriften*. [Tome 2] / A. Warburg; herausgegeben von der Bibliothek Warburg – OCR <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k92284q>>

Engramma published the 1934 italian review of Warburg's works by Mario Praz in issue 25. Bibliographic survey on Aby Warburg is updated in Engramma up to 2007 (first published on issue 34 in 2004).

## Definire il Rinascimento

intervista a Nicola Gardini, autore di *Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010

*Engramma*: Com'è nata l'idea di questo saggio? E perchè un titolo così secco, così assertivo: Rinascimento?



**Nicola Gardini**: Cominciamo dal titolo. Intendevo scrivere un libro che fornisse una definizione del cosiddetto Rinascimento e, dunque, *Rinascimento* alla fine mi è sembrato il più adatto, senza l'articolo, affinché il libro sembrasse quasi una voce enciclopedica. In realtà, altri titoli mi erano passati per la mente prima, più descrittivi. O sottotitoli, come *Tempo e coscienza storica nella cultura del Rinascimento*. Ma, anche parlando con l'editore, mi sono reso conto che l'utilizzo del termine assoluto per titolo mi consentiva di mettere sotto gli occhi del lettore fin dalla soglia l'urgenza del problema.

*Un problema, appunto, di definizione, ma anche di periodizzazione...*

**NG**: Certo. Sul significato della parola 'Rinascimento' nessuno è più tornato di recente. E questa disattenzione ha determinato estensioni spropositate e applicazioni assurde del suo significato, tanto che ormai Rinascimento o *Renaissance* non significa più nulla in molti contesti. Indica semplicemente un periodo di tempo, più o meno esteso. Ed è spesso un semplice sinonimo di sedicesimo secolo. In certe riviste accademiche americane il Rinascimento può spingersi fino alla metà del diciassettesimo secolo. A questa vaghezza temporale si aggiunge la pretesa di universalità geografica. Il Rinascimento sarebbe cosa europea, nota a tutti gli stati, a tutti i governi, dalla Spagna alla Russia.

*E per Lei chiaramente non è così.*

**NG**: No, non è affatto così. Prima di tutto, il Rinascimento è una cultura e non un periodo, ed è espressione di una realtà geografica particolare, l'Italia. Avviene, certo, in un dato tempo, ma non va identificato *tout court* con quel tempo, che contiene molte altre espressioni culturali (io rifiuto senz'altro la tendenza di molti studi a confondere cultura e cultura bassa, benchè abbiano lo sponsor di

un critico geniale come Bachtin). Il Rinascimento è la cultura delle classi alte, delle classi governanti, ed è un insieme di manifestazioni artistiche e letterarie che, trasmettendo discorsi sull'uomo, legittimano o autorizzano il potere. Il Rinascimento contiene qualcosa di utopico, perchè parla a nome di individui o gruppi che ambiscono a durare politicamente e a mantenere la propria gloria presso i posteri. Parla con la pretesa di continuare a parlare oltre l'occasione contingente che ha provocato la prima parola.

*Lei dà una durata abbastanza breve al Rinascimento... Questa è senz'altro una delle novità di Rinascimento.*

**NG:** Sì. Il Rinascimento italiano finisce praticamente con il 1527, cioè con il trauma del Sacco di Roma. Guicciardini rappresenta il culmine del Rinascimento. Lo storicizza addirittura nelle prime pagine della sua *Storia d'Italia*.

*E Michelangelo, l'artista rinascimentale per eccellenza, dove va a finire?*

**NG:** Michelangelo non è sempre rinascimentale. Il Rinascimento, infatti, non è una condizione metafisica nè una realtà concreta. Nè un individuo appartiene tutto a una cultura. La lunga vita di questo straordinario artista e poeta è una successione di svolte che a un certo punto non sono più riconducibili alla cultura umanistica della Firenze laurenziana in cui si era formato. Il genio di Michelangelo sta nell'aver risposto con straordinaria prontezza agli stimoli delle metamorfosi culturali, senza fossilizzarsi su una maniera, nonostante il passare degli anni. Michelangelo è l'artista che invecchia biograficamente ma non smette di rinnovarsi. Dopo Guicciardini comincia un'altra mentalità, di cui Michelangelo è un rappresentante, lo stesso Michelangelo che aveva scolpito il David e il Baccho. Cambia il potere, cambiano i discorsi, cambia il modo di fare letteratura... E Michelangelo mostra benissimo la 'mutazione', per usare una parola di Bandello.

*Ecco, parliamo del modo in cui Lei tratta la letteratura. Il Suo è un libro che parla di letteratura, eppure non è propriamente un saggio sulla letteratura e sugli autori rinascimentali...*

**NG:** Proprio così. Come ho detto, il Rinascimento è una cultura, cioè una mentalità, un sistema di metafore, di simboli, di ossessioni, di immagini ricorrenti... Queste io volevo mettere in evidenza, anche concettualizzarle, quando mi pareva che ciò non fosse stato fatto. E mi sono servito della letteratura come di una fonte o meglio di un 'sistema di indizi' – visto che rifarsi alla letteratura per ricostruire un modo di pensare comporta un grande impegno interpretativo (e anche qualche rischio), nessun elemento valendo di per sè ma dovendosi riportare a un contesto tutto da teorizzare. Nessuno l'ha fatto finora, o almeno

non in questo modo. E molto c'è ancora da fare in questo senso. Il mio libro è solo un inizio, anche per me. Diciamo che, senza una vera e propria volontà programmatica, ho avvicinato lo studio della letteratura alla storia delle idee o culturale, come oggi si preferisce dire. Ho citato e commentato moltissimi autori e passi letterari, ma il mio approccio non è mai stilistico, benchè io venga proprio dalla stilistica. Anche dalla lettura di passi celebri ho cercato di ricavare suggerimenti su un certo modo di pensare, su una certa immaginazione.

*Viene in mente la Sua rilettura, molto nuova e molto convincente, del volo di Astolfo sulla luna...*

NG: Sì, quello è un buon esempio del mio modo di procedere. Il volo di Astolfo è uno dei massimi momenti della mente rinascimentale – oltre che della creatività ariostesca: è un'allegoria del viaggio nel tempo passato. Il viaggio di Astolfo inscena la scoperta dell'antico.

*Questa scoperta è la caratteristica essenziale del Suo Rinascimento.*

NG: Sì, certo. E mi sono molto impegnato a rivelare riprese e citazioni di fonti classiche. Ma il Rinascimento non scopre solo l'antichità: scopre la storicità di ogni azione e di ogni corpo. Per questo ho dedicato anche un lungo capitolo alla nascita della storiografia e un altro allo sviluppo della scrittura autobiografica. Il Rinascimento colloca qualunque manifestazione della vita nel flusso dei giorni. Ciò determina un affinamento degli strumenti critici, ma anche il sorgere di una sensibilità malinconica, di molti pensieri sulla deperibilità e sulla perdita di tutto. C'è d'altra parte, oltre alla malinconia, la gioia del recupero. Il Rinascimento – sempre ambivalente, come tutte le vere culture, che sono dotate di un corpo ma anche di anticorpi – oscilla tra la disperazione della perdita definitiva e l'entusiasmo del ritrovamento e del restauro. Questo si vede molto bene in vari passi dei primi archeologi, dei primi storici e dei filologi. Il mito più caratteristico del Rinascimento è quello di Ippolito: il bel corpo ingiustamente smembrato, ma poi ricomposto e salvato, quindi pronto a una nuova vita. Molta della semantica culturale del Rinascimento sta in questa dialettica tra smembramento e *reductio ad unum*.

*Ariosto è sicuramente il campione del Suo Rinascimento...*

NG: Vero. Ariosto fa la parte del leone nel mio racconto. Il libro si chiude con un richiamo alla sua produzione comica. E gli do anche un posto di rilievo nel capitolo sull'autobiografia per *Le Satire*. Il *Furioso* contiene le caratteristiche più importanti del Rinascimento, prima di tutto il pensiero della dissoluzione, congiunto a un titanico sforzo di contenimento. Io ho sicuramente un'idea tragica del poema, pur vedendone anch'io in più punti la fin troppo celebre ironia.

Ma ho anche un altro campione, Poliziano, sul quale avrei in mente di scrivere perfino un romanzo. L'Italia è stata molto ingiusta con lui, fin da subito. E invece è uno dei suoi migliori. E poi c'è anche Enea Silvio Piccolomini, autore di pagine meravigliose, interprete geniale della nuova cultura. I suoi *Commentarii* sono un libro fondamentale, ovviamente ancora poco frequentato. Nè manca Machiavelli o Guicciardini.

*Castiglione, invece, non sembra occupare posizioni di rilievo.*

**NG:** Il libro di Castiglione è un distillato del Rinascimento. Lo cito più volte. Ho anche individuato, mi pare, una possibile fonte finora sfuggita di un suo passo che tratta del rapporto tra luce e ombra. Ma i miei esempi li ho voluti prendere soprattutto da zone poco battute della letteratura o magari, secondo me, fraintese o non abbastanza capite, come certi passi di Ariosto o le Stanze di Poliziano. Cito, non a caso, anche molte opere in latino. E questa è un'altra novità del mio approccio: abolire qualunque distinzione tra Umanesimo e Rinascimento e considerare il Rinascimento per quello che di fatto fu, ossia una cultura bilingue. Anche Ariosto, e questo spesso si dimentica, fu poeta in latino, e tutt'altro che insignificante.

*Lei dice a un certo punto che il Rinascimento non va confuso con la sua etimologia...*

**NG:** Sì. La metafora della rinascita non spiega assolutamente quello che il Rinascimento è per noi, cioè una svolta nella concezione del tempo. Il termine è certo autorizzato dagli stessi rinascimentali, che sentivano rinascere vuoi le arti vuoi la letteratura antica vuoi la felicità. Ma se si parla di rinascita in generale, il Rinascimento non è certo la sola rinascita che l'Occidente abbia conosciuto. Di rinascita parla già la letteratura antica. Noi, per forza, abbiamo e dobbiamo avere un'idea non semplicemente palinogenetica del concetto. Il Rinascimento è una cultura nuova – rinascita o non rinascita. Questo è il punto. E la sua novità incontestabile sta in una riforma sistematica degli approcci e degli strumenti conoscitivi, fondata sulla delegittimazione del paradigma metafisico e sullo studio della storia umana e della temporalità, passata e presente. Il Rinascimento non a caso inventa la scienza politica. Anche questa è storia: un modo cioè di determinare i fatti. Il Rinascimento è sempre bifronte: guarda indietro, ma pensa a come si debba o possa andare avanti. Quando le circostanze storiche (invasioni e distruzioni) tolgono ogni fiducia nel futuro, il bifrontismo si spezza. Resta lo sguardo rivolto indietro. Ma non è più Rinascimento. Non è più ottimismo, non è più la capacità di intervenire sul presente o di pensare che lo studio possa ancora assistere. L'ultimo a crederlo è Machiavelli. Guicciardini gli dà torto, e non si sbaglia.

*Warburg, Wind, Panofsky... Il Suo libro presenta molti punti di tangenza con i loro scritti. Ma non ci figurano che di sfuggita.*



NG: È così. Ho deciso di limitare fin da subito i riferimenti bibliografici al minimo, benché la bibliografia alla fine sia diventata molto corposa (e molto personale). Ma cito già nei ringraziamenti, in segno di una certa affezione intellettuale, il Warburg Institute per avermi aperto le sue porte proprio quando stavo appena cominciando a scrivere (ho cominciato dal capitolo sull'autobiografia). Warburg e gli altri sono autori che non si possono semplicemente citare, ma che richiedono confronti meditati, studi particolari, riflessioni ponderate e lunghe... Non era possibile trattarli come meritavano nel libro che andavo scrivendo. Ho pensato di parlare di loro nel capitolo iniziale sulla fortuna del concetto di Rinascimento. Ma avevo un numero limitato di pagine. L'editore mi aveva chiesto di fornire un libro di 200-220 pagine. Ne sono uscite più di 300.

*E adesso?*

NG: Beh, c'è ancora molto da fare. Mi piacerebbe sviluppare alcune idee, soprattutto a partire dagli ultimi due capitoli, che sono sull'imitatio e sulla varietas. Di *imitatio* mi occupo fin dagli anni del dottorato americano. In *Rinascimento* ho cercato di mostrare che si tratta di un'impostazione gnoseologica, non solo di un procedimento compositivo o di un'estetica letteraria, come nella tesi giovanile. Vorrei sviluppare ulteriormente il discorso in questa direzione. E poi c'è da scrivere *Dopo il Rinascimento*. Occorre affrontare la cultura del Tasso, che è rimasto fuori. E quella del Michelangelo innamorato.

### English presentation

Rinascimento provides a reassessment of the notion of 'Renaissance' and a definition of what should be intended by this term, which all sorts of temporal/geographical extensions, nationalistic agendas and semantic metaphorizations have reduced over the centuries to an empty container of most disparate ideas and hypotheses.

As the book shows in eight coherently interrelated chapters, the sense of change, various emblems of temporal decay and distance (ruins, lost objects, remnants, ancient literature), and the emergence of a modern historical consciousness constitute the backbone of the Renaissance.

Gardini's Renaissance is quintessentially Italian and lasts from Petrarch's days until the death of Guicciardini, its peak being the early decades of the 16th century, namely the period preceding the Counter-Reformation. However, the Renaissance is far from being an epoch or a moment in time. It is rather a culture, that is a dynamic set of ideological images and conceptual contents which literature fashions in highly symbolic representations. The Renaissance is the culture of the courts and the ruling classes. It is elitist, has little or nothing at all to do with popular culture, is based on a philological interpretation and systematization both of the fragmentary past and of the ever-changing present, and is modelled after paradigms extracted from ancient literature.

Against some critical positions in modern criticism (mostly held by militant medievalists), Gardini strongly believes in the existence of a distinct culture to be called the Renaissance. His point is that by Renaissance one should not merely intend the rebirth of culture. This 'etymological' approach (pet hate of medievalists) has been vastly practiced in the past and has produced only

propaganda or, in response, sterile critiques. Indeed, exceeding emphasis over the etymology of the term has inevitably obliterated the actual meaning of the culture which one should designate by it. Renaissance is not rebirth (obviously a lot was reborn before Petrarch, starting from antiquity), but – pace its detractors – it is definitely modernity, that is a new culture, whose novelty lies not simply in the will to be novel (that was part of the historical consciousness of the early Renaissance literati) but in a completely original and revolutionary understanding of human life as subjected to historical change.

The texts discussed (Petrarch, Poliziano, Ariosto, Castiglione, Machiavelli, Guicciardini, but also less known humanists, alongside Greek and Latin sources) are treated as pieces of cultural – that is not strictly literary or stylistic – phenomenology. The book rejects all conceptual distinctions between Renaissance and Humanism and considers them as one bilingual culture.

Overall, the book may be considered a contribution to the history of ideas and of the classical legacy. Also, it provides original close readings of literary texts (including celebrated passages like Astolfo's flight to the moon in Ariosto's *Orlando furioso*) and innovative interpretations of some classics (like Poliziano's *Stanze* or *Orlando furioso* itself).

While studies on specific aspects of the Renaissance abound, very little or virtually nothing has been written on the meaning of the Renaissance as a historical and cultural category (or construction). Indeed, the term recurs almost universally as an uncritical synonym of modernity or a generic and rather flexible (and therefore useless) temporal designation. *Rinascimento* intends to fill this lamentable lacuna and proposes ways to correct gravely misleading approaches to historical and literary knowledge.

## La bottega di Tiziano come fabbrica di immagini

Giorgio Tagliaferro



Non c'è documento migliore, per cogliere il vissuto di una bottega di pittura del Cinquecento, dell'opera d'arte stessa, anzi, delle opere nel loro complesso, come residuo di un sistema di produzione articolato e coordinato. In questo senso bisogna ricordare che la bottega non è un'entità astratta, una sorta di appendice scomoda che torna utile solo per etichettare dipinti considerati al di sotto di un presunto standard; si tratta bensì di un luogo di lavoro e di un ensemble di artisti, che si qualifica per un patrimonio condiviso di conoscenze e competenze.

A fronte di una congenita carenza di informazioni di prima mano (e comunque anche in presenza, supponiamo, di un libro di conti), l'operazione più conveniente, ma nel contempo la più complicata, consiste dunque nell'indagare l'apporto concreto dei collaboratori nell'opera pittorica del maestro. Una ricerca sistematica di questo tipo esige però il vaglio di un'enorme quantità di dipinti, l'applicazione di un criterio di analisi omogeneo e la predisposizione di categorie terminologico-concettuali che riescano a conciliarsi con i moderni strumenti di indagine tecnologica.

Precisare quali opere possano essere definite 'di bottega', come distinguerle dalle altre, che cosa si voglia indicare con tale espressione, resta uno degli aspetti più complicati della ricerca storico-artistica, e dirimere la questione non è tra gli scopi del nuovo libro *Le botteghe di Tiziano* – esito di quinquennale ricerca in collaborazione con il Centro Studi Tiziano – che intende invece tracciare un percorso attraverso le dinamiche di produzione senza esasperare il potenziale conflitto fra maestro e assistenti in termini di autografia. Posto che qui il concetto di autografia viene trattato secondo criteri alternativi a una logica di integrità spiccatamente monografica, rimane però fondamentale l'analisi dei prodotti derivati dal sistema di collaborazione, con tutte le difficoltà che ciò comporta in termini di oggettivazione e relativa classificazione.

Un approccio preliminare di carattere squisitamente storico potrebbe tentare di ripartire metodicamente il catalogo dell'artista secondo gli ambiti di com-

mittenza e le tipologie di dipinti, associando di volta in volta questi due fattori al fine di raggruppare i settori di produzione dell'atelier in base alla reale o potenziale collaborazione degli assistenti. La nostra percezione della qualità pittorica (intesa come pura constatazione tecnica, non secondo una scala di apprezzamento), subordinata alla sensibilità individuale e al giudizio collettivo, e comunque condizionata dallo stato materiale dei manufatti in esame, verrebbe così combinata con una ripartizione tipologica delle commissioni e finanche delle competenze dei collaboratori, allo scopo di comporre una suddivisione che rifletta l'economia e l'organizzazione interna della bottega. Tuttavia un impianto tassonomico prestabilito, oltre che problematico in sé, sarebbe inadeguato allo scopo, poiché andrebbe – semmai – ricavato per induzione dallo studio stesso della materia presa in esame, la cui selezione comporta già di per sé un intervento critico considerevole. In particolare, una griglia preordinata sarebbe inadatta a incasellare le opere della tarda stagione tizianesca, compresa fra sesto e ottavo decennio del secolo, caratterizzata da considerevoli oscillazioni qualitative che oppongono una forte resistenza a tentativi di rigida classificazione. Viceversa si dovrebbero considerare caso per caso i diversi elementi che concorrono a delineare il quadro generale di ciascuna situazione sottoposta ad analisi: il gusto artistico del committente, la collocazione di un determinato lavoro nella gerarchia di valori idealmente stabilita dal pittore nelle sue strategie operative, le tecniche e i materiali adottati, la tempistica programmata, il compenso pattuito. Si tenga infine presente che l'equivalenza tra autografia e committenza 'alta', che talvolta potrebbe illudere di fornire una pista sicura, non è una norma universalmente applicabile. Le possibilità di intervento della bottega si dipanano lungo un tracciato ampio e articolato, all'interno del quale è difficile desumere regole fisse. Se pure viene correttamente individuata nella produzione per le corti, prima italiane e poi asburgiche, la matrice che istruisce gran parte delle opere della fase matura di Tiziano, il perno della diffusione del suo linguaggio artistico, nonché il motore che dà impulso alla propagazione di repliche e varianti, non va esclusa a priori la partecipazione di assistenti in opere destinate ai principi, così come, d'altra parte, la realizzazione di copie e varianti non è necessariamente da intendersi come un campo di esclusiva spettanza degli assistenti.

In ogni modo, per fronteggiare dubbi e incertezze e tentare di chiarire l'effettiva efficienza critica di una distinzione tra opera autografa e opera di bottega, ci si può utilmente interrogare su quali fossero, complessivamente, le reali capacità di manovra degli assistenti: dove, quando e come avevano modo di operare concretamente sulla tela? Scartata l'opzione di un'indagine millimetrica rivolta a scomporre ogni pennellata della superficie pittorica per risalire alla mano che l'ha tracciata, gioverà chiedersi più in generale in quali circostanze e in quali fasi esecutive Tiziano avesse bisogno del supporto di collaboratori. Tenendo ferma la sua peculiare inclinazione a ripensare e ritoccare le proprie creazio-

ni, e dunque assumendo che pentimenti e rifiniture del maestro possono confondersi con inframmettenze di altre mani, conviene allora fare breccia negli scarti risultanti dalla dialettica tra invenzione, o composizione, ed esecuzione: un procedimento speculativo che comporta riflessioni sul significato e sulla funzionalità dei dipinti analizzati. Verosimilmente il maestro giostrava le forze a disposizione in laboratorio, adoperandole secondo le esigenze del momento. Questo, a proposito di quanto detto sull'attività tarda di Tiziano, potrebbe in parte spiegare l'eterogeneità ravvisabile tanto all'interno di singoli dipinti quanto nella produzione esaminata complessivamente. Per quanto riguarda i primi anni, invece, bisogna rilevare non solo una carenza di notizie intorno agli assistenti, ma anche e soprattutto un apparente minore impatto sulla resa pittorica, ammesso che scarti, disuguaglianze o cadute formali siano necessariamente riconducibili all'innesto di collaboratori nel lavoro del maestro. Per certi versi questa situazione di incertezza riguardo all'operatività degli assistenti nella prima maturità di un pittore è fisiologica: sembra quasi naturale aspettarsi che un artista all'inizio della carriera dia il meglio di sé e non abbia ancora accumulato fama, lavoro e capitale sufficienti per permettersi una bottega ben strutturata, e nemmeno ne avverta l'esigenza, dovendo dare il meglio di sé per acquistare credibilità e affermarsi professionalmente. In questo senso è difficile prescindere dalla proiezione di uno schema mentale (veritiero o no che sia) per cui la delega di incombenze a collaboratori aumenta col passare degli anni di una persona.

Tendenzialmente in campo storico-artistico si comincia a parlare di bottega piuttosto tardi nel percorso di un individuo, come se all'inizio ciò che egli realizza fosse dotato di una sorta di 'genuinità' intrinseca che lo tiene lontano da compromissioni con livelli di abilità esecutiva considerati inferiori. D'altronde è legittimo attendersi che il numero e l'importanza degli aiuti di un artista aumentino nel tempo, con l'aumentare della fama, dell'esperienza e della quantità di lavoro da svolgere. Ma, al di là del fatto che queste aspettative siano giustificate o meno, precisare i processi di formazione della bottega di un pittore agli esordi è operazione comunque ardua, perché strettamente legata alla conoscenza – in genere assai labile, a seconda dei contesti – dei processi che lo hanno portato a emanciparsi dall'apprendistato presso la bottega del proprio maestro: almeno in linea teorica, infatti, dobbiamo ammettere che una bottega esiste fin dal momento in cui un pittore acquista lo status di maestro. Nel caso di Tiziano, effettivamente, il profilo della bottega si delinea sempre più nitidamente col passare degli anni, acquistando particolare rilievo nella stagione conclusiva. Da una parte ciò si spiega con la crescita generazionale dei discendenti del cadorino, il figlio Orazio e il nipote Marco, cui è destinato il compito di perpetuare l'esistenza dell'impresa Vecellio; dall'altra i soggiorni ad Augusta presso l'imperatore Carlo V, verso la metà del secolo, e il successivo rapporto di committenza con l'erede Filippo II di Spagna, imprimono una svolta nell'attività e ridefiniscono gli equilibri interni dell'atelier. Questo secondo fattore è risultato

determinante nella ricostruzione delle strategie di mercato non soltanto degli ultimi decenni di vita di Tiziano ma anche, con sguardo retrospettivo e criterio comparativo, di periodi precedenti. Innanzi tutto la predominanza del patronato asburgico nell'economia globale della produzione di Tiziano costituisce, sia per la continuità temporale e l'estensione geografica sia per la consistenza numerica e l'ampiezza tipologica dei dipinti, un'unità di misura fondamentale per valutare l'incidenza e le modalità di svolgimento di altri canali di committenza. Inoltre la confidenza e il prestigio guadagnati come pittore prediletto di Filippo, nonché l'orgoglio manifestato nel presentare a quest'ultimo le proprie creazioni, fanno delle cosiddette poesie mitologiche realizzate per il sovrano spagnolo i parametri su cui si registrano tanto la capacità inventiva quanto lo standard esecutivo di Tiziano. La risonanza culturale di quelle e di altre opere inviate alla corte iberica è, infine, un catalizzatore di processi di replica e variazione che costituiscono materia di prima scelta per una ricerca sulla bottega.

Non è però soltanto in questo settore che emerge la presenza di un'équipe ottimamente coordinata dal titolare. Peculiare dell'atelier Vecellio, soprattutto in certa produzione successiva ai due viaggi in Germania, è infatti la messa a punto di un sistema di lavoro capace di integrare l'apporto di collaboratori nel nuovo linguaggio pittorico elaborato dal maestro. Questo appare evidente in una grande quantità di dipinti in cui la semplificazione strutturale dell'immagine e la tecnica fluida, contraddistinta da continui rimaneggiamenti, cambiamenti e ritocchi, facilitano la mimetizzazione degli assistenti in quell'idioma tizianesco che è cifra inconfondibile della stagione tarda, marchio di fabbrica che in quanto tale può subire manipolazioni o finanche tentativi di contraffazione. Che vi sia o meno la presenza degli assistenti, o che il maestro le abbia dipinte per intero, queste pitture rappresentano l'esito di un sistema di bottega strutturato e attivo, da concepirsi innanzi tutto come luogo di sperimentazione in cui l'atto creativo si rinnova continuamente, dove i modelli possono essere mutati in repliche e il passaggio da un modulo seriale alla creazione unica appare sfumato. Davanti a questo scenario mutevole, il concetto stesso di bottega assume connotati diversi da quelli di una struttura in cui l'idea progettuale viene passivamente tradotta in opera dagli allievi. Stando a quanto è possibile ricavare da numerosi esempi, la bottega tizianesca corrisponde semmai a un laboratorio nel quale le immagini cambiano, si trasformano, vengono plasmate procedendo per la via dell'esperimento e della variazione, scaturendo da un dialogo tra capobottega e dipendenti che purtroppo possiamo solo intuire attraverso le pitture stesse.

Rappresentativi del *modus operandi* – come si vedrà poi illustrato in dettaglio nel paragrafo seguente *Sacre Variazioni* – di questa fabbrica-bottega sono quei quadri la cui genesi avviene nella prassi di bottega piuttosto che nell'intimo raccoglimento creativo che precede la messa in opera, a prescindere dalla partecipazione materiale del maestro in fase di esecuzione. Si può trattare di soggetti

che, una volta scaturiti dalla scintilla creativa, consumano la propria esistenza in una prassi che vede impegnati il maestro e gli assistenti in operazioni di realizzazione del manufatto secondo criteri prestabiliti, dettati dall'orientamento di chi dirige l'impresa. Oppure possono essere dipinti che, in via anche solo parziale, si fondano sulla ripetizione e sul riadattamento di motivi consolidati (e non ci riferiamo alle semplici varianti o repliche ma anche a composizioni originali) seguendo una consuetudine realizzativa mirata al risparmio di risorse (mentali, fisiche, materiali) e improntata a principi di organizzazione del lavoro desunti dalla convenienza pratica piuttosto che da specifiche esigenze di ordine espressivo. Intendendo il sistema di lavoro della bottega in questi termini, è possibile affermare che alcuni dipinti attraversano solo alcune fasi di quel sistema, mentre altri sono interamente generati nell'ambito operativo della bottega.

Eppure, anche davanti a questa evidenza, allo stato attuale non siamo in grado di tracciare una mappatura degli interventi di assistenti e dobbiamo per lo più arrestarci all'idea di lavoro collettivo. In ogni caso, l'ipotesi di un lavoro a più mani fornisce una ragionevole alternativa a un approccio di stampo prettamente monografico, calibrato sulle singole individualità, poco efficace nella messa a fuoco delle dinamiche di bottega. Allo stesso modo l'anonimato può essere inteso non come sterile risultato di un ripiego interpretativo, bensì come prerogativa utile a definire euristicamente i dipinti 'di bottega' nei termini di una partecipazione degli assistenti a processi di trasposizione innescati dal maestro: la difficoltà nel riconoscere le singole mani dei collaboratori può essere allora sia sintomo di integrazione fra più soggetti agenti, sia effetto della subordinazione che impedisce ad alcuni allievi di emergere. Tali proprietà andranno poi messe in relazione con il grado di attinenza ai canoni tecnici ed espressivi di Tiziano, che rappresenta a sua volta un potenziale fattore di discriminazione per misurare i vari livelli su cui si dispongono i prodotti dell'atelier: in base a quanto esaminato nel corso di questa ricerca, possiamo immaginare che dalla bottega sortissero articoli di qualità variabile, a cui corrispondevano condizioni di mercato diversificate, quantificabili anche nel prezzo (per lo stesso principio che assegnava a una copia del collaboratore Girolamo Dente una stima più bassa dell'originale tizianesco). La somma di questi coefficienti può indicare di volta in volta un avvicinamento o un allontanamento dai procedimenti tecnici di Tiziano, rendendo più o meno verosimile che un dipinto abbia avuto origine nella sua bottega. In una prospettiva più ampia, il libro *Le botteghe di Tiziano* sviluppa articolate catene visive che testimoniano partecipazione di metodi e condivisione di idee: anche in quadri che si discostano dalla maniera autentica del maestro si percepiscono echi del lavoro svolto nel suo studio, si tratti di opere eseguite dagli assistenti nel laboratorio o generate altrove da discepoli ed epigoni che sviluppano spunti raccolti in quello stesso ambiente o ai suoi margini. Intesa in questa accezione, la categoria dei dipinti 'di bottega' è in grado di accogliere un largo numero di esemplari di dubbia autografia, rispettando

nel contempo principi di selezione fondati non su impressioni epidermiche ma sull'esame del processo creativo di tali opere. Va però precisato che, per approfondire il problema, sarebbe necessario eseguire indagini diagnostiche meticolose, coordinate progettualmente a partire da un nucleo di dipinti accuratamente scelto. È auspicabile che in tal senso si ampli il raggio d'azione delle analisi tecnologiche, a cui negli ultimi anni è stato sottoposto un buon numero di dipinti di area tizianesca. Dal punto di vista di questo studio, la speranza è che si creino le condizioni perché le attese di chi conduce analisi e interventi di restauro non siano sempre e a tutti i costi rivolte a rivelare la mano di Tiziano, e mai quella dei collaboratori.

### Sacre variazioni. Tiziano, Francesco, Polidoro e la migrazione d'immagini

(estratto dal capitolo I.4 del volume *Le botteghe di Tiziano*)

La formula di conio ottocentesco, con cui si chiamano sacre conversazioni quelle caratteristiche rappresentazioni quattro-cinquecentesche di santi raccolti attorno alla *Madonna col Bambino*, è in verità poco adatta a esprimere il senso di sospeso raccoglimento in cui i personaggi non conversano affatto, non discutono di dottrina e di teologia, bensì pregano in rigoroso silenzio, offrendo al fedele che li osserva dall'esterno un modello spirituale, una guida alla devota contemplazione, interiorizzata quanto basta per non richiedere alcun suono umano, ma semmai per immaginare con gli occhi della mente – ché questo tali immagini invitano a fare, in quanto specchio di una verità più alta – ed elevarsi oltre la sfera mondana e caduca, intrisa del peccato da cui quelle figure promettono il riscatto. La conversazione non c'è perché queste *immagini* parlano all'anima e nutrono l'esperienza del devoto, invitandolo a intrattenersi con Dio nella contemplazione e perché l'unica "conversatio" a cui ci si deve riferire è quella "in coelis", di cui parla Paolo nella *Lettera ai Filippesi*: cioè – nel testo latino – un incontro, un intrattenimento, una condizione che avviene solo nei cieli oltre la vita terrena (*Fil.* 3, 20). Di questa morte e resurrezione interiore, di questa ascesa che parte dall'automortificazione e dalla penitenza e attraversa le fasi che vanno dalla lettura alla meditazione, dalla preghiera alla prospettiva di una contemplazione spirituale "faccia a faccia" con Dio (per esprimerci ancora nei termini paolini di *I Cor.* 13, 12), i quadri devozionali forniscono gli appropriati strumenti di esercizio, che antologizzano i temi portanti della dottrina soteriologica cristiana. Il pittore che li affronta deve pertanto soddisfare le esigenze di una devozione mirata, affrontando la necessità di individuare formule visivamente efficaci e trovandosi davanti alla scelta tra una ripetizione incondizionata e un'insistita diversificazione. Come quasi sempre accade, la via più agevole sta nel mezzo, pertanto è comune imbattersi in artisti che elaborano variazioni di modelli e moduli di propria o altrui invenzione. Forse sono questi moventi culturali a sospingere i pittori verso la ricerca di un terreno comune su cui costruire la capacità comunicativa di questi dipinti ad alto contenuto



emotivo, e magari a promuovere scambi trasversali tra botteghe diverse. In più si tratta di una tipologia di opere in cui proprio l'efficacia del modello si impone sul principio di originalità, incentivando una produzione di impronta seriale in cui buona parte del lavoro può essere delegata agli assistenti senza alterare il significato e la godibilità delle immagini.

Mentre la bottega di Giovanni Bellini può essere presa a esempio sommamente rappresentativo di questi sviluppi, nell'officina tizianesca il criterio di variazione resta un principio cardine tendenzialmente rispettato anche in questo genere di pittura. Nel catalogo di Tiziano non sono pochi gli esemplari appartenenti a questo filone collocabili nell'arco dei primi tre decenni di attività, e in tutti l'invenzione si sottrae all'iterazione e alla serialità. Non mancano, però, le repliche di uno stesso soggetto, oppure le rielaborazioni di modelli, così come non manca apparentemente l'apporto dei collaboratori. Secondo Paul Joannides, proprio da alcuni di questi quadri devozionali si può arguire che già alla metà degli anni '10 Tiziano aveva una bottega ben organizzata, nella quale poteva affidare a un aiutante la replica di un soggetto facilmente commercializzabile: esemplare sarebbe, in questo senso, la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni, Dorotea, Paolo (?) e Girolamo (?)* della Gemäldegalerie di Dresda, frutto di una cooperazione fra il maestro e un assistente. In altri casi è stato addirittura proposto che l'esecuzione sia da addebitarsi integralmente a collaboratori, come ad esempio nella *Sacra Famiglia con i santi Caterina e Giovanni Battista* (Digione, Musée des Beaux Arts), che si ispira a un dipinto iniziato da Palma il Vecchio e terminato dopo la sua morte da Tiziano (Venezia, Gallerie dell'Accademia): l'eccezionale circostanza avrebbe così favorito l'assorbimento di un modello allogeno nell'atelier del cadorino.

Un numero non indifferente di dipinti di analogo soggetto è stato ascritto a Francesco Vecellio, e questo apre naturalmente molte questioni, prima fra tutte quella dell'autonomia di produzione rispetto a Tiziano. Simili problemi di attribuzione sono difficili da sciogliere e non rientrano nei presenti obiettivi, ma le variazioni formali e iconografiche all'interno di una vasta serie di dipinti di indiscutibile matrice tizianesca, tra loro collegabili, impone di ragionare sulle capacità di ricezione degli allievi e sulla formazione spontanea di un vocabolario modulabile, sulla diffusione di modelli anche oltre le mura di Biri Grande e sull'attrazione di altri artisti nell'orbita della bottega vecelliana. Tanto più che attraverso questo corposo nucleo di opere sembra possibile ipotizzare uno scambio tra Francesco e Polidoro da Lanciano. Bisogna però premettere che non si tratta di semplici prestiti occasionali, ma di un vero e proprio formulario, di un lessico condiviso, in cui cambiano gli accenti ma la cui struttura portante rimane immutata, e che segnala non tanto contatti saltuari ma frequentazione assidua, sensibilità comune, attitudini compatibili.

In questo percorso attributivo, che si snoda tra quadri sulle cui provenienze originali non possediamo informazioni e che puntualmente sono privi di firma, il punto di partenza che consente di evocare il nome di Francesco è, ancora una volta, l'*Adorazione dei pastori* di Houston, di cui viceversa possiamo fissare i dati cronologici e di committenza. La figura di Gesù disteso e – ancor più – il caratteristico volto di Maria ritornano infatti in un cospicuo gruppo di dipinti che manifestamente si allontanano dalla maniera di Francesco e si avvicinano



Tiziano Vecellio, *Adorazione dei pastori*, olio su tela, 1510-1511, Houston, Museum of Fine Arts, Kress Collection.

a quella di Polidoro, attraversando anche fasi intermedie in cui forse dobbiamo riconoscere le mani di ulteriori collaboratori. Per quanto riguarda Polidoro, la costituzione del suo catalogo si fonda su una vasta rete di accostamenti e confronti che prende avvio da un corpus invero ridotto di opere documentate, ma comunque omogeneo e sufficiente a enucleare gli elementi costitutivi del suo linguaggio pittorico, che trovano ampia corrispondenza in una quantità di immagini di qualità variabile ma complessivamente coerenti tra loro. Nella sequenza che qui proponiamo si riscontrano numerosi motivi ricorrenti che connettono composizioni attribuite a Francesco ad altre ascritte a Polidoro. Si tratta di modelli di figure ricombinati in vario modo, talvolta replicando un impianto compositivo prestabilito, che possiamo sintetizzare così:

- 1) Gesù Bambino disteso con le gambe sovrapposte
- 2) Madonna orante con il Bambino in grembo
- 3) Varianti del gruppo precedente
- 4) Sposalizio mistico di santa Caterina
- 5) Sacra Famiglia con san Giovannino

I primi due elementi della lista si ritrovano entrambi nell'*Adorazione* di Houston e presentano variazioni tipologiche rispetto alla *Natività* Allendale, cui il dipinto si ispira. Diversa è infatti la posa del Bambino, con la schiena leggermente rialzata e le gambe piegate di lato, la destra sovrapposta alla sinistra. Senza sostanziali modifiche, la stessa figura ricorre in alcune varianti di *Madonna col Bambino tra due angeli adoranti*. Ne sono stati pubblicati almeno due esemplari, uno attribuito a Francesco Vecellio (già in collezione Artaria a Vienna) e l'altro a Polidoro (ubicazione ignota), quasi identici salvo che per il paesaggio retrostante. Sdraiato su un parapetto, il Bambino riappare in una *Madonna col Bambino e i santi Giovannino e Gioconda* (Modena, Galleria Estense) attribuita a Francesco, che, a parte la sostituzione della santa a destra con un probabile san Girolamo, ricalca la struttura di un quadro già passato nel mercato antiquario sotto i nomi di Francesco e di Polidoro, ma poi ricondotto a Bernardino da Asola. Non soltanto è degna di nota la diversità delle composizioni in cui il medesimo modello viene inserito, ma occorre anche sottolineare l'eterogeneità dell'esecuzione, particolarmente evidente se si confrontano le ultime due opere menzionate; laddove, oltretutto, certe durezza evidenti nella prima, soprattutto nella resa delle fisionomie, non si conciliano perfettamente col fare artistico di Francesco.

Il prototipo di Maria adottato nell'*Adorazione* di Houston conosce una notevole fortuna, a giudicare dall'elevata quantità di dipinti in cui compare. Il volto, soltanto più addolcito, è simile a quello effigiato nella *Madonna col Bambino e i santi Giorgio e Dorotea*, nota nelle varianti tizianesche del Prado e di Hampton Court, di cui viene ripreso il motivo del velo scostato da un lato della capiglia-

tura, che quindi, diversamente che nell'*Adorazione*, resta in parte scoperta. Un nucleo di tre dipinti assegnati già da tempo a Francesco presentano Maria a mani giunte, nell'atto di adorare Gesù che, depresso in grembo su un lenzuolo, protende il braccio destro verso la Madre: si tratta della *Madonna col Bambino e i santi Girolamo, Francesco e Antonio Abate* (Monaco, Alte Pinakothek), e di due versioni differenziate di *Madonna col Bambino e san Giovannino* (Verona, Museo di Castelvecchio; San Diego, Museum of Art).

Un diverso trattamento del viso della Vergine, più arrotondato e reso con un'accentuazione dei riflessi sull'incarnato più aderente al modello di Houston, permette di raggruppare a parte altre quattro versioni: due differenti raffigurazioni della *Sacra Famiglia* (Edimburgo, National Gallery of Scotland; Bergamo, Accademia Carrara), entrambe ascritte a Francesco; una *Madonna col Bambino* (Dresda, Gemäldegalerie) e una *Sacra Famiglia con angelo adorante* (Roma, collezione privata), date a Polidoro. Come il già discusso San Teodoro ritratto da Francesco Vecellio in una delle portelle d'organo di San Salvador, anche l'angelo genuflesso, raffigurato a sinistra nell'ultima tela menzionata, sembra una versione mascolina – seppure effeminata – di Maria, resa con la stessa sensibilità volumetrica. Nella posa del busto e nella sagoma delle ali, presenta invece notevoli affinità con l'omologa figura nei citati esemplari di *Madonna col Bambino tra due angeli adoranti*. Oltre a ciò, il quadro in esame si distingue dagli altri per un ampliamento della composizione, che include sullo sfondo a destra la capanna, costruita a ridosso di un edificio classico diroccato di cui spicca un pilastro con colonna addossata. Inserti architettonici come questo si ripetono in molti brani attribuiti a Polidoro, come ad esempio nella *Madonna col Bambino e santa Cecilia* (Zagabria, Strossmayerova Galerija), dove a destra lo spazio è chiuso dalla base di una colonna a fusto largo. Il dipinto è interessante anche per la presenza della santa colta di profilo a sinistra: una figura che sembra caratteristica della pittura di Polidoro, ma che, girata in controparte, ritorna nella serie dello *Sposalizio mistico di santa Caterina*, di cui al punto 4 della lista sopra riportata, per la quale si è fatto spesso il nome di Francesco. In tal modo il quadro di Zagabria fa da *trait d'union* ideale tra i *curricula* del Vecellio e di Polidoro, così come sono stati ricostruiti dalla critica.

Nelle quattro versioni note dello *Sposalizio mistico*, la consonanza con modelli tipici di Tiziano rende plausibile la derivazione da un suo prototipo. Non soltanto, infatti, il semplice impianto con le figure a mezzo busto ricorda altre composizioni di questo genere realizzate dal cadorino, ma le pose e le fisionomie dei singoli personaggi rimandano a precisi modelli: la Madonna è una rielaborazione di quella effigiata nelle varianti del Louvre, di Vienna e di Chiswick House; la santa è quasi identica alla Cecilia che accompagna Maria, Gesù Bambino e il Battista in una tela della Pinacoteca Ambrosiana, ed è imparentata con la Dorotea del quadro di Dresda menzionato in apertura di questo capitolo; infine Giovannino,

che fa capolino dall'angolo sinistro del quadro con il cartiglio avvolto attorno a un avambraccio, sembra ispirato a invenzioni tipicamente tizianesche, come se ne possono ammirare nella *Madonna delle Rose* degli Uffizi o nella *Madonna delle ciliegie* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove un Giovannino analogo (anche nelle fattezze) appare a destra in controparte. Il Bambino, invece, viene ripreso in un'incisione di Raphael Sadeler che ricopia un originale di Polidoro, secondo quanto enunciato nella scritta "Polidorus de Lanzan: pinxit" (Vicenza, Museo Civico): qui la Vergine è stata rimaneggiata, Caterina risistemata in una posa genuflessa, Giovannino eliminato e sostituito da un vaso di fiori. L'esistenza di un simile soggetto dipinto da Polidoro conferma l'avvicinamento del pittore abruzzese a modelli verosimilmente usciti dall'atelier Vecellio. Ma ciò che occorre sottolineare è l'assimilazione di alcuni di quei modelli – come la Madonna orante, la santa di profilo oppure, come si vedrà, il Giovannino – resa funzionale alla costruzione di un proprio vocabolario figurativo.

Del gruppo con la Madonna adorante il Bambino, in particolare, avevamo annunciato – al punto 3 della nostra lista – una serie di varianti che per lo più vanno sotto il nome di Polidoro. In rapida sintesi segnaliamo: la trasformazione della posa del Bambino, non più giacente bensì ritto sulle ginocchia della Madre colto in un movimento che ricorda quello delle precedenti rappresentazioni di *Sposalizio mistico*; l'applicazione di questa modifica in una tela del Museo Civico di Vicenza, rilettura della *Sacra Famiglia con sant'Anna* di Vincenzo Catena (Dresda, Gemäldegalerie), basata a sua volta su un disegno raffaellesco; il cambiamento del gesto di Maria che, in alcune varianti di Sacra Famiglia con santi, interrompe la preghiera per sollevare il lenzuolo e svelare così la nudità del Figlio; lo spostamento del Bambino a destra a ricambiare il saluto di Giovannino in una *Sacra Famiglia con i santi Maria Maddalena e Giovannino* e in una *Madonna col Bambino, i santi Maria Maddalena, Giovannino ed Elisabetta*. Questo succinto elenco di trasformazioni si limita solo agli esempi in cui il legame con il modello è ancora evidente anche sul piano della resa formale, ma non si contano nemmeno i casi in cui esso è stato assimilato e rielaborato al punto di essere appena riconoscibile, diventando parte integrante del lessico formale del pittore.

Qualcosa di analogo accade con altri elementi figurativi, come certe pose e atteggiamenti dei personaggi, che ripetono o variano prototipi utilizzati dai Vecellio e dalla loro cerchia. È il caso della postura di Maria, seduta e con il busto leggermente ruotato per sorreggere Gesù, usata da Tiziano nella *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e un altro santo* (Edimburgh, National Gallery of Scotland, in prestito dalla collezione del duca di Sutherland), che Polidoro applica a una figura di santa affiancandola alla consueta tipologia mariana, e poi combinandola, in una *Madonna col Bambino e i santi Girolamo e Caterina* (Londra, Courtauld Institute), con una Maria identica (ma in controparte) a

quelle della menzionata sequenza di *Sposalizio mistico di santa Caterina*. Una simile postura avvitata, ma orientata in direzione contraria, connota la figura della Vergine in una *Sacra Famiglia con santa Caterina e donatore* (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen) e in una *Madonna col Bambino, Tobia e l'angelo, i santi Girolamo e Antonio Abate e donatore* (ubicazione ignota), che condividono lo stesso impianto compositivo ma alternano differenti personaggi. Mentre però, nel riadattamento, la postura di Maria è stata trasformata in elemento strutturale, tanto che del motivo originale resta solo una vaga memoria, la figura del Bambino è assolutamente sovrapponibile a quella presente in una *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e donatore* (Monaco, Alte Pinakothek), che non sembra di mano di Polidoro ed è stata anzi contesa tra Tiziano e Francesco, a dimostrazione che nello stesso quadro possono convivere prestiti letterali da altre fonti e forme derivate ma completamente riassorbite nel repertorio dell'artista.

Lo stesso si può dire del santo collocato all'estrema destra in ciascuna di queste due composizioni: Giuseppe nella prima e Antonio Abate nella seconda. Questa figura di vecchio barbuto, inginocchiato e col capo inclinato a sinistra rispetto all'asse corporeo, in muto dialogo con il gruppo centrale di Maria e Gesù, si affaccia spesso in opere ascritte al catalogo di Polidoro, e va messo in relazione con gli esemplari di *Sacra Famiglia con san Giovannino* che abbiamo menzionato al punto 5 del nostro elenco. Ci riferiamo a una composizione, talvolta interpretata come *Riposo durante la fuga in Egitto*, generalmente attribuita allo stesso Tiziano, e nota in più versioni, tra le quali le due maggiormente apprezzate sono conservate al Louvre e a Liverpool. Al di là della valutazione di questi dipinti rispetto all'autografia del Vecellio, ci interessa il fatto che essi contengono almeno altri due motivi ricorrenti nella pittura di Polidoro da Lanciano, vale a dire la solita posa avvitata di Maria e una figura di Giovannino che è talmente frequente nell'opera dell'abruzzese da rendere ozioso qualsiasi sforzo di catalogazione. Le variazioni sono numerose, poiché il piccolo santo accorrente verso Cristo può tenere in braccio un agnellino simbolico della futura Passione, oppure arrivare a mani vuote ma stringendo in pugno il cartiglio, o addirittura porgere un cesto di fiori al cugino predestinato, e viene volta a volta presentato a figura intera, tagliato a mezzo busto o girato in controparte.

A dispetto della scarsa fortuna di cui godono oggidi, i due quadri del Louvre e di Liverpool sono per noi un'importante sorgente che sintetizza il repertorio formale cui attinge Polidoro. Se in passato gli sono stati talora attribuiti, si tende oggi a scartare l'ipotesi e a ricondurli nell'alveo dell'atelier tizianesco, da cui egli viene generalmente escluso. In verità gli indizi per un passaggio in bottega a Biri Grande ci sono tutti, e se non altro dovremo fare i conti con tangenze troppo persistenti per non essere prova di contatti diretti. Alla luce di quanto esaminato, possiamo almeno concludere che il rapporto instaurato da Polidoro

con la cerchia di Tiziano è finalizzato alla costruzione di un vocabolario figurativo attraverso l'assimilazione di motivi e l'acquisizione di un sistema di ordine compositivo riscontrabili nella pittura devozionale del Vecellio fra il secondo e il terzo decennio del secolo. Esemplici della confluenza di lemmi tizianeschi sono, oltre agli esempi discussi, una *Sacra Famiglia con i santi Caterina e Giovannino* (Cambridge, Fitzwilliam Museum) e una *Sacra Famiglia con san Giovannino e angelo* (Zagabria, Strossmayerova Galerija): nella prima ritroviamo Giuseppe e Giovannino ribaltati in controparte, Caterina col busto lievemente ruotato verso Gesù benedicente, Maria colta nel consueto profilo; nella seconda, Giuseppe e Giovannino sono stati riportati a destra, Maria svela il Bambino col gesto precedentemente descritto, e l'angelo ha lo stesso profilo di Caterina nella serie di *Sposalizi mistici* analizzata al punto 4. Il volto di quest'ultimo sembra ispirato a quello di Gabriele nella perduta *Annunciazione* realizzata nel 1537 da Tiziano per le monache di Santa Maria degli Angeli a Murano, riprodotta nell'incisione di Jacopo Caraglio, di cui semplifica anche la posa; un profilo che nell'opera di Polidoro viene riassorbito al punto di diventare cifra caratteristica. Non si tratta dunque di semplici citazioni o di prestiti saltuari, come se ne possono trovare anche in altri artisti, ma di forme che nutrono l'educazione di un pittore e ne sostanziano il linguaggio. Siamo probabilmente sul crinale della frequentazione della bottega di Tiziano, al di qua della partecipazione diretta alla produzione del maestro e al di là di una conoscenza superficiale. Il fatto, però, che non si veda la mano di Polidoro nei dipinti del cadorino non significa una sua totale esclusione dai processi di esecuzione avviati nell'atelier.

Alla fine di questa lunga disamina appare chiara la complessità degli intrecci che legano esponenti della bottega di Tiziano ad altri artisti che vi orbitano attorno. Essa stessa, al suo interno, si presenta come un organismo composito, un luogo dove si trasmettono e rielaborano idee che possono allontanarsi progressivamente dal modello iniziale, come anelli via via più piccoli di un'unica catena. In questa prospettiva non ha più senso chiamare in causa Francesco Vecellio per tutto ciò che non ci sentiamo disposti ad attribuire a Tiziano, usarlo come una sorta di 'cestino' dove gettare le scomode opere di bottega, poiché così si elude soltanto il problema, finendo col ricreare la logica monografica di autografia integrale adottata per Tiziano e adattarla a misura del fratello. Associando la bottega all'operato di Francesco in un'ottica rigorosamente alternativa, si ottiene l'effetto di considerare la bottega stessa in opposizione anziché in accordo col maestro; il che ovviamente, oltre a non rendere conto delle funzioni dei collaboratori, non spiega le dinamiche di un laboratorio in cui i processi di traslazione e di trasformazione sono molto più articolati.

Tutti questi confronti, invece, non soltanto indicano l'estesa propagazione di idee e derivati tizianeschi, che mette in relazione botteghe diverse, ma impone anche di ripensare il ruolo di Francesco nella produzione della bottega, poiché,

in qualità di vice di Tiziano, potrebbe avere avuto responsabilità individuali nel progettare, impostare, dirigere e supervisionare la produzione di determinati generi di dipinti. Viceversa, la critica ha per lo più trattato Francesco come un assistente di Tiziano, capace comunque di condurre un'attività in proprio sulla soglia dell'autonomia dal fratello. In questa prospettiva, risultando egli stesso un collaboratore, non si è mai dato abbastanza peso alla possibilità che si servisse degli altri aiutanti presenti nell'officina di Tiziano, condividendone la manodopera. La questione è evidentemente connessa alla condivisione anche degli spazi di lavoro, ma, come abbiamo visto, uno dei principali problemi nella biografia di Francesco, dovuto anche ai suoi continui spostamenti tra laguna e Cadore, è localizzare il luogo in cui operava e stabilire se avesse un laboratorio a parte dove portava avanti le proprie commissioni. Un dipinto come *L'Adorazione* di Houston, così profondamente indebitato con la maniera di Tiziano e, soprattutto, strettamente connesso con la diffusione di un repertorio figurativo di cui abbiamo potuto valutare la portata, suggerisce che Francesco fosse ben addentro quanto meno alla circolazione di idee e di risorse interna alla bottega. In tal senso è legittimo ipotizzare, anche per spiegare la variabilità dei manufatti, che in alcuni dei quadri a lui attribuiti vi sia l'apporto di collaboratori dell'atelier di Tiziano: vale a dire che forse, e non soltanto in via teorica, alla formula 'Tiziano e aiuti' possiamo affiancare quella di 'Francesco e aiuti', intendendo con ciò l'impiego dei medesimi assistenti. Da questo punto di vista, sarà opportuno considerare la capacità di Francesco di trasformarsi da semplice sottoposto del fratello a potenziale tramite di idee all'interno e all'esterno della bottega.

Non è però soltanto su di lui che dobbiamo puntare la nostra attenzione: nella vasta rete di rimandi che abbiamo analizzato si muovono verosimilmente vari artisti, che guardano a modelli linguistici e attingono a serbatoi di forme, motivi, immagini elaborati nell'officina vecelliana, contribuendo alla loro diffusione attraverso il canale privilegiato della pittura devozionale, che, come abbiamo visto, necessita di formule di chiara lettura e sfrutta la capacità comunicativa di modelli modulabili. Artisti di minore spicco, come Polidoro, aderiscono a una *koinè* linguistica che coinvolge alcuni dei principali maestri emergenti fra terzo e quinto decennio, da Paris Bordon a Bonifacio de' Pitati, che appaiono sensibilmente suggestionati da quanto sviluppato nella bottega di Tiziano.

In questo contesto, gli scambi fra le botteghe veneziane prima della metà del secolo costituiscono un campo di indagine da approfondire, ancora aperto a margini di conoscenza ampi, nel quale si possono incontrare un gran numero di pittori su cui non sempre siamo documentati, ma di cui ci danno testimonianza i dipinti stessi.



### English abstract

In common historiography, the artist's workshop is defined as an abstract entity, useful only for labeling paintings that are considered below an assumed standard. But developing an alternative concept of 'signature', not solely bound to the criteria of monographic integrity, one gets to break through in the spaces resulting from the dialectic of invention, composition, and execution: a process that involves speculative reflections on the meaning and function of paintings. The book *Le botteghe di Tiziano (Titian's workshops)* richly develops the visual evidence of shared methods and ideas in the artist's *milieu*: even in paintings that deviate from the 'manner' of the master, echoes of his own work can be perceived, whether one takes into consideration works created by assistants in the laboratory, or generated elsewhere by disciples and followers who develop ideas collected on its edges. Formal and iconographic variations within a wide range of paintings by Titian, linked together, require to reason about the reception by pupils and the spontaneous formation of an adjustable vocabulary, and on the diffusion of models beyond the walls of the Venetian workshop of Biri Grande. Through this dense collection of works, it seems possible to envisage an exchange between Francesco Vecellio and Polidoro da Lanciano: not just occasional borrowings, but a shared vocabulary, in which accents can vary but the main structure remains unchanged.

## “At the summit of all living painters”: Paul Delaroche perduto e ritrovato

*Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*, London, National Gallery (24 febbraio-23 maggio 2010); catalogo a cura di Stephen Bann e Linda Whiteley, con John Guy, Christopher Riopelle e Anne Robbins, London 2010

Claudia Daniotti

L'enorme pala d'altare per la Cattedrale di Autun che aveva richiesto a Jean-Auguste-Dominique Ingres quasi dieci anni di lavoro avrebbe dovuto segnare il trionfo, peraltro largamente annunciato, di uno dei più affermati e celebrati pittori di Francia. E invece, al *Salon* parigino del 1834 in cui venne per la prima volta esposto al pubblico, *Il Martirio di San Sinfiriano* non destò l'ammirato clamore tanto atteso, completamente oscurato come fu da un'altra grande 'macchina scenica', *L'esecuzione di Lady Jane Grey* di Paul Delaroche, che attirò folle di visitatori entusiasti e si guadagnò il plauso di buona parte della critica.



Paul Delaroche, *L'esecuzione di Lady Jane Grey*, olio su tela, 1833, London, National Gallery.

A quello che è indiscutibilmente uno dei suoi dipinti più amati, la National Gallery di Londra dedica in questi mesi la mostra *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*, una splendida occasione non solo per comprendere meglio il contesto culturale e artistico nel quale, tra Francia e Inghilterra, Delaroche si muove, ma anche per apprendere, per la prima volta compiutamente, la storia singolare di un dipinto da molti considerato il capolavoro del suo autore e, di certo, la sua opera più nota.

Alla chiusura del Salon del 1834 in cui venne esposto, il dipinto di Delaroche fu acquistato da uno dei maggiori collezionisti del tempo, il conte russo Anatole Demidoff, ed entrò come uno dei pezzi più pregiati nella leggendaria collezione che il futuro Principe di San Donato raccolse nella sua villa alle porte di Firenze. I numerosi passaggi di mano che segnarono la storia del dipinto nei decenni successivi alla morte del conte – e alla vendita (una delle più clamorose di sempre) della sua collezione – culminarono nell'approdo a Londra: nel 1902, infatti, *Lady Jane Grey* fu donata alla National Gallery e immediatamente trasferita lungo le sponde del Tamigi in quella che oggi è la Tate Gallery. Ma nelle prime ore del mattino del 7 gennaio 1928 le acque del fiume strariparono,



Paul Delaroche, *Oliver Cromwell che contempla il cadavere di Carlo I*, olio su tela, 1831, Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

tanto da allagare completamente diversi punti della città e, con essi, nove delle sale espositive della Tate; in una di queste, posta al di sotto del livello stradale, *Lady Jane Grey* si trovava esposta. All'indomani del disastro il dipinto di Delaroche venne esaminato, dichiarato tanto rovinato da potersi considerare irrimediabilmente perduto, arrotolato insieme ad altre tele danneggiate, stipato nei magazzini e, legato com'era a un gusto estetico ormai superato e fuori moda, sostanzialmente dimenticato. Fino al 1973, quando un giovane curatore della Tate, sulle tracce di uno dei dipinti danneggiati dall'alluvione di cinquant'anni prima, ritrova per caso la tela e, a dispetto del rapporto stilato nel 1928, la riscopre sostanzialmente integra; pochi ritocchi saranno sufficienti per poterla restituire alle sale espositive, questa volta della National Gallery, e per farne immediatamente uno dei dipinti più ammirati della collezione.

Paul Delaroche è uno di quei pittori, in vita notissimi e poi progressivamente dimenticati, a cui dobbiamo una parte non trascurabile nella ri-creazione visiva di un'età medievale e moderna colta nei suoi momenti più significativi ed esemplari, tratti da quelle che proprio allora, nell'immaginario e nella coscienza collettiva europea, andavano prendendo la forma di singole e peculiari identità nazionali (si pensi, per non citare che il nome assolutamente determinante, a Sir Walter Scott). Traendo ispirazione da fonti contemporanee agli



Paul Delaroche, *Principi nella Torre*, olio su tela, 1831, Paris, Musée du Louvre.

eventi narrati ma anche, e più frequentemente, da recenti rielaborazioni letterarie, iconografiche e musicali, sotto il pennello di Delaroche prendono vita episodi tratti dalla storia di Francia (*Giovanna d'Arco sottoposta a interrogatorio in carcere* e *L'assassinio del Duca di Guisa*) e soprattutto da quella d'Inghilterra: *Oliver Cromwell che contempla il cadavere di Carlo I* costituisce uno splendido contrappunto ai *Principi nella Torre*, i figli di Edoardo IV di shakespeariana memoria imprigionati e fatti assassinare da Riccardo III nel 1483.

Se non manca nell'esposizione un ricordo della celeberrima Anna Bolena caduta in disgrazia, una delle opere più sorprendenti, anche per l'imponenza assolutamente inattesa, è il dipinto da collezione privata che raffigura il consigliere di Carlo I *Lord Strafford sulla via del patibolo*; di certo, pur se superbamente



Paul Delaroche, *L'esecuzione di Lady Jane Grey*: particolare.

narrato, non uno dei più noti episodi della storia inglese. Eppure, a ben guardare, anche *L'esecuzione di Lady Jane Grey* racconta di una vicenda che, pur se tragica, avrebbe potuto semplicemente andare perduta tra i molti torbidi e le sanguinarie persecuzioni, non ultime quelle di carattere religioso, che l'età Tudor ricorda.

Le due dame di compagnia in lacrime, il boia che quietamente attende, il gesto caritatevole del luogotenente che sorregge la giovanissima ed esile fanciulla bionda, vestita di bianco, gli occhi bendati, che cerca appoggio a tastonando sul cippo preparato per la sua esecuzione: i toni che Delaroche sceglie per ritrarre la morte di Jane Grey – come confermato anche dai molti studi e disegni preparatori esposti – sono quelli del martirio di un'innocente.

Inaspettatamente proclamata regina d'Inghilterra alla morte di Edoardo VI, il 10 luglio 1553, all'età di sedici anni, Jane Grey regnò per soli nove giorni; tanti quanti bastarono a Maria Tudor per rivendicare il trono, deporla, farla rinchiodare nella Torre di Londra, e lì, otto mesi più tardi, il 12 febbraio 1554, farla decapitare. Coraggiosa e salda nella propria fede di fronte al terribile destino o innocente martire di fede protestante, giovane e indifesa di fronte alla cattolicissima Bloody Mary? Sulla morte di Jane esistono due versioni opposte e sostanzialmente contemporanee, che ne tratteggiano due profili radicalmente diversi. In un caso come nell'altro, l'immagine che trionfa è quella dell'eroina di fede protestante, martire innocente; è questa la forma in cui l'immagine di



Paul Delaroche, *Charles I Insulted by Cromwell's Soldiers*, 1837, collezione privata.

Jane viene plasmata, dai ritratti che ne idealizzano le sembianze (si veda l'interessante raccolta di stampe esposta alla National Portrait Gallery fino al 15 agosto) alle opere, teatrali e pittoriche, dell'Ottocento. Nessun dubbio che, di quante ne restano oggi, l'immagine espressivamente più potente, coinvolgente e seducente di Lady Jane Grey sia quella di Paul Delaroche.

Con un allestimento qua e là di meditato effetto scenografico, la mostra di Londra ci ricorda un altro elemento di grande importanza nel fare artistico di Delaroche: l'amore per il teatro, una passione che è personale e insieme di una società, quella anglo-francese del pieno Ottocento, che in scena ricrea il proprio passato. Vero dramma storico che raffigura i protagonisti a grandezza naturale, come su un palcoscenico, *L'esecuzione di Lady Jane Grey* vede letteralmente al centro della scena un'attrice: è infatti ben più di una semplice supposizione avanzata in occasione di questa mostra quella che riconosce la possibile modella per Jane in una delle più famose attrici francesi del tempo e con tutta probabilità amante di Delaroche: Mademoiselle Anaïs Aubert.

Accanto all'amore per il teatro, vale la pena menzionare la grande attenzione per i temi e i soggetti religiosi che Paul Delaroche sviluppò particolarmente dopo il suo viaggio in Italia: un'attenzione pervasiva, capace di influenzare anche temi e soggetti che religiosi non sono. È il caso di Jane Grey ma anche, e più evidentemente, di un grande dipinto di collezione privata realizzato nel 1837, temporaneamente esposto in una sala della National Gallery. Chiaramente esemplato sull'iconografia del Cristo deriso, *Carlo I insultato dai soldati di Cromwell* venne fortemente danneggiato nel 1941, quando un bombardamento colpì pesantemente Bridgewater House in St James's in cui si trovava. Con una certa curiosa somiglianza con quanto accaduto a Lady Jane Grey nel 1928, la tela venne arrotolata e ricoverata in una residenza di campagna fino al giugno 2009, quando fu nuovamente e per la prima volta srotolata. È in questi mesi restituita per la prima volta al pubblico, poco prima che un intervento di restauro rimedi, per quanto possibile, a una leggibilità che, pur certamente compromessa, non è andata perduta.

A ulteriore dimostrazione di quanto tutta Londra in questi mesi, per così dire, 'riecheggi Delaroche', non è soltanto la galleria dei ritratti di Lady Jane Grey raccolta e temporaneamente presentata in modo unitario alla National Portrait Gallery, ma anche la riunione in un'unica sala della più raffinata collezione di opere di Delaroche che si conservi al di fuori della Francia. Fino alla fine di maggio, infatti, la Wallace Collection espone in un allestimento unitario le dodici opere di Delaroche che fanno parte della collezione. Il quarto marchese di Hertford, a cui si deve la parte più importante di quanto conservato nel palazzo che alla sua morte nel 1870 passò a Sir Richard Wallace, nutriva una particolare predilezione per Delaroche: suoi sono infatti gli acquisti (e, in un caso, la

commissione) dei dieci oli e due acquerelli che costituiscono un tesoro tanto prezioso quanto poco noto. E costituisce forse un'ulteriore suggestione il fatto che il marchese di Hertford abbia acquistato uno di quei dodici, lo studio ad acquerello per *L'assassinio del Duca di Guisa*, da colui che doveva vedere confluire una parte importante dei propri tesori d'arte in quella che oggi è la Wallace Collection e che fu, insieme, il primo proprietario dell'*Esecuzione di Lady Jane Grey*: Anatole Demidoff, Principe di San Donato.

### English abstract

One of the most celebrated artists of his time, the French academic painter Paul Delaroche (1797-1856) gained a reputation in the 1820s and 1830s with his large historical tableaux, depicting scenes from English history. Despite his great success during his lifetime, Delaroche fell from favour soon after his death, as the story behind his most famous work, *The Execution of Lady Jane Grey*, clearly tells. The painting depicts the last moments of the seventeen year-old Nine Days' Queen of England, sentenced to death by Mary Tudor and executed in the Tower of London on 12 February 1554. Acclaimed as a true masterpiece at the Paris Salon in 1834, in early twentieth century *The Execution of Lady Jane Grey* was bequeathed to London's Tate Gallery, dismissed as old-fashioned and "aesthetically negligible", placed in storage and forgotten. After its fortuitous rediscovery in 1973, the painting was transferred to the National Gallery and, having been on public show since then, it has become the most popular painting in the collection.

Focusing on Delaroche's much-loved masterpiece, the exhibition *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey* explores the artist's work in the wider context of history painting of the time, by presenting some ninety between paintings, preparatory drawings and sketches. As well as being the first major show ever devoted to Delaroche in Britain, the exhibition is also a great opportunity to return much-deserved critical attention to one of the most influential French painters of the early nineteenth century.





pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Silvia Galasso  
Venezia • dicembre 2008

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



**81**

giugno **2010**

ENGRAMMA • 81 • GIUGNO 2010  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-26-3

# Peter Behrens Classico moderno

a cura di Giacomo Calandra di Roccolino, Marco Paronuzzi

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-26-3

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, simona dolari, 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*

- 05 Peter Behrens. Classico Moderno  
Giacomo Calandra di Roccolino, Marco Paronuzzi
- 09 Considering Peter Behrens. Interviews with Ludwig Mies van der  
Rohe (Chigago, 1961) and Walter Gropius (Cambridge, MA, 1964)  
Stanford Anderson
- 36 Behrens ad Hagen: cultura e architettura  
Marco Biraghi
- 49 Bellezza senza tempo  
Alessandra Moro
- 57 Tipo, tecnica, tradizione. L'edificio amministrativo Mannesmann a  
Düsseldorf 1910-1912  
Silvia Malcovati
- 71 Le proposte per i giardini dei Ministeri. Berlino 1927  
Michele Caja
- 89 I progetti di Peter Behrens per Alexanderplatz 1928-1932  
Giacomo Calandra di Roccolino
- 102 Scrivere architettura. Presentazione della collana DODO della Scuola  
di dottorato IUAV  
Fernanda De Maio
- 105 Peter Behrens e gli stabilimenti della AEG. Presentazione di Alessan-  
dra Moro, *Peter Behrens. La ricerca della bellezza*, Il Poligrafo, 2010.  
Marco Paronuzzi
- 107 L'influenza dell'impiego di tempo e spazio nello sviluppo della forma  
moderna  
*Einfluss von Zeit und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung*  
Peter Behrens
- 112 Sulla questione del grattacielo  
*Zur Frage des Hochhauses*  
Peter Behrens



# Peter Behrens. Classico Moderno

Giacomo Calandra di Roccolino, Marco Paronuzzi

Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata,  
cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus proficiuntur opera.

Vitruvio, *De Architectura* I,1,1

Engramma 81 è un numero interamente dedicato alla figura di un architetto, Peter Behrens (1868-1940), al tempo stesso precursore del Moderno e strenuo promotore del linguaggio classico in architettura.

L'occasione che ha dato lo spunto per questo numero monografico è stata offerta da un recente convegno promosso dalla Scuola di Dottorato dell'Università IUAV di Venezia, dedicato a indagare la figura dell'architetto tedesco e a riaprire il dibattito sulla sua opera. Il convegno internazionale, che si è tenuto in tre diverse sedi (Milano, Torino e Venezia) nello scorso mese di aprile, ha visto la partecipazione dei più importanti studiosi dell'opera di Behrens, fra i quali Stanford Anderson, Hartmut Frank, Guglielmo Bilancioni e molti altri. In tale occasione è stato inoltre dato alle stampe il terzo volume della collana DODO curata da Fernanda De Maio, che pubblica, per la prima volta in Italia, alcuni tra i più importanti contributi teorici di maestri dell'architettura del XX secolo. Le tre giornate hanno avuto il merito non solo di fare il punto sullo *status quaestionis* degli studi ma anche di portare contributi originali alla ricerca e alla conoscenza dell'opera di Behrens. Engramma 81 riporta solo una piccola parte dei molti contributi di alto interesse scientifico prodotti durante il convegno. Sono stati scelti per questa pubblicazione alcuni saggi che possono introdurre anche il lettore non specialista a comprendere la straordinaria importanza e influenza che il lavoro nonché la ricerca teorica di Peter Behrens hanno avuto nella determinazione del linguaggio architettonico del Movimento Moderno.



Engramma 81, pur concentrandosi prevalentemente sull'opera dell'architetto, dà conto della capacità di Behrens di esprimersi in diversi campi e ambiti artistici: dalla pittura al design, dalla grafica all'architettura. Behrens infatti influì direttamente sulla formazione dei più importanti architetti del Novecento come Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius e Le Corbusier, tutti e tre al lavoro tra 1907 e 1912 come giovani apprendisti nell'atelier di Behrens a Neubabelsberg, nei pressi di Berlino.

Proprio per sottolineare il ruolo 'magistrale' dell'architetto di Amburgo, il numero si apre con il contributo di Stanford Anderson, uno dei massimi studiosi di Behrens, autore della prima monografia postuma a lui dedicata. Anderson ripercorre alcune tra le opere più note, attraverso le interviste dell'inizio degli anni Sessanta a due maestri del Movimento Moderno – Mies van der Rohe e Gropius – che tratteggiano un ritratto quanto mai vivido della personalità e delle influenze culturali che incisero sull'opera del maestro.

Sergio Polano affronta un altro aspetto, solitamente non in evidenza nella storia degli studi, della versatile poliedricità di Behrens, ripercorrendo la sua attività come grafico e creatore di caratteri tipografici e accompagna il proprio saggio con alcune importanti immagini delle elaborazioni grafiche realizzate dall'architetto nei primi anni del Novecento.

Anche Marco Biraghi mette in luce come, nelle prime opere architettoniche ad Hagen, grande sia l'influenza esercitata dai maestri olandesi attivi anche in ambito grafico, come Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, e allo stesso tempo l'influenza che ebbe sul pensiero di Behrens la riscoperta dell'arte e dell'architettura italiane.

Il testo di Alessandra Moro, curatrice della sessione veneziana del convegno nonché autrice dell'ultima monografia edita in Italia sulla figura di Behrens (recensita in questo stesso numero da Marco Paronuzzi), affronta alcune delle opere più note di Behrens architetto dal punto di vista della composizione architettonica: le fabbriche realizzate a Berlino a partire dal 1909 per la AEG, per la quale dal 1907 sarà il primo *designer* industriale della storia.

Gli ultimi tre saggi affrontano nel dettaglio alcune singole opere. Silvia Malcovati, che ha curato la sessione torinese del convegno, compie una attenta e approfondita lettura della sede amministrativa centrale della Mannesmann Werke a Düsseldorf, forse il più importante edificio per uffici

realizzato da Behrens, nel quale appare in tutta evidenza l'interesse posto nella ricerca di una soluzione tipologica per l'architettura a carattere 'commerciale', che cerca di risolvere il problema del cambiamento delle condizioni lavorative in atto in quegli anni. Michele Caja e Giacomo Calandra di Roccolino affrontano due progetti urbani che vanno annoverati tra le ultime opere realizzate a Berlino tra il 1927 e il 1932: rispettivamente il concorso per i Giardini dei Ministeri, in cui Behrens affronta per la prima volta il problema viabilistico nel tessuto urbano storico, e il concorso per Alexanderplatz del 1929, che vedrà la realizzazione della *Berolina* e dell'*Alexanderhaus*, nonché la progettazione di un grande teatro mai costruito.

Il numero si chiude con due testi scelti tra la ricchissima produzione teorica dell'architetto. Il primo, *Einfluss von Zeit und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung*, recentemente pubblicato in versione cartacea nella collana DODO nella traduzione di Alessandra Moro, affronta il tema del repentino mutare delle condizioni di vita nei primi decenni del XX secolo e di come l'architettura sia chiamata ad accordarsi ai mutamenti epocali in atto. Il secondo, *Zur Frage des Hochhauses*, nella traduzione di Giacomo Calandra di Roccolino, è dedicato al tema del grattacielo, il tipo architettonico che per eccellenza significa il Moderno, e si propone come un ottimo saggio della profonda conoscenza di Behrens della metropoli americana e della fascinazione da essa esercitata nell'immaginario dell'architetto.

## ENGLISH ABSTRACT

This issue of *Engramma* marks a turning point in the history of the journal: for the first time in fact, it is published a special issue entirely devoted to give an insight on the figure of an architect, Peter Behrens, who embodies the themes underlying the main interests of *Engramma*: Behrens was both a precursor of modernity and a promoter of the classical tradition in architecture.

The occasion for this publishing was offered by the penultimate conference sponsored by the PhD School of IUAV University of Venice, dedicated to consider and reopen the debate on the figure of the German architect. The international conference was held in three different locations (Milan, Turin and Venice) in the month of April 2010, and saw the participation of the most important international scholars on Behrens' work, including Stanford Anderson, Hartmut Frank, Guglielmo Bilancioni, Herman van Bergeijk and many others. The conference not only focused on the status quaestionis of the studies on Behrens, but brought an original contribution to research and knowledge of his extraordinary work.

This issue of *Engramma* publishes a part of the contributions of high scientific interest presented during the conference, chosen to help even the novice reader to understand the great

importance and influence that the vast work of Behrens had on his successors and on determining the architectural language of the Modern Movement. Behrens in fact had a direct impact on the formation of the most important architects of the 20th century, like Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius and Le Corbusier, all three being young apprentices at the atelier Neubabelsberg near Berlin, between 1907 and 1912.

This issue of *Engramma* also tries to give an account, while focusing on Behrens as an architect, on his ability of expression in many other artistic fields, from painting to design, from graphics to architecture.

## Considering Peter Behrens

Interviews with Ludwig Mies van der Rohe (Chicago, 1961) and Walter Gropius (Cambridge, MA, 1964)

Stanford Anderson

As a young scholar I had the opportunity to interview both Ludwig Mies van der Rohe and Walter Gropius about their experiences, as young men, in the atelier of Peter Behrens in Berlin. On June 27, 1961, when I had newly declared my doctoral dissertation project to be the work of Behrens, Mies received me for an hour in his office at 230 East Ohio Street in Chicago. On 6 February 1964, after my return from doctoral research in Europe and the beginning of my career at MIT, Walter Gropius entertained me for a two-hour lunch at his favorite restaurant in Harvard Square in Cambridge, Massachusetts. The interviews were not recorded, but I did immediately write out my record of the discussions. Information from these interviews appears in my 1968 dissertation, much later published as *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century* (ANDERSON 2000). The dissertation did not provide the opportunity to consider the whole of the interviews or entertain their content. Here, for the most part I will give an account of the interviews, thoughts of either Mies or Gropius in the interviews.

Both Mies and Gropius offered views of Behrens' career before the time they converged in Berlin (1907-08), thus providing an apt entry point into the interviews. Gropius emphasized that Behrens came to architecture from art, from painting and printmaking. He observed that such an approach no doubt brought a fresh outlook to architecture. Remarking on Behrens' own house at Darmstadt (1901) — “rather Gothic; where Behrens explored many possibilities in the interior” — Gropius was not inclined to give much weight to that “fresh outlook”. He also observed that Behrens had always been technically insecure, perhaps because of his development in the arts.

Gropius knew more of, or perhaps was more engaged by, Behrens' subsequent period as director of the Kunstgewerbeschule in Düsseldorf (1904-07).

From my notes:

*At Düsseldorf, Behrens became very interested in geometry. This was the Theosophist geometry of [J.L.M.] Lauweriks and [K.P.C.] De Bazel. Behrens really went all the way on this in a number of buildings, especially the Crematorium in Hagen (1905-08). Gropius implied this was going too far, but that he had always liked the Crematorium. Gropius made the surprising observation that he only knew the Crematorium by drawings and photos. [Surprising, for, as we will later have reason to note, Gropius took responsibility for Behrens' Cuno and Schroeder houses in Hagen — projects, as also the Crematorium, under the direction of Karl Ernst Osthaus. Osthaus was also the person who directed the young Gropius to Behrens.] Gropius acknowledged that he too explored various geometrical schema. Having battled through such schema, one becomes, he asserted, sovereign to them. For Lauweriks, and for Behrens, this geometry was loaded with meaning. With Behrens, this meaning was not articulated, but the influence remained long with Behrens.*

Mies also commented on the Düsseldorf period:

*About the time of the Oldenburg Exhibition pavilions (1904-05), a man came to Behrens' office from Berlage. He was interested in geometrical proportioning and arrangements [Mies is obviously also referring to Lauweriks]. Behrens took*

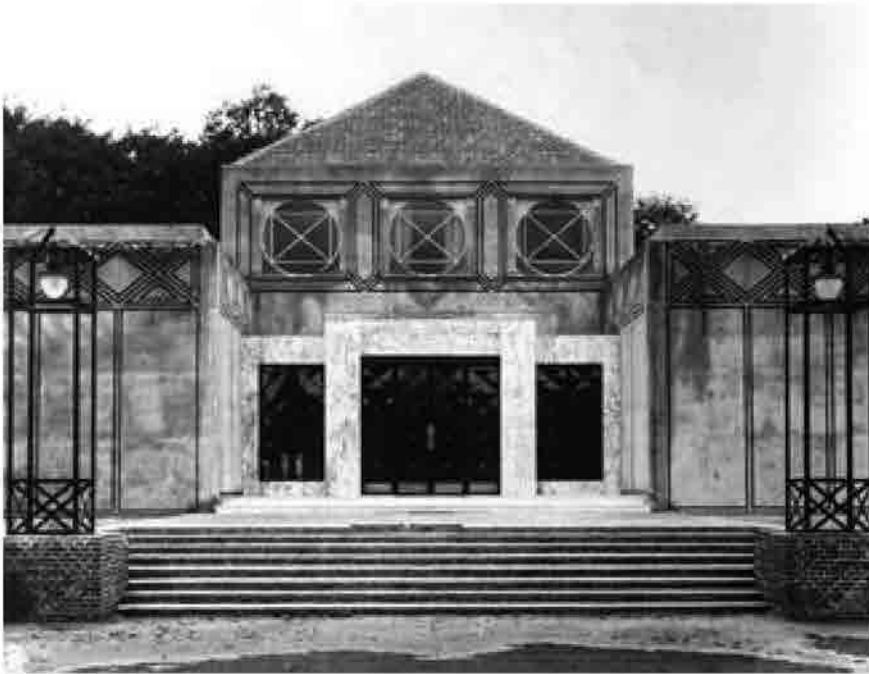


*Behrens, Hagen, Crematorium, 1905-08.*

*it up too, as witness Oldenburg. I asked if Behrens had been interested in Early Renaissance work in Italy. Mies said Behrens had always been interested in Italy, and especially in the Early Christian period. Mies cited the Music Hall of the Folkwang Museum in Hagen and the octagonal buildings by Behrens. Mies agreed with my perhaps inadequate observation that Behrens' geometric play was strictly geometric and without a theoretical basis.*

Speaking of octagonal buildings, Gropius was in the Neubabelsberg atelier early enough to have followed the first of Behrens' works for the AEG, the pavilion for the German Shipbuilding Exhibition in Berlin (1907) – thus we arrive at the Berlin period.

In the literature on Behrens, Gropius, and Mies, some issues are reported inconsistently: e.g., the dates of the presence of the two younger men in Behrens' office and the identification of the projects on which they worked. My interviews do not resolve these matters, but here I summarize views on



*Behrens, Oldenburg, Northwest German Art Exhibition, Kunsthalle and pavilions, 1904-05.*

the chronology<sup>1</sup>.

Behrens established himself near Berlin, in Neubabelsberg, in order to assume the unprecedented role of comprehensive designer, in the service of the AEG — graphic designer, industrial designer, architect. Gropius was in the Behrens office from late in 1907 to the middle of 1910. Mies from sometime, perhaps October, of 1908 to the middle of 1910 and again from about May 1911 till very early 1912.

At the time of my interview with Mies, I was beginning to interpret Behrens' architectural work, not yet engaged by issues of industrial design. A clue offered by Mies now leads me to risk a speculation about Behrens' form-making. I had asked of Behrens' interest in the Early Renaissance. Mies accepted this, but emphasized Early Christian work and then carefully noted Etruscan vases as an interest of Behrens. [*bucchero vases and Behrens' arc lamps*].

1 From the Gropius interview: Following his architecture studies in Munich and Berlin, Gropius received an inheritance of 1000 Marks. His father encouraged him to do as he wished with the inheritance. Gropius wanted to find himself by entering a completely different environment. He chose to go to Spain. There he met Karl Ernst Osthaus, the industrialist and art collector from Hagen, who had been the patron of Behrens, Henry van de Velde, Lauweriks and others. It was Osthaus who convinced Gropius to go to Behrens for work. (NERDINGER 1985) puts dates to this: travel in Spain from late 1906 and arrival in Behrens' atelier in Neubabelsberg in late 1907.]

From the Mies interview: Mies had been working in the office of Bruno Paul, the director of the Kunstgewerbeschule in Berlin. Paul Thiersch, whom Mies credited as a "good architect," had been in Behrens' atelier, but now came over to Paul's office. It was Thiersch who told Mies that Behrens was looking for men and that he should go see Behrens, who did give him a job. [(SCHULZE 1985) puts Mies' arrival in Behrens' atelier in October 1908. According to Wolf Tegethoff, in (RILEY - BERGDOLL 2001), Mies was first in Behrens' office "sometime in 2008".] I asked Mies if the house that he built in Neubabelsberg a year earlier, the Riehl house, had been a factor in his employment by Behrens. Mies said "No". Mies spoke of two periods of work in Behrens' atelier. [Various sources report differently on the time that Mies was away from the atelier. It does seem to have been for about one year, extending from either early or mid-1910.]

Gropius spoke of a planned trip to Greece with Behrens, they even had tickets, but at the last minute a critical job came up and the plan collapsed. Gropius did travel to England with Behrens; there had been the possibility of a job that did not materialize. Gropius: "We went around, looked at the museums, saw the city." [Tegethoff (137, n. p. 377) says Gropius left Behrens' office in March, 1910; Schulze gives June 1910. (GIEDION 1954) cites Mies recalling a birthday party for Gropius by the members of the Behrens office on May 18, 1910. We may then conclude that both of the younger men had left Behrens' office by the middle of 1910.]

Gropius was specific in saying that the young Le Corbusier came to Behrens after his departure. [It now seems settled that Jeanneret's time with Behrens was from November 1910 to April 1911. Apparently, Mies would also not have been a co-worker with Jeanneret, as Mies' second period with Behrens began in May or June 1911 (Tegethoff). Mies himself is cited to that effect. However, if a contemporary document from the Krölller-Müller affair, cited by (SCHULZE 1985) (p. 41) is reliable, Mies and Jeanneret may have been jointly present for a brief time in the spring of 1911.]



*Behrens, Berlin, German Shipbuilding Exhibition, AEG Pavilion, 1907.*

Such a comment not being at the center of my interest at the time, I failed to pursue the matter with Mies and only now have scanned some literature on Etruscan vases. Vases were produced over centuries and in many forms as well as types of ornamentation. It is highly speculative to select any type of Etruscan vase as that which may have interested Behrens. Nonetheless, I do find the *bucchero* work, and some similar impasto work, of the seventh century BCE so provocative, that I risk simply putting forth a comparison of images — to be explored another day.

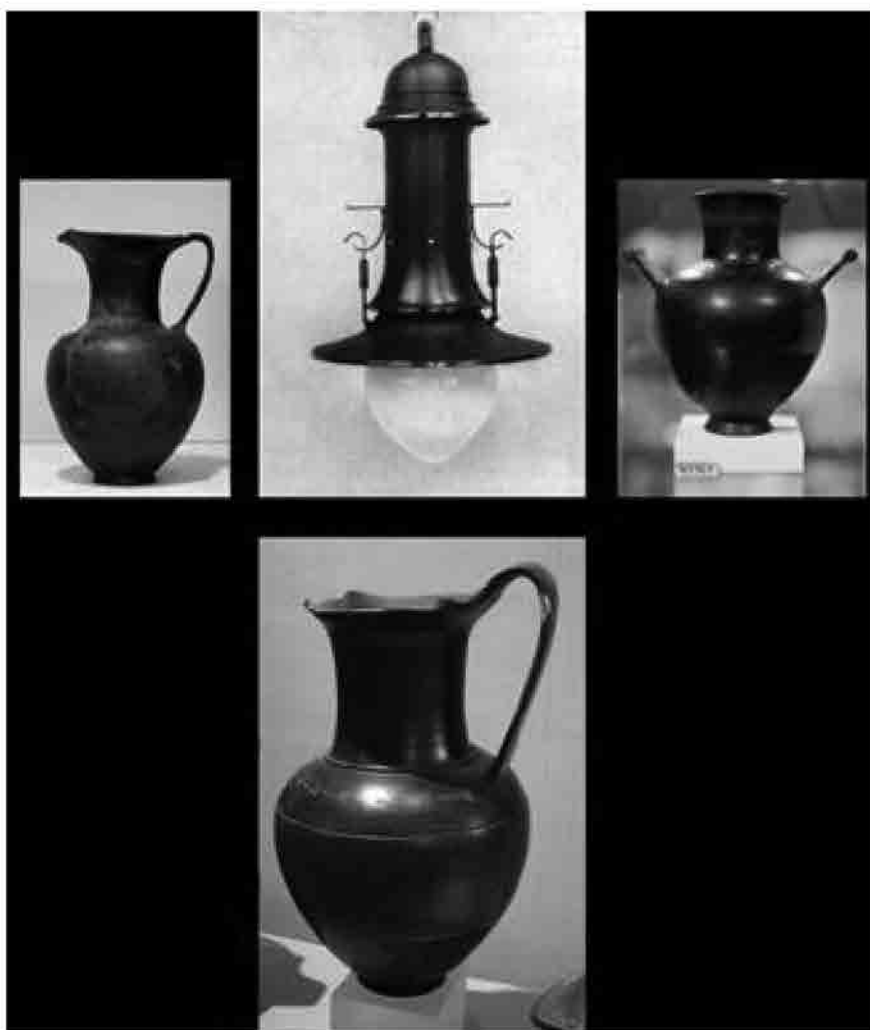
Returning to Behrens' atelier, Gropius and Mies were there in the time of the design and realization of Behrens' canonic AEG Turbine Factory (1908-09) and for the initial work on the large AEG factory complex on the Humboldthain. However, as Gropius entered the office in 1907, the established commissions were two houses in Hagen stemming from Behrens' Düsseldorf period. From 1906, Behrens developed for Osthaus the site plan for a group of villas in Hohenhagen, near the site of Osthaus' own villa by van de Velde. Now two Behrens houses, the Cuno and the Schroeder were in design, and in construction that was to last until 1911 and 1909 respectively. Gropius was reticent to specify what work he did in Behrens' office, but he was specific that his first project was the Cuno house, and later the Schroeder house, that also engaged Mies. Mies said that he worked



on the interiors of both houses.

The two principal AEG factories that fall within Gropius's time in the office are the Turbine Factory and the High Voltage Factory (1909-10). Gropius' reticence to claim involvement other than the Hagen villas leaves one to take him at his word: that "Behrens was the man in charge and he had to make the final decisions."

Mies did say he worked on the AEG Small Motors Factory (1910-13) and



*Etruscan vases and an AEG arc-lamp by Behrens, 1907.*

the Assembly Hall for Large Machines (1911-12), involvement that could have fallen in either or both of Mies' periods in the Behrens atelier. I failed to pursue these claims, but I see no reason to seek to dilute Behrens' achievement in these works, to divide responsibilities between Behrens and Mies. It was specifically in this context that I asked Mies "if Behrens was a hard master or if men like he and Gropius were able to make original contributions?" Mies responded: "No. In those days no one thought of this business of self-expression. Behrens had very definite ideas and his workers learned them. We were more Behrens-like than Behrens himself."

Mies and Gropius being "more Behrens-like than Behrens," implies that they were given responsibility and probably also initiative in design projects, but such contributions were in an established context under the control of Behrens.

There are claims for Mies' direct design contributions in Behrens' AEG Turbine Factory, stemming from a later report that Mies, in the 1920s, "proudly recounted that he had contributed to the window design on the long western side of the Turbine Factory"<sup>2</sup>.



*Behrens [with Karl Bernhard], Berlin, AEG Turbine Factory, west elevation, 1908-09.*

<sup>2</sup> Personal communication of Sergius Ruegenberg, cited in (NEUMEYER 1991).

Two scholars, Tilmann Buddensieg and Mechthild Heuser, elevated this report to claim the west façade as an early work of Mies (BUDERATH 1990). I am disinclined to accept this attribution for two reasons. In my interview with Mies, he did not include the Turbine Factory among the AEG works with which he was involved. Still more conclusive, the engineer for the Turbine Factory, Karl Bernhard, in his publication on the Factory, stated, with appreciation, that he was given a free hand in the design of this elevation (BERNHARD 1911). The façade has a direct elemental quality, logically related to the heavier loading and structure of the ground floor as opposed to the upper floor, yielding what might well be a rational engineering design by Bernhard.

In my dissertation, I contemplated that Mies may have been involved in the design and detailing of two of Behrens' works: the Mannesmann Administration Building in Düsseldorf and the Gas Works in Frankfurt-Osthafen (both 1910-12). The several buildings and towers of the Gas Works are in a hard engineering brick, impressively precise in itself, and then detailed with crisp arrises and negative reveals. Related forms of detailing, now in stone, are to be found in the Mannesmann building. According to a letter of 12



*Behrens, Düsseldorf, Mannesmann Administration Building, 1910-12, Entrance hall.*

December 1962 from Henry-Russell Hitchcock, Paul Schneider-Esleben claimed that Mies detailed the Mannesmann entry hall and stair.

Schneider-Esleben, architect of the 1951-56 glass tower supplementing the Mannesmann building, knew Behrens' original building well and would be a discerning observer. Heinrich Klotz tells the story, presumably conveyed by Schneider-Esleben, of the visit of Mies to the Mannesmann tower in 1956. Beyond some dissatisfaction with the tower, Mies spoke energetically of the marble hall that he had drawn when in Behrens' office<sup>3</sup>.

I would still emphasize that several works of Karl Friedrich Schinkel, whom Behrens so deeply revered, provide ample precedent for the selection of brick and its robust detailing as found at the Gas Works. I did ask Mies if he worked on this project. He said "No," and suggested Adolf Meyer. Chronologically, it is just possible that Meyer had some involvement with the Gas Works before leaving Behrens' office with Gropius, but it seems unlikely that definitive detailing had been established at that time. For the Gas Works, I suggest one best leave this as the work of Peter Behrens under the impact of Schinkel.



*Behrens, Frankfurt-Osthafen, Frankfurter Gas Works, 1910-12.*



*Karl Friedrich Schinkel, Rügen Island, Cape Arkona, Lighthouse, 1825-27.*

<sup>3</sup> Heinrich Klotz, "Einführung," in (KLOTZ 1987). The anecdote continues with Le Corbusier [Jeanneret] simultaneously drafting one façade variation after another for Behrens' Mannesmann building, and Gropius drawing the plans. See n. 2 for the problematic chronology for such a claim.

It is tempting to continue to associate Mies with the refined, interior stone detailing of the hall of the Mannesmann building, detailing of a kind that persisted into modern architecture. Schneider-Eslebens' testimony supports Mies' involvement in the design itself. In 1961, the Mannesmann building was one of the few works of Behrens that Mies still knew to exist, along with the Darmstadt house, and the Hagen houses and crematorium. Mies did not, however, include the Mannesmann building among the Behrens works on which he had been involved. Perhaps it is appropriate to continue to accept a certain affinity of Behrens and Mies for design such as that of the Mannesmann hall, while accepting the absence of a claim of involvement by Mies in a work that he had in mind during the interview.

It can still be read that Mies, upon his return to Behrens' employ in 1911 was sent to St. Petersburg to be the field supervisor of the Imperial German Embassy (1911-13)<sup>4</sup>.

I don't recall where I had obtained this impression in 1961, but I cited it in opening discussion of that work with Mies. Mies said "No," that he was in charge of the Embassy in the Behrens atelier, not in the field. Particularly at this time it makes sense that he would have been in the office and with such responsibility. This must have been the busiest moment Behrens' office ever engaged. The AEG Small Motors Factory was in construction; the Gas



*Behrens, St. Petersburg, Imperial German Embassy, 1911-13.*

4 Tegethoff in Mies in Berlin, 137.

Works and the Mannesmann building were in advanced design; the Kröllner-Müller villa project, the Wiegand House, the Continental Administration Building in Hannover, and the AEG Large Machine Assembly Hall were entering, or about to enter, design — not to mention numerous lesser commissions.

We do not have a precise date for either the re-entry of Mies in Behrens' office (first half of 1911) or the beginning of design on the Embassy (placed in early 1911). Mies stated that the Embassy had been designed during his absence from the office, and then turned to interesting anecdotes about his involvement with Behrens on the project and the increasing acrimony between them<sup>5</sup>.

*Behrens had gone to St. Petersburg to receive the bids. The few German Russian contractors knew that one of them would get the job, so they made the prices high. Behrens came back, and he and Mies went to see 'a man in government' about getting enough extra money to build the Embassy. [We know from a later recollection of Edmund Schuler that he was the member of the Foreign Office who in 1911 had convinced first his direct superiors and then the secretary of state Alfred von Kiderlen-Wächter to commission Behrens for the Embassy (SCHULER 1940) ]. The "man" would hear nothing of it. He had gone to the Reichstag for money to introduce the project. He had gone back for more at another stage [perhaps a Behrens estimate?]. He would not go again. Behrens argued that it would not be built. Mies suggested that he would go to St. Petersburg, work with the bidders and bring the price in range. This angered Behrens, who said: 'What do you think I was doing there — just smoking cigarettes?' But the government man liked the idea and Mies was sent.*

*In St. Petersburg Mies selected the contractor he thought would do the best job and "dickered" with him. He got the price down and returned to Berlin. Behrens was furious; he didn't like this. I asked if there had been changes in the design that led to this anger? Mies said no, it was just that Behrens didn't like the idea.*

*On the job there had been great pressure for a beginning of work, since in St. Petersburg October 28 marks the beginning of frost and no more exterior work. Mies returned to St. Petersburg 'to receive the building from the contractor.' As Mies walked through the building with the contractor or his representative, Mies spoke of what Behrens was planning for the interiors. Mies had noticed a third man with them whom he thought was another member of the staff of the con*

5 Parts of these stories appeared in my dissertation and such accounts are also in (SCHULZE 1985), 57-58, though his source is not revealed. All the events discussed by Mies would have been in 1911 and perhaps into January 1912.

*tractor. He turned out to be a journalist. Thus there were newspaper accounts of Behrens' plans before the authorities had even heard of them. When Mies returned to Berlin, Behrens was more angry than before – so Mies told Behrens he was through.*

As I visited Mies, and not knowing of his degree of responsibility in the Embassy, I arrived with a very negative impression of the rudely imposing classicism of the Embassy.

*I asked Mies about Behrens severe classicism in the Embassy; was it due to government pressure? No, it was quite willing on Behrens' part. When he came to Berlin, Behrens was very much struck with Schinkel and other neo-classical architects as evidenced by their works: Altes Museum, Opera, Wache (remodeled by Tessenow into the grave of the unknown soldier), Unter den Linden, the Brandenburg Gate. Even though Behrens could do a modern industrial building or a modern arc-lamp, and even though Behrens was actively concerned with an architectural expression relative to the times — still, no one could conceive how to do this for a 'representative' building.*

Mies agreed that the Embassy did not show the refinement of Schinkel, but pointed out that the interiors more closely approximated such quality.



St. Petersburg Embassy, Entrance hall.

It is not in my interview notes, but Mies surely had a role in the Embassy interiors: he was in charge of the project in the office, and contemporary demands in the office were so extensive that he must have taken a significant role in the design of the interiors that he was too quick to discuss in St. Petersburg — and note his defense of the interiors. Tilman Buddensieg has built the case both for an appreciation of the Embassy interiors and for Mies' role there, with particular reference to the entrance vestibule and stair (BUDDENSIEG 1984).

Mies' other acknowledged involvement in the Behrens office in 1911 was in the design for the Krölller-Müller villa near The Hague. They jointly traveled to Holland, and in Amsterdam came upon Berlage's Exchange Building. Mies: "Behrens said with a wave of the hand, 'Passé'. I said 'You might be wrong there' — which Behrens also didn't like."

The Embassy affair led Mies to quit Behrens, and so also his part in the Krölller-Müller project.

*Now Mies wrote the Kröllers telling them of his departure from Behrens' office, the reason, and his wishes for their success in the building project. The Kröllers had held some misgivings about Behrens' design and now decided to withdraw too. They proposed that Mies and Berlage do a design. Mies went to Holland. He was shown about by the Kröllers — and soon they wanted to see what he would do on his own. In the end they chose Berlage's design over Mies'. However, this was not built due to the war.*

So much for Mies and Gropius in Behrens' atelier. Upon leaving Behrens, Gropius so informed Karl Ernst Osthaus, an occasion for commiseration about the long, problematic realization of the Cuno House in Hagen. Gropius' established relation with Osthaus continued in the activities of Osthaus' Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe and in their mutual involvement in the Deutscher Werkbund.

Having left Behrens, Gropius and Adolf Meyer were quick to realize a work that retains its significance in the oeuvre of Gropius, the Fagus Factory of 1911. Gropius was rather mischievous in saying he had omitted the corner column in the Faguswerke simply because he liked it that way. Only later did he realize (learn?) that there is a structural logic to this organization of forces. Gropius mentioned this seemingly humbling story:

*... in a discussion on the importance of intuition and creative feeling. Gropius expressed irritation with historians who have made the Bauhaus into a func-*



*tionalist organ par excellence — and of functionalism a purely material thing. Functionalism must also recognize the psychic problems.*

One can understand Gropius' frustration with historians. In the U. S., Hitchcock and Johnson conveyed, and succeeded in generalizing, the work of Gropius and Mies, of the so-called International Style, as a style — something categorically opposed to reduction to mere functionalism. Meanwhile European terminology for the same historical phenomena had come to be, and in large part still remains, the “architecture of functionalism.” Aalto, Neutra, and other architects fought against this degeneration, but “functionalism” remained too useful a label whether advanced positively or as a straw-man, as in post-modernism.

Important later encounters of Behrens and Gropius came in the context of the Deutscher Werkbund Exhibition of 1914 in Cologne. In Gropius' model factory complex at the Exhibition, Gropius made a clever twist on Behrens' successful strategy for the Turbine Factory.

If the AEG's powerful factory of new energy systems could be analogized to the temple, then why not analogize a more generic factory complex to the organization of an Early Christian church complex such as that of Old St. Peter's in Rome?

Though Gropius said little about his exceptional work in Cologne, he did mention engaging “the creative engineer [Hans] Schmuckler.” Gropius continued that Schmuckler, in working for Behrens on the Turbine Factory, had probably played a large part in the design of the technical parts of that work. Gropius was wrong in making Schmuckler the engineer of the Turbine Factory, Karl Bernhard's role is well established. However, it seems



*Walter Gropius, Cologne, Deutscher Werkbund Exhibition 1914, Model Factory.*

likely that Gropius was concerned, and quite rightly, that the engineer of the Turbine Factory should receive an appropriate degree of credit for that work.

We know that Bernhard was also the engineer for the AEG High Voltage Factory. As far as I know, Tilman Buddensieg and his team have not identified the engineer(s) for the AEG Small Motors Factory or for the Large Machine Assembly Hall — nor have I. Could Gropius have misdirected Schmuckler's contribution from one or both of these factories to the Turbine Factory?

Gropius had other, still more interesting observations from the events of the Werkbund Exhibition:

*Gropius came to feel almost a hatred for his old master Behrens due to his perception of the low quality of Behrens' Festival Hall for the Exhibition.*

*[Strong language, but one can indeed understand the Festhalle as a provocation to those who still imagined a new architecture.] Gropius continued, characterizing himself as the enfant terrible of the Exhibition, who nonetheless was made a member of the Board of the Werkbund. When Muthesius made his plea for type and for standardization, he was doing something very negative, and also evidencing his lack of artistic and creative feeling. Gropius went to the Board and revealed a number of black dealings into which Muthesius had entered in seeking*



*Behrens, Deutscher Werkbund Exhibition 1914, Festival Hall.*

*to insure his position in the Werkbund. Muthesius was forced to resign. Gropius said this was something that he would not do today, but he was young then. [I observed in my notes that Gropius obviously disliked Muthesius very much.] Gropius ended by noting that he aligned himself with Henry van de Velde in the famous confrontation of the 1914 Werkbund debate.*

Some last words about my visit with Mies van der Rohe, an interview occasioned by my then recent commitment to a dissertation on Peter Behrens. Mies thoughtfully brought his copy of Fritz Hoeber's 1913 Behrens monograph to our meeting. More telling, however, was that Mies also brought Jan Gratama's monograph on Berlage. Mies was concerned to draw my attention to Berlage, reinforced by his stories that placed Berlage in a more favorable light than Behrens. There may have been a gentle persuasion that I should embark on a study of Berlage rather than Behrens. There surely was a clear message of where Mies placed his intellectual and architectural allegiance.

In his otherwise empty office, Mies had placed two other books, though they were not discussed. One was *An Outline of Man's Knowledge of the Modern World*, a then current volume, edited by Lyman Bryson, a noted New York academic. It presented insights into current thought in philosophy, science, social sciences, law and the arts, as viewed by notable authors of American liberal convictions. Perhaps this was an indication of Mies' broader interests. One chapter, "Mathematics, The Language of Science," is by Mario Salvadori, a highly esteemed New York structural engineer, likely known to Mies (BRYSON 1960).

The other book was *Theorie des gegenwertigen Zeitalters* by Hans Freyer, a noted conservative sociologist at the University of Leipzig (FREYER 1955). His 1931 book, *Revolution von rechts (Revolution from the Right)*, with its inclination to radical conservative, totalitarian solutions to the problems of the liberal state, gave Freyer and his thought prominence in the years just before and after Hitler's accession to power. Later disillusion with National Socialism led Freyer to attempt a reformulation of conservative thought. *Theorie des gegenwertigen Zeitalters* was widely read and influential in the Adenauer years. Jerry Z. Muller's *The Other God that Failed: Hans Freyer and the Deradicalization of German Conservatism* (MULLER 1987) considers Freyer, not for exceptional qualities of the man or his thought, but precisely as someone whose life and thought is representative within his époque — representative for the embrace of a radical conservatism followed by a disillusioned reconstruction of conservative thought. One might

wonder if Mies too, found something representative in this curriculum.

### Behrens' personality

Both Gropius and Mies found Behrens to be a hard master. Gropius was quite encompassing in his observations, from Behrens the artist in Munich to “getting mixed up with Expressionism” after World War I. He expressed appreciation for the Hagen Crematorium but was “moved to anger” over the Werkbund Festhalle. Gropius' account of life in the Behrens atelier:

*Behrens underpaid everyone; one never seemed to feel human warmth in dealing with him. He was extremely egocentric and proud. This came out in his dealings with his workers, but he was also very cruel to his wife and children. Gropius was on the side of the wife, but this was apparently around the time when he was thinking of going on his own anyway. Gropius' proposals of how he might continue to grow in the company of Behrens were not reciprocated. So Gropius withdrew, taking Adolf Meyer with him. [Jean] Krämer had been another right hand man in the office — he could design quite well too — but generally he did as Behrens, or even Gropius, told him. Gropius did not know what had become of Krämer [note that this is another indication that Mies and Gropius had some design initiative].*

Mies gave other specifics about his experience in the atelier, such as Behrens' assertiveness, having possessed no real, close friends, recognizing no particular qualities in his assistants — “not a warm man.” Despite these negative assessments of Behrens the person, Mies observed: “I learned a lot from him.” Gropius was still more appreciative. In going to Behrens in 1907:

*Gropius was anxious to 'get some solid ground under himself;' he worked hard and long for Behrens and was grateful to be doing and learning. Gropius considered Behrens his chief master. It was Behrens who taught him to think in principles.*

About this last, I observed in my notes: “From the context it was clear that “thinking in principles” meant for Gropius that, whereas the schools taught styles, Behrens tried to understand the principles behind the styles — and to reapply them again. Gropius meant at least this; he may have meant more too.”

## BIBLIOGRAPHY

ANDERSON 2000

S. Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2000); in Italian as *Peter Behrens: 1868-1940* (Milan: Electa, 2002), with more numerous images in better reproduction. The Ph.D. dissertation was for Columbia University, New York City, 1968.

BERNHARD 1911

K. Bernhard, *Die neue Halle für Turbinenfabrik der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft in Berlin*, "Zeitschrift des Vereines deutscher Ingenieure", 55 (30 Sept. 1911), 1625-31, and (7 Oct. 1911), 1673-82.

BRYSON 1960

L. Bryson, ed., *An Outline of Man's Knowledge of the Modern World* (New York: McGraw-Hill, 1960).

BUDDENSIEG 1984

T. Buddensieg, *Die Kaiserlich Deutsche Botschaft in Petersburg von Peter Behrens*, in Martin Warnke, ed., *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute — Repräsentation und Gemeinschaft* (Cologne: DuMont, 1984), 374-398.

BUDERATH 1990

B. Buderath, ed., *Peter Behrens: Umbautes Licht* (Munich: Prestel, 1990), 67 Mechthild Heuser in Hans-Georg Pfeifer, ed., *Peter Behrens: Wer aber will sagen, was Schönheit sei?* (Düsseldorf: Beton-Verlag, 1990), 115-16.

FREYER 1955

H. Freyer, *Theorie des gegenwertigen Zeitalters* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1955).

GIEDION 1954

S. Giedion, *Walter Gropius: Work and Teamwork* (New York: Reinhold, 1954), 17.

KLOTZ 1987

H. Klotz, ed., *Paul Schneider-Esleben: Entwürfe und Bauten 1949-1987* (Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1987), 13.

MULLER 1987

J. Z. Muller, *The Other God that Failed: Hans Freyer and the Deradicalization of German Conservatism* (Princeton University Press, 1987).

NERDINGER 1985

W. Nerdinger, *Walter Gropius* (Berlin: Gebr. Mann, 1985), 38.

NEUMEYER 1991

F. Neumeier, *The Artless World: Mies van der Rohe on the Building Art* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1991), 354, n. 40.

RILEY, BERGDOLL 2001

T. Riley and B. Bergdoll, *Mies in Berlin* (New York: Museum of Modern Art, 2001), 137.

SCHULER 1940

E. Schuler, *Peter Behrens, Die Kunst im Deutschen Reich* (Ausgabe B: Die Baukunst) 4 (April 1940), 65-6.

SCHULZE 1985

F. Schulze, *Mies van der Rohe: A Critical Biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 38.

## Peter Behrens *Schriftkünstler*

Disegno di lettere e *Zeitgeist*

Sergio Polano

“Se dovessimo scegliere tra tutti i mezzi e le tipologie di progetto ai quali Behrens si dedicò, il suo terreno di eccellenza – ha scritto Stanford Anderson – a parte quello dell’architettura, sarebbe il disegno dei caratteri tipografici”. Confortati da questa autorevole affermazione, è lecito affrontare uno degli aspetti ancora poco noti dell’eccezionale vicenda progettuale di Peter Behrens: il suo magistero tipografico. Nato nel 1868, a quattordici anni Behrens è orfano di ambedue i genitori; con la sostanziosa eredità, si dedica alla formazione artistica, studiando ad Amburgo, poi a Karlsruhe e a Düsseldorf ed infine si trasferisce a Monaco, attivissimo centro culturale nella Germania d’allora. Dal realismo sociale dei primi anni Novanta, l’ispirazione di Behrens in ambito pittorico (altro campo ancora tutto da esplorare della sua opera) muove rapidamente verso il simbolismo, per approdare nei secondi anni Novanta allo *Jugendstil*, con la sperimentazione della xilografia; al contempo, inizia a progettare oggetti d’uso e ad occuparsi di grafica editoriale.



La sua attività nel campo delle arti gli vale un ruolo di rilievo nella *Künstlerkolonie* promossa a Darmstadt dal granduca Ernst Ludwig von Hessen per “fondere assieme arte e vita”: nel 1899 è invitato a far parte dei Sette della ‘colonia artistica’. Profondamente impegnato nel dibattito coevo su arte, tecnica e società, Behrens è convinto che, subito dopo l’architettura, sia la tipografia a “fornire l’immagine più caratteristica di un’epoca e la più forte testimonianza del suo progresso spirituale”. Per darne prova, scrive, impagina e decora il suo primo saggio importante, *Feste des Lebens und der Kunst* (1900), con scrupolosa cura visuale.

Probabilmente per la prima volta nella storia della tipografia, il testo corrente è composto in un carattere bastoncino (identificabile nel *Breite Grotesque* di Theinhardt del 1895 circa), che si affermerà come il tipo della modernità nei decenni successivi.

Analogo approccio anima la copertina della collana *Dokumente des Modernen Kunstgewerbes* (1901), ove disegna un alfabeto senza grazie, modulato sul quadrato.





Il problema della riforma tipografica e del disegno dei caratteri è, in effetti, uno dei temi che più impegnano Behrens al principio del Novecento, con l'obiettivo di "trovare un nuovo tipo, consono al sentire e allo stile contemporaneo", caratterizzato da "semplicità e leggibilità", perché "abbiamo bisogno di un carattere di stile serio per libri seri: solo allora potremo trasferire questo stile sublime nella vita quotidiana". Nel 1901-02 vede la luce il suo primo carattere a stampa, prodotto dalla fonderia Klingspor ma a cui attende dal 1899, il *Behrens Schrift*, un tipo severo e stretto, tentativo di fusione tra segno gotico e latino, che Fritz Ehmcke paragonerà a una struttura metallica.

Nella nota di presentazione, *Von der Entwicklung der Schrift!*, Behrens spiega che "un nuovo carattere può svilupparsi solo in modo organico e quasi inavvertibile dalla tradizione, solo in armonia con i nuovi contenuti spirituali e materiali dell'epoca tutta", paragonando la lettura di un testo alla "osservazione del volo di un uccello o del galoppo di un cavallo: fenomeni che appaiono aggraziati e piacevoli anche se l'occhio non distingue i dettagli delle forme o dei movimenti; l'osservatore vede solo il ritmo delle linee e lo stesso vale per un carattere". Nel 1903, Behrens si trasferisce a Düsseldorf, per dirigere la scuola d'arti applicate (dopo aver già insegnato a Norimberga nel 1901-02), e dal 1904 il suo lavoro è segnato dalle ricerche composi-





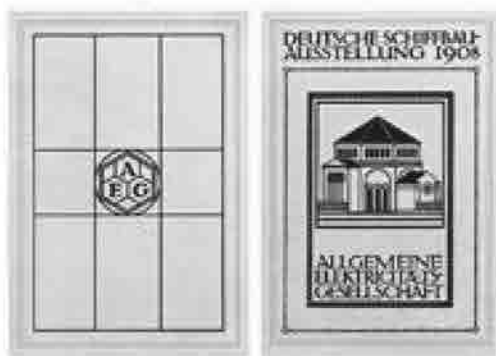
ve di estetica sistematica olandesi, in specie di Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks, da lui chiamato a insegnare a Düsseldorf (dopo aver sperato di avere Hendrik Petrus Berlage). Nel 1905-07, Behrens tiene a Düsseldorf tre corsi di scrittura, coadiuvato da Fritz Ehmcke e da Anna Simons (allieva del massimo calligrafo del Novecento, Edward Johnston, altra figura che Behrens tenta di chiamare come docente) e con lei Behrens disegna l'iscrizione *Dem Deutschen Volke*, apposta sul Reichstag di Paul Wallot nel 1916, dopo lunghe polemiche.





Il suo secondo carattere, l'elegante e fluido *Behrens Kursiv* (di fatto, coordinato con il *Behrens Schrift*), viene inciso dalla Klingspor nel 1907. Il 1907, anno di costituzione del *Werkbund*, segna una data fondamentale per la carriera di Behrens, incaricato della direzione artistica della Aeg. In questo ruolo, svolge un lavoro di assoluto rilievo e senza precedenti, seppur prefigurato nella collaborazione ad ampio raggio con la Anker-Marke produttrice di linoleum: viene impegnato a progettare gli edifici, i prodotti e la comunicazione dell'azienda, nel tentativo di una superiore sintesi di tradizione e *Sachlichkeit*.

Suo il marchio esagonale (1907), applicato ovunque opportuno, ed altri lo-





gogrammi Aeg; sua la grafica di pubblicazioni di estrema raffinatezza, quali il catalogo per la *Deutsche Schiffbau-Ausstellung* (1908) e le *'Mitteilungen'* (1908-sgg.) aziendali, nonché di una massa eterogenea di materiali promozionali, dai cataloghi dei prodotti ai manifesti; suo il carattere *Behrens Antiqua* (1907-09), prodotto dalla Klingspor, dapprincipio ad uso della Aeg: ispirato a proporzioni classiche, con afflato monumentale e variazioni unciali; le decorazioni che disegna per l'*Antiqua*, del resto, sono suggerite dal capolavoro di Alois Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie* (1901).

L'ultimo tipo di Behrens prodotto dalla Klingspor, il *Behrens Mediäval*, vede la luce nel 1914 (lo stesso anno della celebre e sfortunata mostra del *Werkbund* a Colonia, per la quale Behrens disegna anche uno splendido seppur non troppo apprezzato *Plakat*): ideato contemporaneamente all'*Antiqua*, esibisce una palese ispirazione proto-rinascimentale, con piccole idiosincrasie nelle terminazioni.

Non è, però, l'ultimo progetto di lettere da stampa a cui Behrens attende (lasciando da parte la sua assai ricca e durevole attività in campo editoriale e architettonico): l'autore della sua prima e forse insuperata monografia, Fritz Hoerber, rivela (in un'articolo del 1913, lo stesso anno della monografia) che allora Behrens lavorava ad un *Fraktur*, ossia a un carattere gotico, e ad un *Blockschrift*, un bastoncino, dei quali non si hanno documenti certi.

tatem temporum non audent. Ita fit ut adsint propterea quod officium sequuntur, taceant autem idcirco quia periculum vitant. Quid ergo? audacissimus ego ex omnibus? Minime. An tanto officiosior quam ceteri? Ne istius quidem laudis ita sum cupidus, ut aliis eam prae-reptam velim. Quae me igitur res praeter ceteros impulit, ut causam Sex. Rosci reciperem? Quia si quis horum dixisset, quos videtis adesse, in quibus

BEHRENS-MEDIAVAL  
 BUCHHANDLUNG  
 Handschriften  
 des 13. und 16. Jahrhunderts  
 MDCCL  
 Friedrich der Große  
 KÖNIG  
 Das Rheingold  
 KRIMHILDE  
 GEBRÜDER KÖNIG



## ENGLISH ABSTRACT

Deeply involved in the coeval debate on art, technique and society, Behrens was convinced that the activity, immediately after architecture, that “supplies the most characteristic image of an era and the strongest testimony of its spiritual progress” was printing. The problem of the printing reform and the design of characters was one of the issues that most involved Behrens at the beginning of the 20th century, his aim being to “find a new type, suited to contemporary sensations and style”, characterised by “simplicity and legibility”, because, to use his words “we need a character with a serious style for serious books: only then will we be able to transfer this lofty style into everyday life”. His first printed character saw the light in 1901 (having been developed in 1899), engraved by the Klingspor foundry. It was named the *Behrens Schrift*, and was severe and narrow, an attempt at a merger between the gothic and Latin styles. In *Von der Entwicklung der Schrift!*, the note presenting the specimen, Behrens warns that “a new character can only be developed organically and almost imperceptibly from tradition, only in harmony with the new spiritual and material concepts of the present age”. In 1903, Behrens moved to Düsseldorf, to direct the school of applied arts, where he held a course on the design of letters three times (repeated later in Berlin in 1909), aided by Fritz Ehmcke and Anna Simons (student of the 20th century’s greatest calligrapher, Edward Johnston, who Behrens tried to engage as a teacher) and then in 1909, also with Anna Simons, Behrens traced the inscription *Dem Deutschen Volk*, positioned on the Reichstag by Paul Wallot only in 1917, after much discussion. His second character, the elegant and fluid *Behrens Kursiv* (narrow and bold relation of the *Schrift*) was produced by Klingspor in 1906-07. 1907, the year in which the *Werkbund* was formed, is a fundamental date in Behrens’ career, as Emil Rathenau appointed him artistic director of Aeg, for which he designed the character *Behrens Antiqua* (1908), produced by Klingspor, initially used exclusively by Aeg: inspired by ancient classical proportions, with monumental afflatus and uncial variations. Behrens’ last character produced by Klingspor, the *Behrens Mediäval*, saw the light in 1914 (the same year as the exhibition of the *Werkbund* in Cologne, for which Behrens also designed a splendid *Plakat*): conceived in 1906-07 and elaborated in 1909-13, is a character of renaissance inspiration, with certain idiosyncrasies in the terminations. This isn’t however the last document of Behrens’ lasting and pristine interest (also at theoretic level) for the design of letters, as is proven by a quick examination of his graphic design activity (from monograms to posters), and the reiterated and significant presence of archigraphies in his designs.

## Behrens ad Hagen: cultura e architettura

Marco Biraghi

Tra il 1904 e il 1912 Peter Behrens è impegnato – sia pure con frequenza e intensità variabili – ad Hagen, cittadina della provincia industriale della Ruhr, in Westfalia. Chiamatovi da Karl Ernst Osthaus, giovane erede di un piccolo impero industriale e di un ingente patrimonio finanziario, per realizzare la Sala delle conferenze del *Folkwang Museum* (1904-05), Behrens finirà per ottenere numerosi altri incarichi: alcuni di minor rilevanza, come il soggiorno e la sala da pranzo per H. Deetjens, in Bahnhofstrasse 51 (1904) (MUTHESIUS 1907), o come il progetto di una rivendita di latte (1905) (MOELLER 1991), e altri di importanza decisamente maggiore, come il Crematorio del cimitero di Delstern e le case Schröder, Cuno e Goedecke.

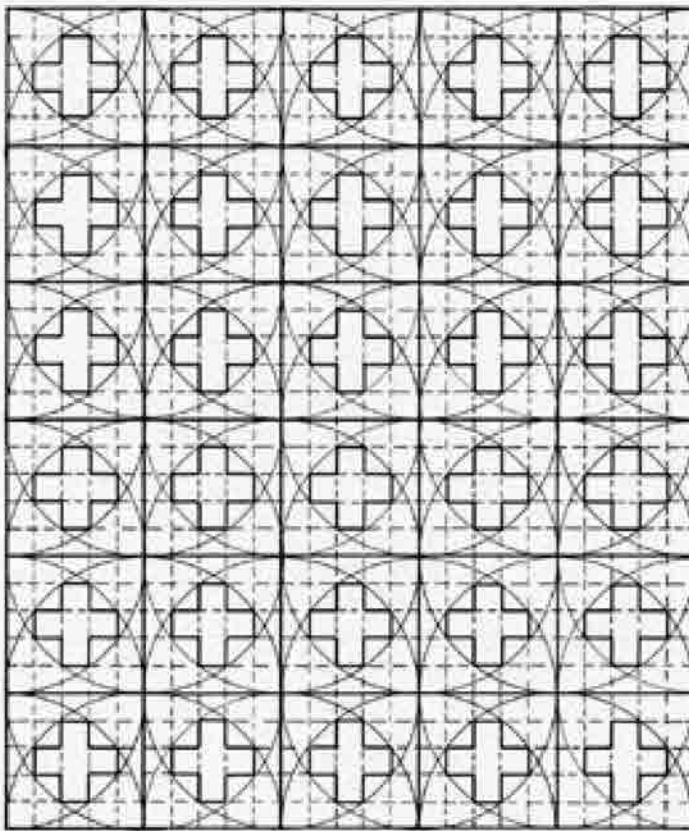
Al di là della disparità di livello qualitativo e della varietà di destinazione e di dimensioni, comunque, quel che contraddistingue nel modo più sostanziale i progetti e le realizzazioni di Behrens di questo periodo (e che costituirà di qui in avanti uno dei tratti distintivi del suo operare) è il fatto che essi presentano le medesime modalità progettuali – e, in alcuni casi, elementi e motivi tra di loro estremamente somiglianti, e financo identici – a prescindere dalla scala alla quale sono impiegati e dal ‘carattere’ degli edifici (pubblico o privato, sacro o profano, ecc.), ovvero dall’uso cui questi sono destinati. Con ciò risulta lasciato a margine (o meglio del tutto disatteso) uno dei fattori ‘determinanti’ e apparentemente imprescindibili dell’architettura moderna, almeno secondo la lettura semplicistica e ‘mitologica’ che ne è stata fatta da molta storiografia del secolo scorso: il ‘feticcio’ della funzione, vale a dire la presunta coerenza tra questa e la forma, la discendenza lineare della seconda dalla prima.

Nel gennaio del 1903 Behrens è nominato direttore della *Kunstgewerbeschule* di Düsseldorf, città della Ruhr distante all’incirca 60 km da Hagen. A Düsseldorf Behrens insegna le proporzioni come principio d’ordine e di ornamentazione, ovvero un ordine e un ornamento che scaturiscono direttamente dalla misura e dalla geometria.

Nel 1904 Behrens chiama a insegnare alla *Kunstgewerbeschule* Johannes Ludovicus Mattheus Lauweriks, un architetto olandese che aveva lavorato

nello studio di Petrus Cuypers e poi aveva condiviso il proprio studio professionale con Petrus Cornelis de Bazel (Lauweriks 1987). Nell'insegnamento di Lauweriks (cui Behrens affida la cattedra di architettura), oltre alla lezione di Berlage, sono presenti consistenti influenze delle teorie di Jan Hessel de Groot, un insegnante olandese che dedica numerosi importanti studi alla ricerca dell'armonia delle forme attraverso la costruzione geometrica, e di Padre Desiderius Lenz, monaco benedettino fondatore della scuola d'arte di Beuron, che alla geometria attribuisce un carattere mistico e spirituale.

Le griglie geometriche di Lauweriks presentano quadrati ripetuti modularmente con cerchi inscritti e circoscritti. Nell'insegnamento sapienziale di Lauweriks è incluso il concetto della corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, ovvero della fondamentale equivalenza tra scale diverse del progetto (BILANCONI 1991).





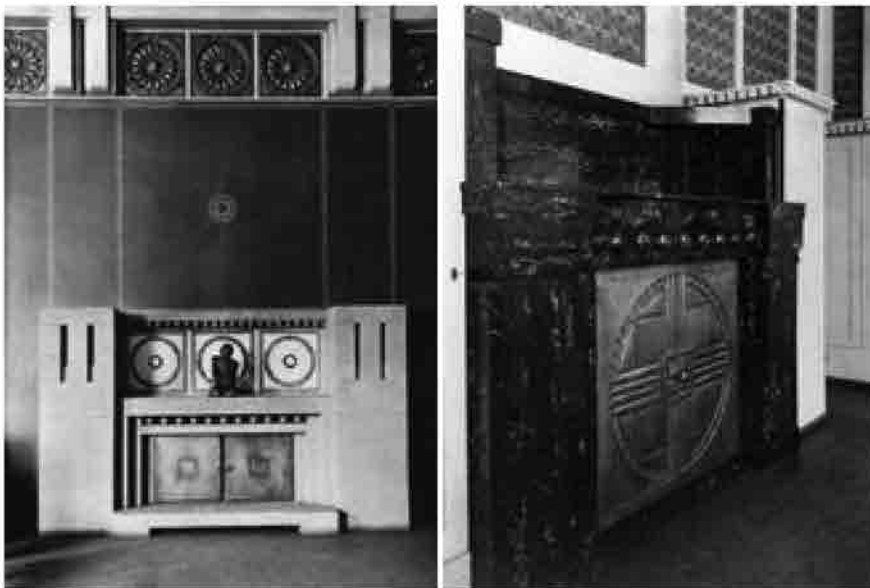
Già fin dalla prima opera commissionata a Behrens ad Hagen da Osthaus – la già citata Sala delle conferenze all'interno del *Folkwang Museum*, opera in stile neo-rinascimentale del *Baurat* berlinese Carl Gérard, poi completata da Henry van de Velde – l'influenza di Lauweriks appare con assoluta evidenza. Al di sopra dello spazio della Sala, a pianta quadrangolare (ma con un lato curvo) poggia una cupola, la cui superficie è solcata da geometrici disegni bicromatici: file concentriche di quadrati ciascuno con un piccolo cerchio inscritto che rievocano palesemente i lacunari del Pantheon.

Al centro penzola un grande lampadario circolare. Lo stesso motivo del cerchio inscritto nel quadrato è ripreso nella fascia tridimensionale della 'trabeazione' che adorna la parte sommitale delle pareti della Sala, e compare nuovamente come decorazione 'grafica' nel fregio del camino in pietra collocato su uno dei lati, accanto alla porta d'ingresso. Cerchi (questa volta 'raggianti') compaiono poi come elementi ornamentali isolati, inquadrati al centro delle pareti tinteggiate di scuro e compartite da sottili catenelle graffite in sezioni ancora una volta quadrate.



I convenuti nella Sala vengono così predisposti all'accoglimento di una rivelazione tanto semplice quanto penetrante: la sacralità perenne, potente e severa, dell'ordine geometrico. Un quadrato nel quale è inscritto un cerchio, in cui è inscritto a sua volta un altro quadrato – il tutto attraversato da una quadruplici croce – costituisce la decorazione a sbalzo degli sportelli metallici che chiudono un analogo camino a muro disposto all'interno del Negozio per carta da parati e linoleum Josef Klein, in Elberfelderstrasse 35 (1905-07): un elemento che si accorda (sia pur nella differenza delle scelte cromatiche e dei materiali) con il restante apparato decorativo del negozio, composto da rigorose specchiature rettilinee e da più fatui arzigogoli meandrici in bianco e nero che richiamano la maniera viennese di Josef Hoffmann.

La medesima sequenza di elementi – quadrato, cerchio, quadrato, cerchio, l'uno iscritto dentro l'altro – compare pure al centro del timpano del Crematorio del cimitero di Delstern, sobborgo sud-orientale di Hagen (1905-08). Il progetto origina dalla decisione del *Verein für Feuerbestattung* (Società per la Cremazione) di Hagen di realizzare in città il primo crematorio di tutta la Westfalia. A fronte del progetto presentato dalla Società, che appariva come un romantico edificio in rovina, Osthaus incarica a proprie spese Behrens di redigere una controproposta.



La volontà di Osthaus di riformare l'intero ambiente culturale e fisico di Hagen e l'influenza da lui esercitata sulla città sono ormai tali che il progetto di Behrens riesce a soppiantare quello elaborato dal *Verein für Feuerbestattung*.

Il crematorio – spazio dell'estinzione terrena, ma anche avviamento alla “ricostruzione” oltremondana – è pensato tipologicamente come chiesa. San Miniato al Monte, a Firenze, sia pure ridotto e semplificato, fornisce a Behrens il modello su cui basare l'articolazione generale e la facciata. (Il progettato colombario – Ospedale degli Innocenti dagli archi quadratizzati – che sarebbe dovuto sorgere alle spalle del Crematorio, non verrà realizzato.) Il “volto semplice e amabile”, dal “sorriso” di una “perfetta lieve grazia”, di cui scrive Rainer Maria Rilke a proposito di San Miniato, viene dunque fatto rivivere da Behrens a Delstern. Manca il caratteristico schema ‘a salienti’, ma permangono la scalinata alla cui sommità si eleva l'edificio, la scansione su sei elementi di sostegno (scuri pilastri tetragoni isolati, anziché semicolonne bianco-verdi sottendenti tonde arcate) e la partizione in cinque della superficie del prospetto, estrazione della matrice quadrata su cui è impostato l'intero crematorio.



Se il quadrato nel rombo nel quadrato – ‘logo’ impresso ovunque a San Miniato – è il ‘codice’ segreto secondo il quale si costruisce dinamicamente la facciata, il quadrato nel cerchio nel quadrato utilizzato da Behrens è un segno fermo, di perfezione inalterabile, che cerca di coniugare il ‘miracolo’ fiorentino rilkiano e la sapienza teosofica di Lauweriks.

Nel solitario triangolo del timpano il cerchio-quadrato attornia l'oculo; mentre sulle facciate laterali è replicato cinque volte in corrispondenza delle finestre. La fine fermezza dell'ornamentazione esterna lineare-geometrica a scomparti (reviviscenza della stagione romanica di San Miniato, del Battistero di Firenze, della Badia fiesolana, non meno che di quella umanistico-rinascimentale di Leon Battista Alberti a Santa Maria Novella e nel Tempietto del Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai), originariamente rivestita di pesanti lastre marmoree bianche e nere ma già danneggiata nel 1912 dagli agenti atmosferici, dovrà essere presto sostituita da una monocroma superficie a intonaco bianco-grigio. Lo stesso trattamento subirà la torre-ciminiera a pianta quadrata che affianca il crematorio, memoria depurata del campanile giottesco di Santa Maria del Fiore.

Nell'equilibrata unità del Crematorio coesistono due corpi e due anime: alla liscia superficie geometrica sul fronte principale si contrappone – e al tempo stesso con essa si ‘compono’ – la nuda matericità su quello retrostante e nella fascia basamentale della torre: spirito fiorentino e spirito nordico



paradossalmente ravvicinati, coesistenti. Behrens sembra qui svolgere compiutamente e contemporaneamente tesi e antitesi, esasperando le differenze stilistiche tra le due parti per mezzo di minuziose e quasi speculari corrispondenze: così ai pilastri neri e levigati che danno accesso alla porta d'ingresso fanno riscontro le colonne appena sbazzate, più che scavate, 'incorporate' nel rozzo bugnato della facciata secondaria; e all'oculo perfettamente rotondo del frontone sulla facciata principale risponde l'ottagono meccanicamente ottenuto per addizione dei rigidi conci litici.

Svolgimento 'pratico' dell'unione di natura e spirito teorizzata da Georg Simmel nello scritto su Firenze (SIMMEL [1906] 1973) è la metà anteriore del Crematorio, al cui stile classico-romano si oppone lo stile germanico del retro, ove il tema della morte si materializza non in una forma 'cristallizzata', assoluta, sapientemente equilibrata da segni ordinatori astratto-geometrici, bensì piuttosto in una forza ineluttabile: forza umana e sovrumana al contempo, che pare plasmare irregolarmente le pareti dall'interno (quasi pietra per pietra), rivelando in tal modo con oscura evidenza il carattere personale, individuale, e insieme fatalmente universale, dell'evento luttuoso.

Ma è soprattutto nell'interno che Behrens predispone la scena del lutto: lutto "stretto", lutto rigorosamente 'composto'. Massima risulta qui "la potenza della geometria nell'evocare mondo e morte" (BILANCIONI 1980). Come nella Firenze di Rilke, l'uno non manca assolutamente di accompagnarsi all'altra. La balconata che circonda la navata quadrata su tre lati taglia lo spazio interno in senso orizzontale, e istituisce con travi e pilastri e con la balaustra colonnata una trama di semplici intersezioni ortogonali che proiettano tridimensionalmente l'ornamentazione incisa a graffito sulle superfici parietali.

Ma ancora una volta all'ampio repertorio di scatti angolari fornito da rettangoli, quadrati, labirinti e greche si affianca e s'intreccia quello dei cerchi: semplicemente disegnati alle pareti come geroglifici di enigmatica chiarezza, oppure scavati nello spessore dei muri come traslucidi occhi d'alabastro (nuovamente San Miniato!); oppure ancora, finemente traforato come prezioso rosone a copertura della cassa dell'organo (citazione letterale dei rosonei disegnati sulle grandi volute di Santa Maria Novella, ripresa da Behrens anche in occasione della *Kunstgewerbeausstellung* di Dresda del 1906).

E tuttavia, necessariamente, la scena del lutto deve convivere con il 'teatro del mondo': entrambi spazi del *Trauerspiel*, di quel dramma di cui l'uomo



recita qui l'ultimo atto. Sollevato di due gradini al di sopra degli astanti, il protagonista occupa il centro del 'palco' (nel gioco scenico della cerimonia funebre la sua denominazione esatta è catafalco). L'ideale diaframma segnato dalle quattro nere colonne di marmo che formano il semicerchio dell'abside (di cui le colonne rustiche sul retro 'ricordano' la curvatura) lo mette a contatto con gli ambienti di servizio, vero e proprio retroscena celato agli occhi del pubblico, ove materialmente si consuma la liturgia crematoria.

Nel misuratissimo spazio quadrato riservato alla commemorazione del defunto le pareti listate di nero su fondo bianco o di bianco su fondo nero, i pavimenti zebraati, a onde, a rombi, il soffitto a cassettoni, sono segni perfettamente ambivalenti, valevoli tanto per la severa rappresentazione del cordoglio quanto per una mondanità elegante, aristocratica, soltanto un poco eccentrica, che pure in quegli anni dilagava nelle architetture di Hoffmann e dello stesso Behrens.

Non è un caso, del resto, che lo stesso identico interno (compresa la decorazione del catino absidale, opera di Emil Rudolf Weiss) venga utilizzato nuovamente da Behrens nell'allestimento del *Tonhaus Flora*, in occasione della *Deutsche Kunstausstellung* (Esposizione d'arte tedesca) a Colonia, del 1906: dove soltanto poche varianti nei fregi della balconata, oltre all'ampio



lucernario in corrispondenza del soffitto e a un pianoforte a coda in sostituzione del catafalco, differenziano lo spazio del lutto da quello della celebrazione mondana.

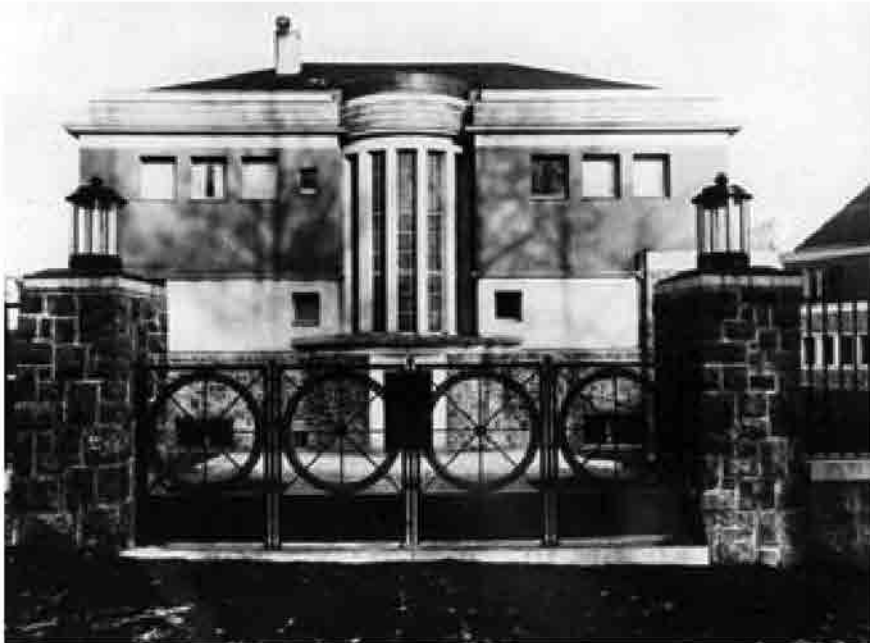
La medesima coincidenza di segni e senso (ma anche la medesima contraddizione tra di essi) è riscontrabile nella variante a pianta ottagonale del progetto non realizzato per una Chiesa evangelica in Langstrasse a Wehrighausen, Hagen (1906-07), che riprende il modello della Cappella Palatina di Aquisgrana, ma che verrà reimpiegato senza sostanziali variazioni nel Padiglione AEG all'Esposizione cantieristica navale tedesca di Berlino del 1908.

Nel 1906-07, nella città-giardino di Hohenhagen, ai margini orientali di Hagen (lo stesso luogo in cui tra il 1906 e il 1908 Henry van de Velde realizza lo *Hohenhof*, la sontuosa dimora per Karl Ernst Osthaus), Behrens progetta un gruppo di ville, la nuova sede del *Folkwang Museum* e un teatrino naturale nel bosco – il tutto organizzato intorno a una piazza quadrata (*Goldene Pforte*) concepita come un 'foro artistico'.



Del progetto originario verranno portate a termine soltanto tre case (Schröder, Cuno e Goedecke, rispettivamente degli anni 1907-09, 1907-11 e 1910-12). Esse rappresentano una semplificazione, una purificazione e al tempo stesso un superamento del linguaggio neoclassico (alle prime due il giovane Gropius lavora come assistente di Behrens e come direttore dei lavori). Se tuttavia la casa progettata per Willy Cuno rompe con gli stilemi precedenti grazie all'inserimento del corpo-scala cilindrico al centro della facciata principale, alla riduzione delle finestrate e alla forte stilizzazione del cornicione, la casa Goedecke sembra invece seguire le tracce di Karl Friedrich Schinkel nella definizione di un'architettura dall'aspetto aristocraticamente bucolico, ispirato a un'idea di dimora di campagna meridionale, temporalmente sospesa tra romanità e rinascimento. In casa Cuno (come del resto nella casa per Gustav Obenauer, a St. Johann-Saarbrücken, 1905-06), le recinzioni esterne in ferro riprendono il motivo del cerchio e del quadrato, ma questa volta soltanto come motivo apotropaico.

Molto lontano ormai risulta in ogni caso Lauweriks, che pure edificherà una *Künstlerkolonie*, tra il 1910 e il 1914, ad Hohenhagen, a pochissima distanza dal luogo in cui sorgono le case di Behrens. D'altronde, lo stesso Lauweriks, pur continuando a basare la propria architettura su una matrice geometrica, arriva ad amalgamarvi altrettanto esoterici principî organici e





antichissime simbologie solari, e a fondere il tutto in blocchi di pietra bugnata che erompono dai muri formando dirupi, cenge, rigonfiamenti, escrescenze rocciose (BIRAGHI 1998).

Dal 1907 Behrens è impegnato nella consulenza artistica per l'industria elettrica AEG. Emil Rathenau prende progressivamente il posto di Karl Ernst Osthaus. L'insegnamento appreso negli anni di Hagen verrà proficuamente reimpiegato a Berlino, divenendo l'elemento capace di unificare da un punto di vista ideale i grandi corpi di fabbrica destinati alla produzione di motori e turbine e i materiali grafici, i cataloghi, gli opuscoli pubblicitari degli oggetti AEG: la costruzione di uno spazio che – qualunque sia la sua dimensione e destinazione, e qualunque sia il suo materiale – è per Behrens sempre e comunque 'sacralizzato'.

In occasione della mostra degli *Hagener Silberschmiede* (argentieri di Hagen) allestita nel 1911 nel *Folkwang Museum* di Hagen, viene stampata una cartolina composta con caratteri Behrens-Antiqua. Il fregio che la incornicia – sequenza di cerchi inseriti in un quadrato – è il medesimo che inquadra e delimita lo spazio cerimoniale della navata del Crematorio: in apparenza, un semplice e banale elemento decorativo. Ma per chi non ha mai cessato di credere nell'efficacia concreta della geometria, un segno capace di conformare e di dare ordine.



**BIBLIOGRAFIA****BILANCONI 1980**

G. Bilancioni, *Il primo Behrens. Origini del moderno in architettura*, Sansoni, Firenze 1980.

**BILANCONI 1991**

G. Bilancioni, *Architettura esoterica. Geometria e teosofia in Johannes Ludovicus Mattheus Lauweriks*, Sellerio, Palermo 1991.

**BIRAGHI 1998**

M. Biraghi, *J. L. M. Lauweriks. Häuser am Stirnband, Hagen; Haus Stein, Göttingen. La costruzione della Scienza Sacra*, in "Casabella", 662-663, 1998, pp. 42-61.

**LAUWERIKS 1987**

J. L. M. Lauweriks, *Maßsystem und Raumkunst*, Krefelder Kunstmuseen, Krefeld 1987.

**MOELLER 1991**

G. Moeller, *Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre 1903 bis 1907*, VCH, Weinheim 1991.

**MUTHESIUS 1907**

H. Muthesius, *Landhaus und Garten*, Bruckmann, München 1907.

**SIMMEL [1906] 1973**

G. Simmel, *Firenze*, in M. Cacciari, *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Officina, Roma 1973, pp. 191-194.

**ENGLISH ABSTRACT**

Behrens' arrival in Hagen, in 1904, was promoted by Karl Ernst Osthaus, who commissioned him to create the conference hall Folkwang-Museum, designed by Henry van de Velde. Shortly afterwards, when the Verein für Feuerbestattung (Society for Cremation) of Hagen decided to build a crematorium, Osthaus appointed Behrens, at his own expense, to draw up a counterproposal to the design presented by the Company, which appeared as a romantic building in ruins. Osthaus' influence on the city was such that Behrens' project, of completely different conception, was the more successful and was built between 1906 and 1908. On the contrary, his design for an Evangelist church (1907) was not a success.

Within the context of the Hohenhagen garden city (in an area adjacent to that of Hohenhof, on which the rich residence created by Van de Velde for Osthaus stood, and also owned by him), Behrens designed and built three houses: Haus Schröder (1908-9), Haus Cuno (1909-10) and Haus Goedecke (1911-12). Another part of Behrens' design for Hohenhagen which envisaged the creation of new premises of the Folkwang-Museum, a natural theatre in the woods and other houses, everything organised around a square plaza (Goldene Pforte) conceived as an "artistic forum".

In Hagen, a town in the industrial province of Ruhr, in Westfalia, not only did Behrens have the opportunity to create some of the most significant buildings of the first part of his career,

he also entertained relations with some of the most interesting personalities of early 20th century Germany: Karl Ernst Osthaus, first and foremost, industrial and patron of art, but also Johannes Ludovicus Mattheus Lauweriks, Dutch architect and theosophist, called by Behrens to teach at the Kunstgewerbeschule in Düsseldorf in 1904. Having arrived in Hagen in 1909 as director of the Staatliches Handfertigkeitsseminar, Lauweriks was responsible for the renovation of the Osthaus Bank (1910), and designed and built a group of houses known as "am Stirband", also commissioned by Osthaus between 1910 and 1914.

This led to the determination of a series of combinations and cultural exchanges between Osthaus, Behrens and Lauweriks which – in the case of the latter two – reached a point where they also had constant reflections in the way in which both conceived their operations for Hagen.

## Bellezza senza tempo

Alessandra Moro

Peter Behrens svolge un ruolo preminente nella storia dell'architettura tedesca dell'inizio del Novecento nonostante la critica abbia posto in risalto soprattutto alcuni edifici realizzati da questo architetto e, in modo rilevante, quelli per la *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft* di Berlino.

Grazie a una felice coincidenza, le idee di Behrens si sono intrecciate con gli scopi e gli interessi della Aeg, traducendo nella prassi quel legame ideale di arte e produzione industriale auspicato dal *Werkbund*. Egli progetta per la società elettrica il logo, gli edifici e i prodotti, tuttavia, la sua attività nel mondo delle arti è stata molto più prolifica. Ha infatti partecipato alle attività della *Mathildenhöhe*, la Colonia degli Artisti di Darmstadt (1900-1903), è stato docente e direttore della scuola di Düsseldorf (1903-1907) e ha preso parte attivamente al *Deutscher Werkbund*. Ha esplorato e definito il senso di un cammino coerente: con l'attività di pittore, scultore, grafico e architetto, ideando numerosissimi progetti, molti dei quali sono stati realizzati, oltre ad aver partecipato al dibattito culturale, pubblicando oltre cento articoli su quotidiani e riviste, sia tedesche che internazionali.

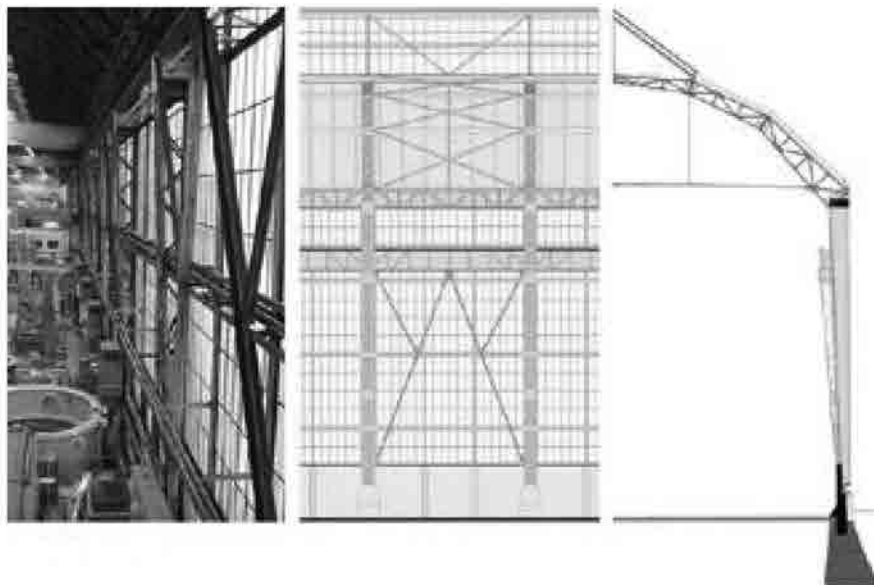
Poiché dopo la morte, avvenuta nel 1940, l'attenzione per Behrens si è affievolita – fino a essere praticamente cancellato dalla discussione sull'architettura del secondo dopoguerra – dei suoi scritti e del suo archivio, non se ne è curato più nessuno. Oggi, purtroppo, non esiste un archivio o una fondazione che conservi quanto sopravvissuto della produzione dell'architetto tedesco, e non esiste una ristampa sistematica dei suoi scritti.

Sono articoli che trattano per lo più considerazioni di carattere generale, e in alcuni casi di progetti specifici, ponendo molta attenzione nel mettere in relazione i problemi concreti del momento con la disciplina dell'architettura. Behrens pone l'accento sugli obiettivi socio-politici che si è prefissato – concretizzando le proprie aspirazioni nei progetti – intrecciando osservazioni sull'architettura progettata e costruita, con quelle sullo sviluppo della città, ma anche con le linee di fondo della cultura, la responsabilità degli architetti per il loro ruolo nella società, e altro ancora.

Perché dunque occuparsi oggi di Peter Behrens? Credo che la risposta stia nella validità operativa del suo lavoro, rispetto alle questioni che oggi pone il progetto. Infatti, se gli scritti di Behrens forniscono un apparato teorico notevole e mostrano quella teoria della progettazione che lui non ha mai esplicitato in un unico scritto metodologico, i progetti mostrano una verifica costante di questioni teoriche.

Le questioni s'intrecciano, si sovrappongono, si susseguono. Non sono mai da Behrens trattate singolarmente, in maniera analitica, enfatizzando così le molte stratificazioni che, nella loro totalità, costituiscono la materia specifica dell'architettura e, per l'architetto tedesco, il "progettare" nei più svariati campi delle arti.

La forte responsabilità morale verso il proprio tempo e verso la propria opera guida Behrens nei diversi campi dell'arte e particolarmente in quello dell'architettura, in una ricerca progettuale di opere in grado di trasformare una realtà apparentemente non significativa – qual è l'edificio industriale in quanto luogo connotato dalla funzione che deve assolvere – in una realtà che ha un chiaro valore simbolico.



*Turbinenfabrik, facciata dall'interno del fronte est.*

Il processo progettuale, nel suo esito formale, frutto di un processo immaginativo, conserva il passato facendo riapparire delle architetture non la loro apparenza ma le loro qualità intrinseche.

Consapevole della differenza fra il pensiero conservatore e il concetto di tradizione, egli condivide l'idea che l'architettura sia sottoposta a un processo di continua trasformazione; sostiene che ogni architetto debba collocarsi all'interno del proprio tempo storico con la consapevolezza che il suo passato è altrettanto presente quanto ciò che sta avvenendo, nello stesso ambito culturale, nel tempo di cui è contemporaneo. La domanda che Behrens sembra porsi riguarda la possibilità di conciliare il patrimonio tipologico desunto dalla storia dell'architettura con la realizzazione di un'architettura moderna, in quanto espressione del tempo presente. L'"invenzione", nell'opera di Behrens appare come un ritrovamento, una reinterpretazione di materiali esistenti, che preesistono al singolo edificio; su queste particolari invenzioni si fonda la sua ricerca di un'architettura del proprio tempo. L'innovazione, a questo punto pare evidente, può avvenire soltanto all'interno di un contesto preciso, per non diventare arbitraria. Il nuovo non è quindi un valore assoluto, ma si definisce rispetto a un precedente, da cui si differenzia, pertanto il concetto di modernità assume un valore relativo, in quanto muta con il cambiare dei tempi.



Kleinmotorenfabrik, *fronte sud*.

In questa ricerca di continuità con la tradizione dell'arte di costruire, si trova l'elemento che accomuna, in maniera significativa, il lavoro di architetti europei del XX secolo quali Behrens, Perret, Tessenow, Loos. Per questi architetti le scelte che stanno alla base del processo progettuale devono essere legittimate dallo scopo per cui gli edifici sono costruiti, dall'attendibilità dei materiali e dall'adeguatezza al proprio tempo. Possiamo dunque dire che Behrens tenta di stabilire un legame di tipo concettuale con la tradizione, nel tentativo di rendere possibile la continuità di significati che appare perduta. Il senso della storia lo si ritrova dunque nell'ospitalità che l'opera nuova offre a un immaginario architettonico che diventa "coscienza" della cosa stessa, del precedente storico facendolo proprio. L'analogia diventa lo strumento con cui Behrens tenta di conferire un valore sovrastorico alle proprie architetture, nelle quali passato e futuro coincidono, bellezza originaria e nuova bellezza si fondono, formando un tutt'uno grazie alla semplicità della costruzione. L'uso di colonne e trabeazioni, come nella *Turbinenhalle* e nella *Kleinmotorenfabrik*, o di un ordine gigante che sorregge una trabeazione, a sua volta intervallato da un ordine secondario, come nella *Nationale Automobil Gesellschaft*, mostrano l'allusione all'architettura classica.

Nell'edificio per la *Nationale Automobil Gesellschaft* l'immagine dello svuotamento dello spazio interno (la corte coperta), si percepisce una ricerca intenzionale di forme che vengono evocate perché siano presenti per il loro valore simbolico, attraverso una precisazione geometrica di tutte le parti. Evoca luoghi che assumono nuovi significati in nuovi contesti.



Nationale Automobil Gesellschaft, *veduta della corte interna.*

Il mondo classico diventa l'ideale, in forma compiuta, di un universo di aspirazioni, pertanto l'adozione di mezzi espressivi di «precisione matematica», quali la geometria e la proporzione, in modo che ogni parte, come si legge nel trattato di Alberti, «abbia dimensione e forma assolutamente definite», è la conseguenza di un'arte liberata dall'imitazione, affinché l'immagine risultante sia insieme segno e significato.

Consapevole che il presente è indissolubilmente legato al passato, in quanto parte integrante di una storia costruita nel tempo dalla collettività, Behrens riconosce nella modernità una condizione da cui non ci si può sottrarre in un'arte legata alla vita. Se «Ogni uomo è anzitutto contemporaneo di se stesso e della sua generazione – come ha scritto Henri Focillon – è anche contemporaneo del gruppo spirituale di cui fa parte», pertanto nella ricerca intenzionale dell'interpretazione autentica del tempo si trova il contributo di questo architetto tedesco alla costruzione di un corpus disciplinare.

È frequente nei suoi scritti il riferimento a edifici storici che egli ritiene esemplari, e che gli permettono di osservare quei principi permanenti e immutabili che, dato il loro carattere razionale appartengono a ogni tempo. Infatti, l'architettura italiana rinascimentale – con cui Behrens entra in contatto durante i suoi viaggi in Italia – diventa il paradigma di un'architettura composta, ordinata, in cui la concezione dei volumi e degli spazi, testimoniano una composizione controllata mediante misure e proporzioni.

Come ha ricordato Julius Meier-Graefe (MEIER-GRAEFE 1905), amico e sostenitore di Behrens, critico d'arte e redattore della rivista di Monaco «Decorative Kunst», nel periodo dell'Esposizione Internazionale delle arti decorative di Torino del 1902 in cui Behrens realizza l'*Hamburger Vorhalle*, questi stava studiando le proporzioni, gli effetti di superficie dell'architettura egiziana, tentando di comprendere da cosa dipendesse quella particolare bellezza che, a distanza di tanti secoli, agiva ancora con tanta potenza. Attraverso lo studio dell'architettura antica, Behrens cercava di scoprire l'anima elementare della forma, l'idea che aveva generato determinate composizioni, il concetto che sta alla base di ogni narrazione. Cercava, insomma, di individuare e decodificare jamesianamente la cifra segreta delle forme del bello di lunga durata.

Il conservare un sistema proporzionale uniforme in ogni parte di un edificio trova le sue radici nella definizione albertiana, fondata su Vitruvio, secondo cui la bellezza consiste nell'integrazione razionale delle parti «accomodate insieme con proporzione e discorso [...]; di maniera che non vi si possa



aggiungere o diminuire, o mutare cosa alcuna». Behrens, condividendo le indicazioni di Alberti, concepisce la bellezza come un'armonia insita nell'edificio, che non proviene dal capriccio individuale ma da un ragionamento obiettivo e razionale, e scrive che «il punto decisivo è l'unitarietà nella totalità dei fenomeni, non il carattere particolare o addirittura eccentrico di un'opera d'arte». La proporzione, definita da Behrens «l'alfa e l'omega di ogni creazione artistica», è dunque il primo e più alto principio figurativo, poiché permette di ricreare quella bellezza monumentale che caratterizza l'architettura classica.

In un momento storico in cui l'architettura è in procinto di eliminare ogni ornamento, l'unità non è più affidata alla ripetizione di ornamenti, ma a forme che sono espressione di un significato. È dunque l'intelligibilità delle forme, attraverso cui esprimerne il carattere, a diventare l'obiettivo, proprio e insostituibile di ogni edificio: «la grandezza monumentale non può giungere materialmente all'espressione, essa agisce con mezzi che ci raggiungono più profondamente. Il suo segreto è la proporzionalità, la conformità a leggi che si esprimono nei rapporti architettonici». Espressione e forma sono complementari al punto che, se si trascura l'uno o l'altro termine, diventano entrambe incomprensibili. Per questo motivo il significato delle forme è tanto importante quanto la loro organizzazione tecnica e formale.



Turbinenfabrik, sistema strutturale verso est

La forma dovrebbe determinare una identità e riconoscibilità degli elementi costruttivi, definendoli al di là del loro valore costruttivo. Essa dovrebbe essere sia impeccabile composizione di grande ed elegante semplicità, sia espressione purificata della complessità intrinseca e non una sopravvalutazione della forza espressiva delle risorse tecnologiche imposte dalla condizione contemporanea.

L'equilibrio che in architettura deve essere ricercato tra tecniche costruttive innovative e ruolo rappresentativo dell'architettura, è un altro tema cui Behrens attribuisce molta importanza, nella ricerca di una bellezza senza tempo. Dai suoi scritti, come dall'osservazione dei suoi edifici, si può constatare che la cultura del progetto si deve adeguare all'incessante progresso, in quanto essa stessa ne è parte: ciò nonostante, l'architettura non deve essere mera espressione di un fatto tecnico. Poiché l'ingegneria e la tecnica, quali fatti funzionali-pratici non possono essere direttamente responsabili della forma architettonica, l'architetto deve provvedere a tale mediazione, dando forma alla cultura moderna.

Il manufatto è dunque il risultato di un processo culturale che rende necessario, nel processo ideativo, il ricorso a una tradizione. Nei progetti di Behrens, utilizzando le parole di Walter Benjamin «la vera immagine del passato passa di sfuggita», facendo riapparire le qualità intrinseche dei “materiali” appartenenti a un bagaglio culturale personale, applicando espedienti che sono stati usati in tutte le arti fin dalla più remota antichità «per strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla».

La necessità formale degli elementi sembra essere valutata rispetto al fine rappresentativo, come appunto si apprende dagli antichi, piuttosto che dalla necessità statica. Infatti, negli edifici di Behrens non vi è, sempre e solo, una rigorosa coerenza fra sistema costruttivo e sistema rappresentativo; spesso si tratta di allusioni al sistema costruttivo, una metafora di questo, pur mantenendo comunque valido il principio della costruzione.

Nelle ricerche di regole generali, atte a far fronte a nuove destinazioni d'uso, Vitruvio ci ricorda che l'architettura è *utilitas*, *firmitas* e *venustas* e deve quindi rispondere a delle funzioni, deve garantire un'adeguata sicurezza strutturale e deve mostrarsi con appropriata bellezza. Behrens, condividendo le indicazioni di Alberti, concepisce la bellezza come un'armonia insita nell'edificio, che proviene da un ragionamento obiettivo e razionale. Il rispecchiarsi nelle epoche passate, nella memoria dell'antico, proprio degli edifici di Behrens, offre con la sintesi di bellezza ed esattezza una seducente

prospettiva per la cultura. La necessità, non solo della memoria, ma anche della volontà di persuasione che governa i rapporti tra gli uomini e rende visibili i simboli guida, porta all'architettura "moderna", della cui bellezza delle forme è responsabile l'architetto.

## BIBLIOGRAFIA

BEHRENS 1908

P. Behrens, *Was ist monumentale Kunst?*, 1908.

BEHRENS 1911

P. Behrens, *Kunst und Technik*, 1911, p. 264.

BEHRENS 1912

P. Behrens, *Berlins dritte Dimension: Zustimmung der Städtebauer*, 1912.

BEHRENS 1914

P. Behrens, *Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik*, 1914.

BENJAMIN 1982

W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1982, pp. 77-78.

JAMES 1986

H. James, *La cifra nel tappeto*, Passigli, Firenze 1986.

MEIER-GRAEFE 1905

J. Meier-Graefe, *Peter Behrens-Düsseldorf*, 1905, pp. 381-390.

## ENGLISH ABSTRACT

Analogy is the instrument through which Behrens attempts to convey a value to his own architecture that transcends history. In his works the past and future merge, original and modern beauty meld into a whole, thanks to the simplicity of the form. The developing process of a design theory, a fundamental step in Behrens' work, guarantees the transmission of the discipline by keeping research up-to-date due to its atemporal role as a medium. By studying ancient architecture Behrens tried to discover the essence of the form – the idea that had generated certain compositions and the concept that is the basis of its narration. He attempted to discover the secret of everlasting beauty. Proportion is used to convey the unity of the plan and elevation in all of Behrens' works, which also constitutes the fundamental axiom of renaissance architecture. Behrens agreed with Alberti in that they both perceived beauty as a harmony that comes from the building itself and is the product of objective and rational reasoning.

# Tipo, tecnica, tradizione

L'edificio amministrativo Mannesmann a Düsseldorf 1910-1912

Silvia Malcovati

Questo scritto parlerà fondamentalmente di due cose: di un edificio e di un libro che lo spiega. Behrens cerca con questo primo progetto di edificio amministrativo (1910-1912) di costruire un 'tipo', cioè di individuare alcune caratteristiche della struttura formale della sua architettura, che possano essere applicate ad altre situazioni analoghe, come farà egli stesso negli anni immediatamente successivi con i progetti per la Continental Kautschuk- und Guttapercha-Kompanie (Continental Gummi-Werke) ad Hannover (1913-1920), per la Rombacher a Oberhausen (1920-1921), o per un altro edificio amministrativo sempre a Düsseldorf (1922, progetto non realizzato).

Ma non si limita a questo: Behrens scrive un libro, che esce nel 1913, in cui la sua architettura è spiegata certamente con un intento celebrativo e descrittivo (si tratta del discorso tenuto in occasione dell'inaugurazione), ma anche fondamentalmente con un intento manualistico, con l'intento cioè di costruire una teoria della progettazione a partire dall'architettura costruita.

Lo scritto di Behrens parla infatti di questo edificio, ma anche del tema dell'edificio per uffici in generale, parla di un metodo di progettazione e del rapporto dell'architettura con la storia e con la città.

Attraverso questo edificio Behrens affronta tutte le questioni cruciali della sua architettura e dell'architettura 'moderna', e nelle pagine del libro ne restituisce la portata teorica, in particolare dal punto di vista di tre questioni, sulle quali mi soffermerò: cioè sui temi di Tipo, Tecnica e Tradizione. Dove Tipo riassume la componente distributivo-funzionale (e non solo), Tecnica la componente materiale, e Tradizione la componente storica ed evocativa, il carattere, in sostanza dell'edificio [tutte le citazioni la cui fonte non è specificata si riferiscono a questo scritto, n.d.a.].



Da sinistra a destra: Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1910-1912; disegno prospettico; Zur Erinnerung an die Einweihung des Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf. 10. Dezember 1912, Düsseldorf 1913.

## Tipo

La prima osservazione di Behrens, nel suo discorso inaugurale riguarda la piena convergenza di obiettivi tra architetto e committenza, come una condizione necessaria alla realizzazione del progetto. Una condizione necessaria ma non sufficiente. La ‘costruzione’ di una nuova tipologia architettonica, quella appunto dell’edificio per uffici, parte certamente dalle condizioni di realtà del progetto, ma non in senso ‘funzionalista’: queste condizioni devono essere trasformate in problemi di architettura e risolte attraverso gli elementi dell’architettura.

“Per la costruzione di un edificio per uffici per la Mannesmann mi è sembrato che il compito fosse proprio quello di spiritualizzare lo scopo e la necessità materiali dell’edificio attraverso i mezzi dell’arte, cioè dunque aspirare al carattere di un edificio per uffici, a definirne con tutte le intenzioni un tipo. Trovare il tipo è in tutte le arti, ma specialmente in architettura l’obiettivo più importante”. E aggiunge: “Non può essere un caso che nelle epoche artistiche antiche l’architettura tipica sia sorta attraverso il riconoscimento dei bisogni del momento e la loro traduzione in forme architettoniche”.

Se infatti Behrens prende le mosse dal concetto di tipo come standard, che compare per esempio nel celebre saggio *Kunst und Technik* del 1909 (BEHRENS 1909/1) o in *Asthetik in der Industrie* sempre del 1909 (BEHRENS 1909/2) o ancora successivamente negli scritti riferiti al *Werkbund* (BEHRENS 1914/1, BEHRENS 1917), in relazione al tema dell’industrializzazione e della riproducibilità dell’opera d’arte, in realtà approda attraverso la pratica dell’architettura a una nozione teoretica, soprattutto riferita al tema cruciale del suo tempo: l’architettura della grande città. “La grande città – scrive nel 1908 – è diventata nella vita culturale ed economica del nostro tempo un fattore che non può essere semplicemente

ignorato, in essa si è sviluppato un tipo, che è già un dato di fatto e in questo senso appartiene alla storia” (BEHRENS 1908).

I temi architettonici posti dalla grande città – e tra questi hanno certamente un ruolo decisivo nel lavoro e nella riflessione di Behrens gli edifici industriali, quelli commerciali e quelli amministrativi – necessitano di nuove soluzioni tipologiche, destinate, secondo lui, a conferire “un carattere e una concezione stilistica unitaria” alla città contemporanea. Per fare un esempio: “Berlino non ha fino ad ora un simile carattere, anche se già 15 anni fa è stato costruito un edificio commerciale che ha introdotto un tipo, il Wertheim di Messel” (BEHRENS 1912).

Il grande magazzino Wertheim di Alfred Messel sulla Leipziger Platz è, secondo Behrens, con la sua scala metropolitana, controllata attraverso l’uso della ripetizione di un unico partito architettonico, il paradigma indiscusso di questa nuova architettura, che ha saputo trasformare la realtà socio-economica dell’epoca e le esigenze funzionali del progetto in elementi architettonici: “se lo scopo di tale un edificio – di un edificio commerciale della grande città – che è definito dai requisiti essenziali del suo funzionamento (la maggiore luminosità possibile degli spazi interni, la possibilità di trasformazione nel tempo della loro grandezza e forma, una comunicazione senza impedimenti, la completa fruibilità delle superfici costruite per spazi di lavoro), sarà considerato come tema artistico, allora anche in questo caso il principio ritmico – dove ritmo è insieme misura spazio-temporale della vita metropolitana e costruzione formale dell’architettura – condurrà all’espressione formale più nobile, che si ottiene attraverso l’uso di una armoniosa proporzione. Ma contemporaneamente dal riconoscimento di questo motivo ritmico di base sorgerà un’architettura tipica” (BEHRENS 1914/2). “Se oggi – aggiunge pochi anni dopo – abbiamo raggiunto le competenze necessarie per l’organizzazione di un grande gruppo di lavoro, a partire da questo riconoscimento troveremo anche il tipo architettonico per conferire una forma artistica alle sue masse costruttive” (BEHRENS 1917).

La forma architettonica non deriva dunque meccanicamente dalla funzione dell’edificio, ma ne ha bisogno come principio di realtà: “Nel caso del problema della forma di tutti gli insediamenti industriali, si tratta sempre di ricavare il loro carattere dall’essenza stessa delle cose a cui si deve dar forma, di cercare di comprenderne il tipo. Tutte le grandi opere d’arte delle epoche passate manifestano anche oggi, a uno sguardo retrospettivo, la loro sublime grandezza proprio perché erano tipiche rispetto alla loro specifica destinazione. Questo non significa altro che prendere in considerazione

tutte le condizioni che un progetto pone con i mezzi dell'arte e della tecnica, sostenerle, anzi assumerle a principio e lasciare che questo principio diventi espressione visibile" (BEHRENS 1919, cit. identica in BEHRENS 1920 e 1925).

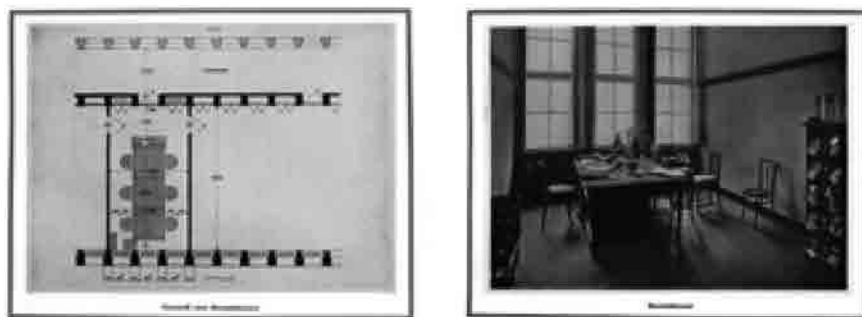
All'interno di questa ricerca dei nuovi tipi architettonici per la grande città, il progetto per l'edificio per uffici diviene un momento centrale di sperimentazione: "Per differenziare le masse costruite e caratterizzarle sia in funzione della loro posizione, sia in funzione della loro destinazione d'uso è stato portato alla piena espressione il principio della verticalità con l'inserimento di elementi orizzontali. In questo modo è stato possibile sublimare la destinazione d'uso e le necessità materiali dell'edificio attraverso i mezzi dell'architettura, che significa dunque aspirare al carattere di un edificio per uffici e a definirlo intenzionalmente come un tipo" (BEHRENS 1929, HEGEMANN 1925).

Behrens esplora l'uso dei tipi ma senza arrivare mai a una vera e propria ripetitività seriale, al contrario cerca sempre di trovare un equilibrio tra tipo architettonico e senso del luogo, come si vede nei progetti dei diversi edifici amministrativi, che hanno degli elementi comuni nella struttura formale, ma si piegano facilmente alle diverse declinazioni 'stilistiche' – e in questo senso in linea con la definizione di Quatremère de Quincy: "Il modello, inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal qual è; il tipo è, per lo contrario, un oggetto, secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomiglieranno punto fra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o men vago nel tipo" (QUATREMÈRE de QUINCY 1832).

La prima questione di carattere compositivo che emerge infatti, e che rappresenta l'essenza del tipo, anche in questo vicina alla teoria di stampo illuminista, è quella della modularità, e di conseguenza del controllo dimensionale dello spazio. Il 'modulo spaziale' su cui si costruisce tutto il progetto



Da sinistra a destra: Edificio Frank und Lehmann, Colonia 1913-1914; Uffici della Continental Koutchuk- und Guttapercha-Kompanie, Hannover 1913-1920; Progetto per gli uffici della Rombacher, Oberhausen 1920-1921; Edificio amministrativo Hoechst, Francoforte 1920-1924; Progetto di un palazzo per uffici a Düsseldorf, 1922.



Da sinistra a destra: Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1910-1912: ufficio-tipo, pianta; Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf 1910-1912: ufficio-tipo, veduta.

è l'ufficio-tipo, individuato nella "superficie minima sufficiente" di 3,90 x 7,00 m che costituisce "l'unità della casa, la cellula del corpo architettonico". Lo spazio è studiato nei minimi dettagli dal punto di vista dell'ergonomia (dimensione di tavoli e sedie, spazio tra sedie e parete, distanza dalla finestra e dai radiatori collocati sotto la finestra, tavoli di supporto per macchina da scrivere e incartamenti, armadi per archiviare il materiale, passaggio interno tra un ufficio e l'altro), ma soprattutto ha una stretta relazione con il sistema costruttivo.

## Tecnica

"Gli elementi portanti della costruzione – scrive Behrens – definiscono i confini di questo spazio". Infatti il sistema costruttivo a pilastri di 40 cm ha una campata di 3,90 m, ma la scansione ritmica dello spazio, necessaria per la caratterizzazione formale dell'edificio, prevede una campata 'compositiva' più serrata, con un pilastro ogni 1,30 m. L'ufficio tipo è definito da quattro campate modulari, i cui pilastri in evidenza determinano la sequenza delle finestre (tre nell'ufficio-tipo) e scandiscono lo spazio distributivo. La disposizione delle finestre è giustificata in termini estremamente 'funzionali', come la migliore disposizione possibile per avere una illuminazione uniforme su tutta la profondità della stanza. La struttura puntiforme a pilastri ha però anche altri vantaggi, e in particolare quello della pianta libera. Scrive Behrens: "E così si è definito il principio: invece di muri permanenti, che delimitano stanze di determinate dimensioni, concepire ciascun piano come una superficie libera da poter suddividere a piacimento [...]. Per questo anche nella costruzione si è rinunciato ai muri portanti e si è costruita tutta la casa come un sistema di pilastri aperto". La struttura è in ferro, rivestita in pietra naturale sui fronti esterni e in klinker su quelli interni alle corti. La pianta del secondo piano mostra infatti sul lato sinistro la presenza

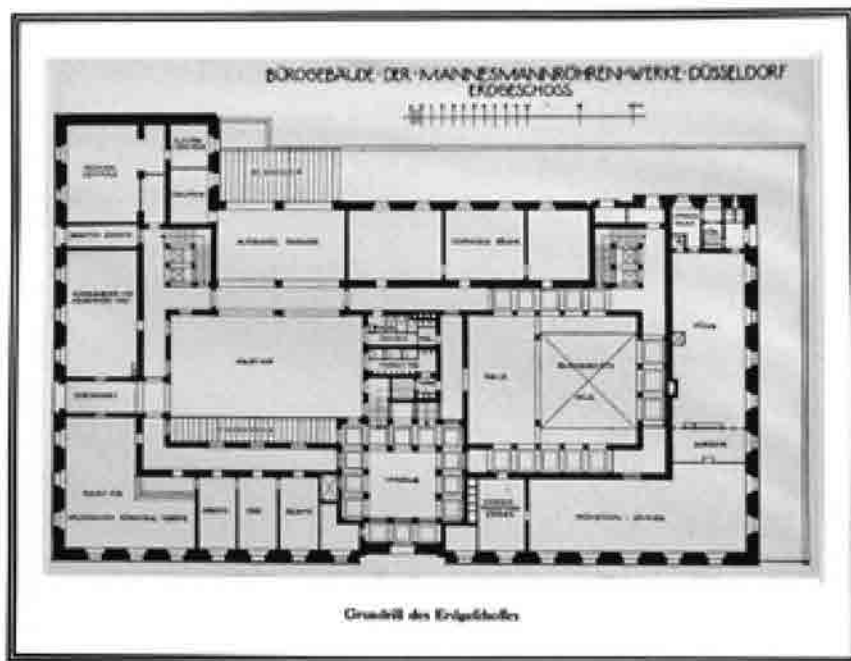




Da sinistra a destra: Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1910-1912: Pianta del secondo piano; Sala Conferenze; Sala conferenze del Direttore Generale; ufficio del Direttore Generale.

di sale di grandi dimensioni alternate ad uffici tipo (quattro pilastri e tre finestre), mentre sul lato opposto sono visibili uffici con quattro finestre e studioli a due sole finestre.

I servizi sono concentrati come un elemento stabile sempre nella stessa posizione a tutti i piani al centro dell'edificio, e la distribuzione avviene tramite un corridoio di 2,20 m, sviluppato ad anello attorno alle due corti, nella forma di una galleria finestrata scandita dal ritmo dei pilastri. La pianta del piano terra mostra gli ingressi all'edificio, quello principale, al centro del lato maggiore, verso il fiume, che si apre sul vestibolo, e quello laterale per i dipendenti, che dà accesso alla zona distributiva di servizio.



Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1910-1912: pianta del piano terra.



Da sinistra a destra: Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1910-1912: portale principale; H. Genz, Edificio della Zecca, Berlino, 1798-1800; D. Gilly, Progetto per il Municipio di Landsberg, 1805; A. Messel, Nationalbank für Deutschland, Berlino, 1906-1907.

L'ingresso principale è caratterizzato da un portale dorico, con colonne scanalate senza base, tema tipico dell'architettura neoclassica tedesca, ma anche di alcuni edifici contemporanei, per esempio di Alfred Messel.

Un particolare attenzione è stata data agli ambienti di rappresentanza, ma non dal punto di vista di una maggiore decorazione, bensì attraverso gli elementi della composizione architettonica e il trattamento dei materiali. Scrive Behrens: "In tutto l'edificio l'intenzione era quella di cercare di ottenere con materiali semplici e forme semplici una forte azione artistica".

Il tema dell'atrio è sviluppato da Behrens con un chiaro riferimento all'architettura antica, ma anche certamente, ancora una volta, all'architettura neoclassica tedesca (*Pfeilerhalle* di Gilly), e il carattere dello spazio è ricercato attraverso il trattamento plastico delle superfici e la scelta del materiale "materiali semplici ma naturali", evitando "ogni lusso superfluo" (l'atrio e la scala sono in marmo di Unterberg). La scala principale è il cuore dell'edificio e il vero e unico spazio di rappresentanza, ed è concepita come un volume plastico, una scatola nella scatola, contraddistinta dal materiale prezioso e dalla cura dei dettagli. Al sistema della scala appartengono anche il ballatoio del primo piano (il volume dell'atrio occupa una doppia altezza) e il vestibolo del secondo piano.



Da sinistra a destra: Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1910-1912: atrio; F. Gilly, Pfeilerhalle, s.d.; Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1910-1912: scala principale; Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1910-1912: ballatoio del primo piano.



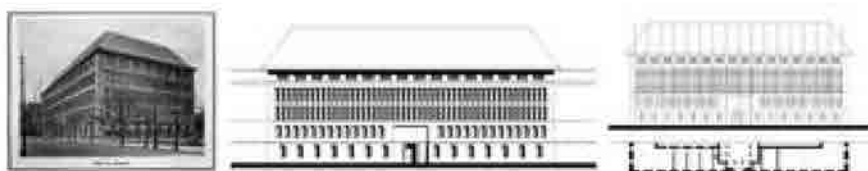
Da sinistra a destra: Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1910-1912: planimetria; fronte posteriore; fronte posteriore; fronte interno del cortile.

## Tradizione

“Il principio della semplicità è stato determinante anche per la forma esterna”. L'edificio, a cinque piani presenta una articolazione solo orizzontale, tripartita: un piano terra/zoccolo rustico in pietra calcarea che prosegue in un basso piano intermedio, una parte centrale, e un coronamento superiore in tufo. Il piano intermedio tra zoccolo e parte centrale ha un passo strutturale più ampio, che denota il fatto che la struttura cade ogni 3 campate rispetto alla più serrata della suddivisione dei piani centrali. I due piani centrali sono tenuti insieme dal pilastro angolare di ordine gigante.

Esempi indiscussi per la chiusura e la massività sono, secondo Behrens, i palazzi italiani del rinascimento, “nella loro semplicità indivisa”. Palazzo Strozzi esempio insuperato di “monumentalità cubica”, o Palazzo Medici-Riccardi, “esempio di grandiosa semplicità” per la “delicata partitura orizzontale”, basata sul contrasto tra la muratura a rustico del basamento e la pietra liscia dei piani superiori.

O ancora esempi di architettura nordeuropea come il Museo di Namur, il Municipio di Paderborn o quello di Gand, in cui secondo Behrens, il trattamento della facciata, costruita secondo le regole della giusta proporzione, e la scansione delle aperture, ampie e regolari, manifestano il carattere collettivo dell'edificio e ne identificano la funzione di sede di una istituzione o di una amministrazione.



Da sinistra a destra: Edificio amministrativo Mannesmann a Düsseldorf 1910-1912: veduta; Composizione della facciata: Basamento, parte centrale, coronamento (ridisegno di Manlio Michieletto); Schema del sistema strutturale (ridisegno di Manlio Michieletto).



Da sinistra a destra: Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1910-1912: veduta; Benedetto da Maiano (Giuliano da Sangallo), Palazzo Strozzi, Firenze, 1489-1538; Michelozzo, Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 1444-1452 (Archivio Alinari).



Da sinistra a destra: Museo Archeologico, Namur, Belgio, XVI sec.; Municipio di Paderborn, Germania, 1613-1620; Municipio di Gent (Gand), Belgio, ampliamento rinascimentale 1600-1622.

Ma c'è un altro importantissimo riferimento in questo progetto, che Behrens non nomina apertamente, ma la cui lezione mette in pratica operativamente ed è Karl Friedrich Schinkel. Sappiamo dai suoi scritti, in cui è ripetutamente citato, che Behrens nutriva un grande rispetto per il suo lavoro, e sappiamo attraverso la testimonianza di Gropius che studiava attentamente le sue architetture. "Attrasse la mia attenzione sui segreti rapporti geometrici delle corporazioni medievali di costruttori, e sulla geometria degli architetti greci. Ci recavamo spesso insieme a Potsdam e nei dintorni a visitare gli edifici di Friedrich Schinkel, che egli riconosceva come il suo padre artistico" (GROPIUS 1960). La passione di Schinkel per la sapienza costruttiva medievale non è un mistero (RIEMANN 1994), ma non è un mistero neppure la sua abitudine a lavorare per parti (si vedano *Schauspielhaus* e *Altes Museum*, ASCHE 1986) e a trovare nella composizione i



Da sinistra a destra: Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1910-1912: particolare dell'angolo; K.F. Schinkel, Schauspielhaus, Berlino, 1818-1821; Mannesmann versus Schauspielhaus (montaggio di Manlio Michieletto).

principi della monumentalità in architettura (PESCHKEN 1979).

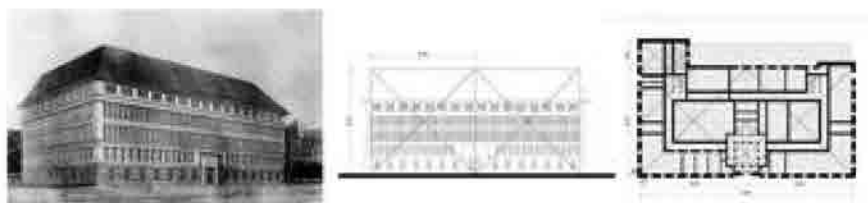
Proprio nello scritto sulla Mannesmann Behrens affronta direttamente il tema della monumentalità, riprendendo alcuni passaggi fondamentali dello scritto del 1908 *Was ist monumentale Kunst*. “Come ho cercato di mostrare, il sistema costruttivo è stato scelto a partire dalle condizioni della pianta”. In questo modo si è costruito uno schema, che è stato il fondamento per l'architettura, una architettura che doveva avere un carattere monumentale degno dell'importanza della società che lo ha commissionato.

Ora, secondo la mia opinione, la monumentalità non risiede solo nella articolazione di un edificio, ma piuttosto nella chiusura cubica e nella grande volumetria, che possono essere raggiunte non solo attraverso una scomposizione ma anche attraverso il tenere insieme, il comporre, e attraverso la semplicità. Perciò anche una dissoluzione del tetto in frontoni e torri, così come una scomposizione della facciata con elementi angolari mi è sembrata da evitare, e mi sono sembrati invece necessari la realizzazione di superfici collegate e il rispetto motivo originario dell'allineamento e della disposizione in serie. La chiusura di una forma non deve essere sempre cercata in ininterrotte superfici murarie piane. Si fonda, in ultima analisi, sulla unità, che può essere raggiunta anche attraverso il principio ritmico dell'allineamento regolare. Anche da questo punto di vista la sequenza di pilastri che ho utilizzato mi è tornata utile.

Un edificio per uffici ha bisogno di luce e quindi di grandi superfici vetrate. Grandi lastre tutte d'un pezzo hanno però l'effetto naturale di buchi e distruggono l'unità della forma. I pilastri disposti più fitti, invece, conferiscono alla casa, come mostra la parte sinistra dell'immagine, l'effetto di una parete muraria chiusa. “Quando si ha un punto d'osservazione che non è esattamente in asse con la casa [...] le finestre non hanno l'effetto di aperture, ma domina la muratura dei pilastri che produce un effetto unitario di

facciata” (BEHRENS 1908). Come ha già sottolineato riferendosi agli esempi storici citati, un ruolo decisivo nella costruzione monumentale dell’edificio è affidato da Behrens alla geometria, alla misura come sistema di controllo della composizione. “La proporzione è l’alfa e l’omega di ogni creazione artistica!” (BEHRENS 1908).

Da ultimo Behrens affronta il tema della città, e prende posizione a favore della sua trasformazione in senso moderno: “Non c’è più alcun dubbio che nelle nostre città moderne le case d’abitazione per una vita sana e piacevole saranno sempre più localizzate all’esterno delle città e nei loro sobborghi ricchi di verde e che, con lo spostamento della residenza dal centro la città storica diverrà sempre più una città degli affari” (BEHRENS 1908). Ma non si limita a questo, bensì si spinge fino a prefigurare questa città anche in senso formale. “Una città in senso urbanistico deve essere concepita come un’opera architettonica compiuta, e non ci si potrebbe immaginare niente di più sconvolgente della realizzazione di un carattere unitario e di un’unica idea stilistica in un’intera città” (BEHRENS 1908, poi ripreso in BEHRENS 1919, 1920, 1925). Se pensiamo questa affermazione insieme a quelle precedenti riferite all’autonomia volumetrica e formale degli edifici per uffici, non facciamo fatica a immaginare l’ansa del Reno costruita come quella della Sprea a Berlino, concepita da Schinkel.



Da sinistra a destra: Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1910-1912: disegno prospettico; Costruzione geometrica della facciata (ridisegno di Manlio Michieletto); Costruzione geometrica della pianta (ridisegno di Manlio Michieletto).



Da sinistra a destra: K.F. Schinkel, Perspektivische Ansicht des neuen Packhöfe-Gebäude Von dem Schloßbrücke gesehen 1829-1831; Manlio Michieletto, Ein düsseldorfer Capriccio.

## BIBLIOGRAFIA FONTI

## BEHRENS 1908

P. Behrens, *Was ist monumentale Kunst*, in "Kunstgewerbeblatt", 20, 3, dicembre 1908, pp. 46-48.

## BEHRENS 1909/1

P. Behrens, *Kunst und Technik*, in "Berliner Tageblatt", Beilage Zeitgeist, 4, 25 gennaio 1909.

## BEHRENS 1909/2

P. Behrens, *Prof. Peter Behrens über Aesthetik in der Industrie*, in "AEG-Zeitung", 11, 12, giugno 1909, pp. 5-7.

## BEHRENS 1912

P. Behrens, *Berlins dritte Dimension*, in "Berliner Morgenpost", 27 novembre 1912.

## BEHRENS 1913

P. Behrens, *Zur Erinnerung an die Einweihung des Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf. 10. Dezember 1912*, Düsseldorf 1913.

## BEHRENS 1914/1

Senza titolo, intervento di Behrens sulla conferenza di H. Muthesius alla riunione annuale del Werkbund a Colonia, 1914, in Hermann Muthesius, *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft und Aussprache darüber von [...]*, Jena, 1914, pp. 56-57.

## BEHRENS 1914/2

P. Behrens, *Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung*, in "Der Verkehr. Deutscher Werkbund Jahrbuch 1914", Eugen Diederichs, Jena 1914, pp. 7-10.

## BEHRENS 1917

Senza titolo, in *Deutscher Werkbund Ausstellung auf dem Kirchenfeldplatz*, Bern 1917, pubblicato identico, P. Behrens, *Einleitende Worte zur Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Bern 1917*, in "Wieland", 3, 7, ottobre 1917, pp. 2-7.

## BEHRENS 1917

P. Behrens, *Neue Ziele der Baukunst*, in "Zentralblatt für das deutsche Baugewerbe", 16, 51-52, 21 dicembre 1917, p. 497.

## BEHRENS 1919

P. Behrens, *Der Fabrikenbau*, in "Das Echo: Deutsche Export Revue", n. 1936, 16 ottobre 1919, pp. 1294-1299.

## BEHRENS 1920

P. Behrens, *Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau*, in "Das Plakat", 11, 6, giugno 1920, pp. 269-273.

## BEHRENS 1925/1

P. Behrens, *Industriebau und Stadtgestaltung*, in "Der Neubau", 7, 8, 24 aprile 1925, pp. 97-102.

## BEHRENS 1925/2

P. Behrens, *Seeking Aesthetic Worth in Industrial Buildings*, in "The American Architect", 128, 5 dicembre 1925, pp. 475-479.

## BEHRENS 1929

P. Behrens, *Verwaltungsgebäude des Konsumverein-Verbandes in Moskau*, in "Die Baugilde", 11, 9, 10 maggio 1929, pp. 679-682.

## BIBLIOGRAFIA CRITICA

## AA.VV. 1960

AA.VV., *Numero dedicato a Peter Behrens*, in "Casabella", 240, 1960.

## ASCHE 1986

K. Asche, *Die einspringende Ecke und die negative Fuge: Zwei konstruktive Details bei Peter Behrens und Mies van der Rohe*, in "Bauwelt", 77, 11, 14, marzo 1986.

## BLAUERT-NÄGELKE 2009

E. Blauert, H.-D. Nägelke, *Alfred Messel. Visionär der Großstadt*, catalogo della mostra, Minerva, München 2009.

## GROPIUS 1960

W. Gropius, *Una testimonianza diretta*, in «Casabella», 240, 1960.

## HEGEMANN 1925

W. Hegemann, *E. Fabrenkamp und der Sieg der Rheinländer im Schauseiten-Wettbewerb der D.A.Z.*, in "Wasmuths Monatshefte für Baukunst", 9, 1.

## LUEBKE-SEMRAU 1908

W. Lübke, M. Semrau, *Grundriß der Kunstgeschichte*, Paul Neff Verlag, Esslingen 1908.

## SCHINKEL 1866 (1991)

K.F. Schinkel, *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Berlino 1866, ed. It. Raccolta di disegni di architettura, Motta, Milano 1991.

## SCHMITZ 1914

H. Schmitz, *Berliner Baumeister vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts*, Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1914.

## PESCHKEN 1979

G. Peschken (a cura di), «Das Architektonische Lehrbuch», in *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 1979.

## QUATREMÈRE de QUINCY 1832

A.C. Quatremère de Quincy, voce «Type», in *Dictionnaire Historique de l'Architecture*, Paris 1832, ed. it. «Tipo», in *Dizionario storico di architettura*, Mantova 1842, rist. a cura di V. Farinati e G. Teyssot, Marsilio, Venezia 1985, pp. 273-276.



## RIEMANN 1994

G. Riemann (a cura di), *Karl Friedrich Schinkel. Reisen nach Italien*, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar 1994.

## RIETDORF 1940

A. Rietdorf, *Gilly. Wiedergeburt der Architektur*, Hans von Hugo Verlag, Berlin 1940.

## SEMINO 1993

G.P. Semino, *Schinkel, Zanichelli*, Bologna 1993.

## ENGLISH ABSTRACT

This reading basically tackles two things: a building and a book that explains it. With this first design for an administration building (1910-1912), Behrens attempted to build a "type", to identify certain characteristics of the formal structure of his architecture, which can be applied to other similar situations, as he was to do in the following years, for example in the case of the design for the Continental Kautschuk- und Guttapercha-Kompanie in Hannover (1911-1914). But he didn't stop there: Behrens also wrote a book, published in 1912 for the inauguration, in which his architecture is explained with a celebratory and descriptive aim, but also fundamentally with a manual-oriented intent, to build up a theory of design, starting from the architecture he built. Behrens writing talks about this building, but also about the topic of office buildings in general, focusing on a method of design and the relationship of architecture with history and the city. He uses this building to tackle all the crucial issues of his "modern" architecture and, in the pages of the book, he presents the theoretic capacity, particularly from the viewpoint of three questions; Type, Technique and Tradition. Where Type summarises the distributive-functional component (and not only), Technique concentrates on the constructive and material component, and Tradition the historical and evocative component, in short the character of the building.

# Le proposte per i giardini dei Ministeri

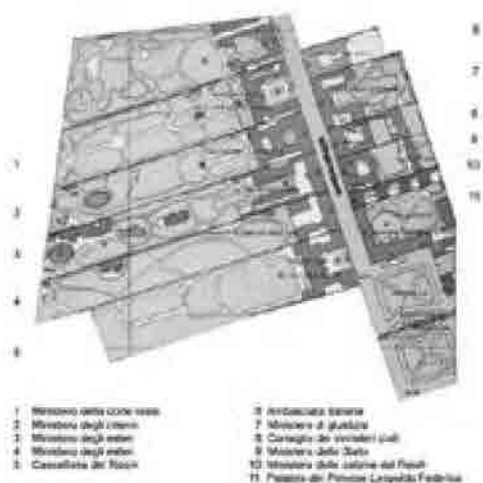
Berlino 1927

Michele Caja

Le proposte per i giardini dei Ministeri a Berlino rappresentano uno dei capitoli centrali di una lunga serie di progetti a scala urbana elaborati per il centro storico di Berlino negli anni Venti (CAJA 2005). Il caso di Berlino negli anni Venti, caratterizzato dall'assenza di un piano generale di trasformazione urbana, diviene campo di sperimentazione tra nuovi modelli urbani e vincoli reali imposti dalla città storica. Modelli urbani, che per lo più alludono a una nuova idea di città immersa nel verde, a un'altra città: "Berlino come avrebbe potuto essere, senza per questo discostarsi dalla città reale" (GRASSI 1979).

I progetti analizzati sono un insieme di proposte, studi e progetti rimasti sulla carta, ma che hanno fortemente determinato gli sviluppi successivi del centro di Berlino sino ad oggi. E questo in un momento di totale ripensamento della città storica, vista come materia viva da trasformare, a volte anche con una libertà e disinvoltura nei confronti della struttura esistente oggi sicuramente impensabile. Rispetto a tali modelli ideali, le proposte per i giardini ministeriali si distinguono sia per il carattere più realistico delle intenzioni, sia per la scala minore degli interventi proposti, che in maniera chirurgica operano all'interno del corpo storico del centro barocco di Berlino. Proposte dunque, che riguardano lo sventramento parziale di alcuni tratti della Wilhelmstrasse, l'asse storico della Berlino barocca, con la sostituzione di alcuni dei suoi palazzi, sede dei vecchi edifici ministeriali, e il conseguente riuso dei loro giardini, al fine di risolvere il problema centrale del traffico. Un tema apparentemente viabilistico, ma che di fatto riguarda questioni compositive e urbane più generali, inerenti soprattutto i modi di intervenire sulla struttura degli isolati storici preesistenti, tenendo conto di due aspetti:

- il carattere eccezionale della Wilhelmstrasse, una sorta di "strada nuova" costruita da una sequenza fitta e serrata di palazzi barocchi, poi divenuti sedi dei ministeri del Reich; palazzi costruiti uno a fianco all'altro lungo il perimetro di isolati di grandi dimensioni, a volte aperti su strada con corte anteriore (Vorhof) secondo il tipico impianto a U o a H;



*L'area di progetto (Straubenplan 1910)*

- il carattere altrettanto eccezionale dei giardini che si aprono sul retro di questi palazzi, sviluppati secondo un impianto definito dai lotti stretti e allungati, che verso O si attestavano sul limite daziario ai limiti del Tiergarten.

### Le proposte urbane alla Grosse Berliner Kunstausstellung, 1927

Le proposte per l'area dei giardini dei Ministeri si collocano all'interno delle ipotesi elaborate dal gruppo di architetti del Ring per la trasformazione urbana dei punti nodali di Berlino capitale presentato in occasione della *Grosse Berliner Kunstausstellung* (Grande Esposizione d'Arte di Berlino), tenuta presso la Lehrter Bahnhof nel 1927. Le altre proposte presentate coinvolgono l'area situata all'esterno della porta di Brandeburgo, nel tratto di Tiergarten compreso tra il Reichstag e la Leipziger-Potsdamer Platz, tra le quali si distinguono:

- il piano a scala urbana di Hugo Häring per l'edificazione delle aree comprese a N, S e S-O del Tiergarten;
- le soluzioni per la nuova piazza della Repubblica di Peter Behrens e Hans Poelzig;
- il progetto della nuova stazione passante Friedrich List-Bahnhof di Ludwig Hilberseimer.

Max Berg commenta entusiasticamente queste proposte sulle pagine di *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit* (BERG 1927) come espressione di “un nuovo spirito dell’urbanistica, in grado di superare il vecchio dibattito tra ingegneri e architetti sui modi di costruire le città”. Il nuovo spirito che Berg vede all’interno di queste proposte riguarda soprattutto la capacità di coinvolgere tutti gli aspetti ‘tecnici’ – il traffico, la tecnica, l’abitare, l’igiene, la viabilità – considerandoli parti di un insieme. Uno spirito in grado, cioè, di superare una concezione prettamente viabilistica e ritrovare, come scrive Ludwig Hilberseimer su «Das Kunstblatt» nello stesso anno (HILBERSEIMER 1927), una soluzione strutturale ai problemi urbani della nuova Berlino degli anni Venti nella sua evoluzione verso la scala di grande città. Lavorare su questa area di fronte al Reichstag ha, per Hilberseimer, un forte significato politico, in quanto essa rappresenta il simbolo di quella nuova Repubblica, che si contrappone al vecchio potere monarchico incarnato dal Castello e dall’Unter den Linden. Il nuovo asse N-S, a cui si rifà il progetto di Häring, viene ripreso dai piani precedenti di K. F. Schinkel del 1840 e di M. Mächler del 1917/19.



Da sinistra a destra: K.F. Schinkel, Piano per l’area a N della Spree, 1840; M. Mächler, Piano per la grande Berlino, 1918/19 (SBK 1927).

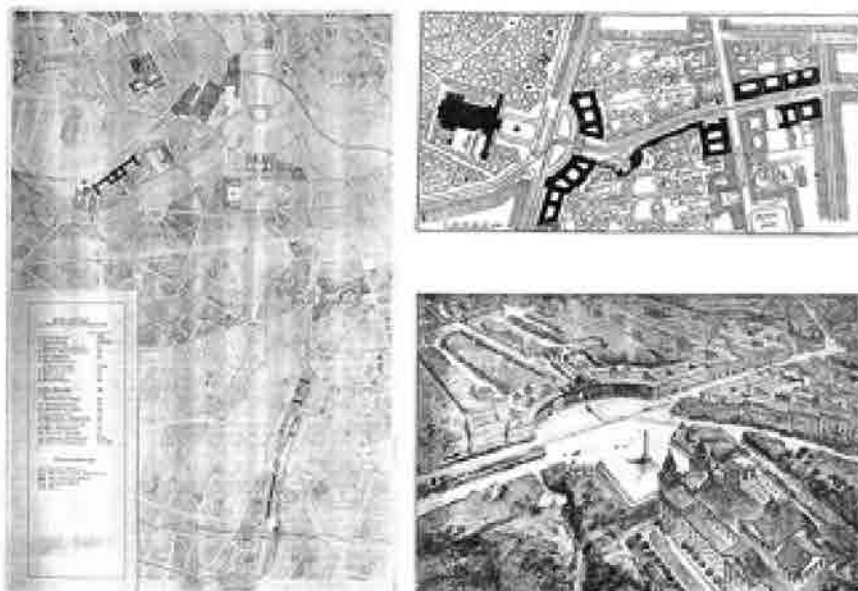
Se il piano di Schinkel già definiva il tracciato del nuovo asse N-S a cavallo dell'ansa della Spree a partire dalla Paradeplatz dove sarebbe poi sorto il Reichstag, l'importanza del piano di Mächler si spiega nella volontà di raggruppare tutte le sedi del centro amministrativo del Reich in posizione centrale e unitaria lungo questo nuovo asse N-S, proseguendolo a sud fino alla Kemperplatz.

Un altro riferimento importante restano le soluzioni elaborate per il concorso della Grande Berlino del 1910, in particolare il piano di Eberstadt-Möhring-Petersen, dove viene già anche definito lo sventramento dei giardini dei Ministri, con la previsione di un nuovo teatro dell'Opera come elemento conclusivo del prolungamento della Jägerstraße.

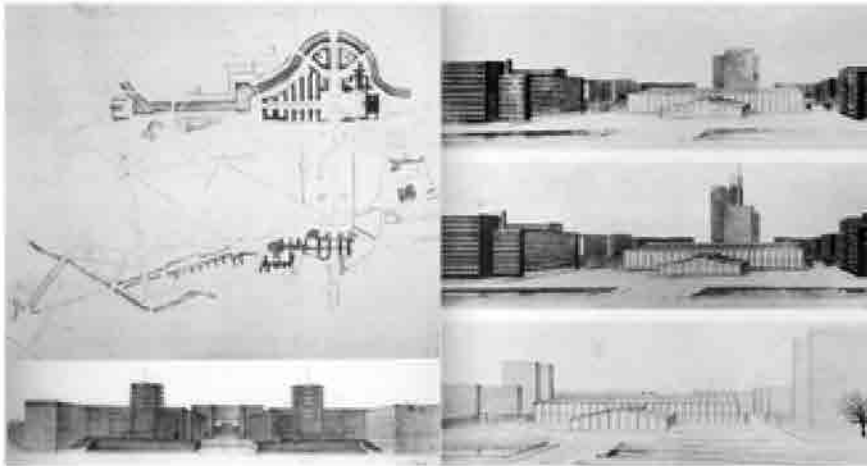
Tra le proposte del '27 il progetto che riassume meglio gli intenti dei precedenti piani di Schinkel, del concorso del 1910 e del piano di Mächler, è quello di Hugo Häring per le aree a N, E e S-E del Tiergarten coniugato al progetto di Hilberseimer per la nuova stazione centrale.

Il cardine di questa proposta è l'asse N-S, che collega il sistema delle nuove piazze:

- la Kemperplatz, che prevede la concentrazione dei nuovi Ministri, sostit-



Concorso Gross-Berlin, 1910: Progetto Eberstadt-Möhring-Petersen (SBK 1927).



Da sinistra a destra: H. Häring, *Proposta per le aree a N, E e S-E del Tiergarten* (SBK 1927); L. Hilberseimer, *La nuova piazza della stazione Friedrich-List* (Rassegna 1929).

tutivi di quelli ormai considerati inadeguati lungo la Wilhelmstrasse;

- la piazza della Repubblica, incentrata sul Reichstag, con la concentrazione del potere politico-amministrativo nei nuovi edifici del Reich;
- la piazza della stazione (Friedrich-List Bahnhof, progetto di L. Hilberseimer), in corrispondenza dell'Humboldthafen, in cui si incrociano le due direttrici del traffico ferroviario e metropolitano a scala sia urbana che territoriale, quella in direzione N-S interrata sotto la Spree e quella sopraelevata in direzione E-O.

### Le proposte per i giardini dei Ministeri

Sull'esempio della grande Parigi di Haussmann, le soluzioni per lo sventramento dei giardini dei Ministeri ipotizzate da Peter Behrens, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Scharoun e Heinrich Tessenow mostrano le diverse possibilità di risolvere il problema viabilistico – il prolungamento di due strade parallele dell'impianto barocco della città, la Jäger- e la Französische Strasse, attraverso il grande isolato barocco, oltre la Wilhelmstrasse fino al Tiergarten – come questione più generale riguardante il limite e la forma della città storica.

L'occasione concreta delle proposte nasce dall'iniziativa del Ministro degli



*Le proposte per i giardini dei Ministeri: l'area di progetto (Schmettau 1748/Straubenplan 1910)*

Interni Grezinsky, che nel dicembre del 1926 invita i suddetti architetti a elaborare una proposta per la risoluzione urbana del prolungamento viario attraverso i giardini dei Ministeri all'imbocco con la Wilhelmstrasse. La base delle proposte è costituita da uno studio preliminare di Martin Wagner del settembre 1926 incentrato sul tema di come trovare un collegamento più scorrevole tra il centro storico e il Tiergarten.

Lucidamente Hugo Häring commenta queste proposte sulle stesse pagine di *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*, chiedendosi: “Deve predominare un’idea architettonica dello spazio urbano di strade e piazze, indipendentemente dal traffico, o la forma di queste deve essere il mero risultato dell’andamento viabilistico?” (HAERING 1927). In questo distingue i progetti tra quelli che considerano il problema come mera risultante delle condizioni dettate dal traffico e quelli che riescono invece a risolvere il tema a partire da una nuova concezione architettonica dell’isolato urbano all’interno del quale convergono le due strade. Secondo Häring il tema delle proposte non riguarda tanto l’aspetto tecnico di come risolvere la questione dell’attraversamento viabilistico della nuova arteria di traffico – per la quale vengono ipotizzate soluzioni di tutti i tipi (attraversamenti interrati, a quota stradale o sopraelevati) – quanto di come risolvere la confluenza delle due strade all’interno del grande isolato barocco compreso tra la Wilhelm- e la Mohrenstrasse e come proseguire il nuovo tracciato attraverso i giardini ministeriali fino alla Lennè Strasse, il limite tra città storica e Tiergarten.

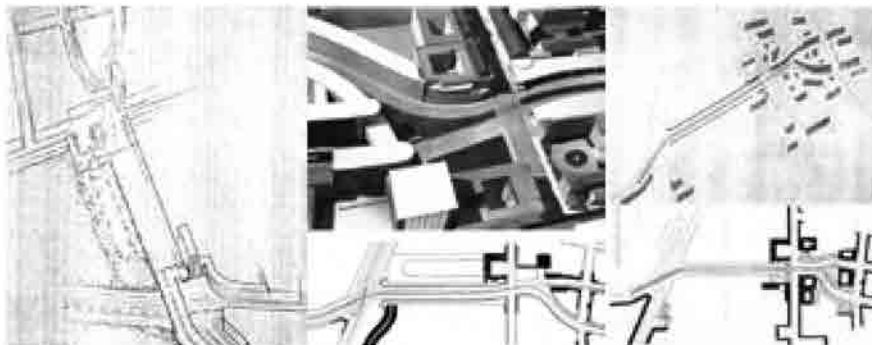
Tra le differenti soluzioni Häring riscontra due diversi atteggiamenti rispetto al modo di risolvere la composizione volumetrica degli edifici. Da una parte le soluzioni tecniche che ritagliano letteralmente il tracciato delle

strade dalla massa informe degli isolati, concependo l'andamento viario come semplice letto del flusso di traffico. Questo succede nelle differenti proposte presentate da Scharoun: in una prima variante, le due strade convergono sulla Wilhelmstrasse intorno a un informe isolato e superano poi i giardini ministeriali con un tunnel sopraelevato.

In una seconda variante, le due strade convergono all'incrocio con la Wilhelmstrasse in uno slargo aperto di fronte al Ministero della Corte reale e proseguono poi in quota fino al Tiergarten. La continuità dei volumi edilizi si adatta acriticamente alla sinuosità dell'andamento stradale, accentuandolo attraverso volumi plastico-dinamici, incoerenti rispetto alla scala e all'impianto tipologico dei palazzi preesistenti.

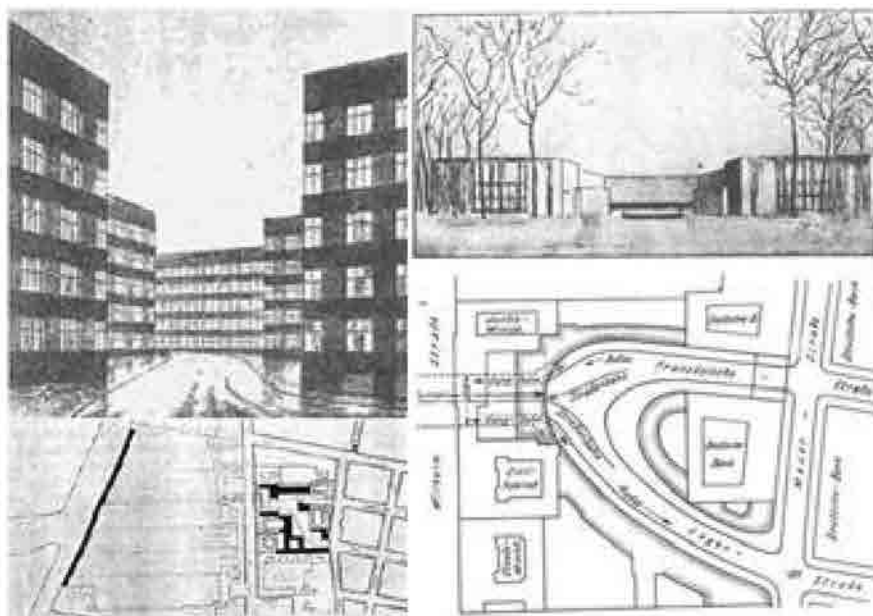
Anche la soluzione di Adolf Rading si spiega in questo senso, risolvendo il tema in termini puramente volumetrici, senza riuscire a cogliere la spazialità interna all'isolato.

Dall'altra, le soluzioni *architettoniche* come quelle di Poelzig e Tessenow, che risolvono il tema dal punto di vista spaziale attraverso l'impiego di volumetrie stereometriche, ordinate intorno a spazi geometrici autonomi. Hans Poelzig lavora tutto all'interno del grande isolato, costruendo una sorta di impianto a zig-zag, costituito dalla ripetizione ritmica di corpi di fabbrica disposti a 45° rispetto alla strada e uniformati dall'impaginato dei prospetti. Unitarietà urbana e autonomia volumetrica, che viene riproposta anche sul limite verso il Tiergarten, definito da un lungo e ininterrotto edificio a delimitazione dei giardini, lasciati intatti grazie all'interramento viario del prolungamento viario.



Da sinistra a destra: Hans Scharoun, variante 1 (Engel 2007); Hans Scharoun, variante 2 (SBK 1927); Adolf Rading (SBK 1927/ Engel 2007).





Da sinistra a destra: Hans Poelzig (SBK 1927); Heinrich Tessenow (SBK 1927/De Michelis 1991).

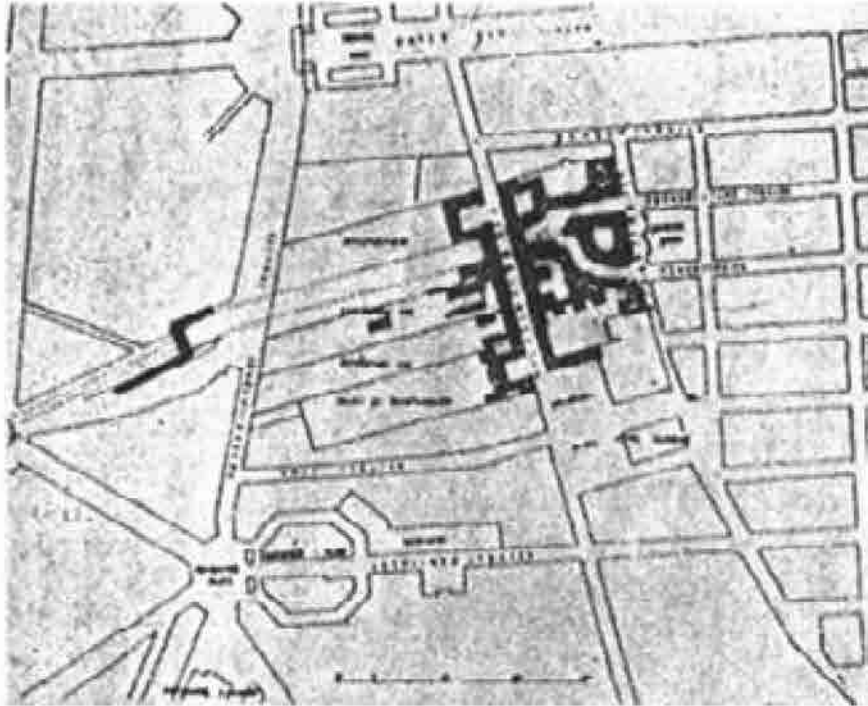
Una soluzione, quella della strada interrata, adottata anche da Heinrich Tessenow, che in maniera differente articola i bassi volumi edilizi rivolti all'interno dell'isolato all'interno di uno spazio verde in cui è ritagliato il tracciato viario del traffico.

### Le due varianti di Behrens

Nelle due proposte di Behrens si dimostra la volontà di rispondere contemporaneamente al dilemma posto da Häring e evidenziato nelle diverse posizioni degli altri progetti. Un dilemma incentrato sul rapporto tra città e architettura, da una parte, intendendo la struttura urbana come massa informe tagliata dallo sventramento e, dall'altra, come occasione per costruire all'interno del grande isolato storico preesistente una nuova piazza, un nuovo spazio urbano autonomo.

Se il tema urbanistico riguarda la continuità dell'impianto viario tra interno ed esterno della città storica, quello architettonico affronta questioni differenti, che nelle proposte di Behrens toccano vari aspetti, quali:

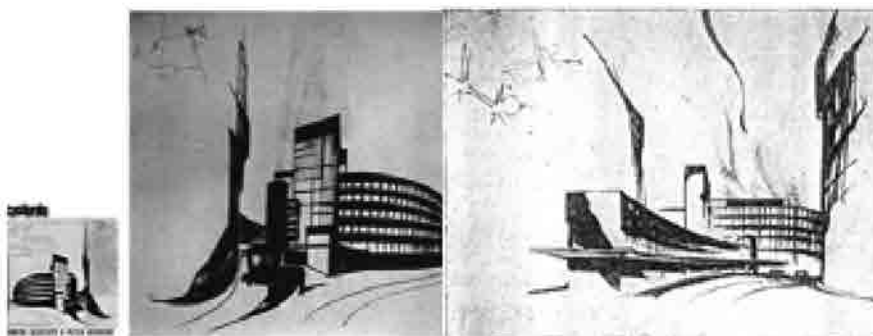
- la ricucitura degli isolati aperti dallo sventramento viario, attuato attra-



*Peter Behrens, variante 1 e 2: planimetria (SBK 1927)*

verso la demolizione dei vecchi Ministeri lungo la Wilhelmstrasse;

- la dialettica tra una lettura percettiva della città, come mostrata dai suoi schizzi, in cui l'architettura viene vista in senso dinamico dalla macchina o dal tram e una idea conclusa degli spazi urbani, intesi come luogo dello stare;
- più in generale, il rapporto tra un'idea dell'architettura come pura quinta scenografica a cornice del traffico, in termini ancora fortemente barocchi, o una che sia capace di articolare veri e propri spazi urbani;
- il fronte della città storica verso il Tiergarten come occasione per ridefinire il limite della città verso l'esterno della città;
- la definizione di una nuova porta urbana d'ingresso alla città storica.



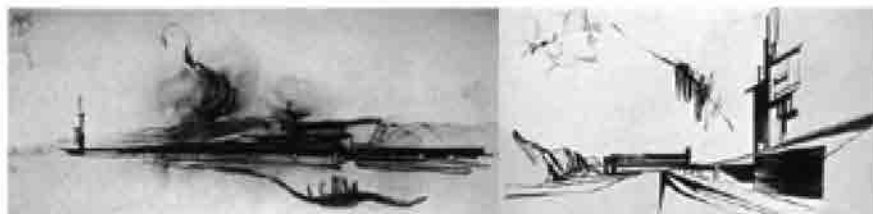
Da sinistra a destra: Peter Behrens, variante 1, vista dalla Wilhelmstrasse (Casabella 1960/Controspazio 1970); Peter Behrens, variante 1, vista dalla Jägerstrasse (Cremers 1928).

La prospettiva della prima variante, già pubblicata (anche se erroneamente specchiata) nel numero monografico su Behrens di Casabella (1960), interpreta quella dimensione già proposta dal primo gruppo di soluzioni, che in modi differenti cercano di dare espressione adeguata alla fluidità del traffico metropolitano vero protagonista della Grande Berlino di Martin Wagner.

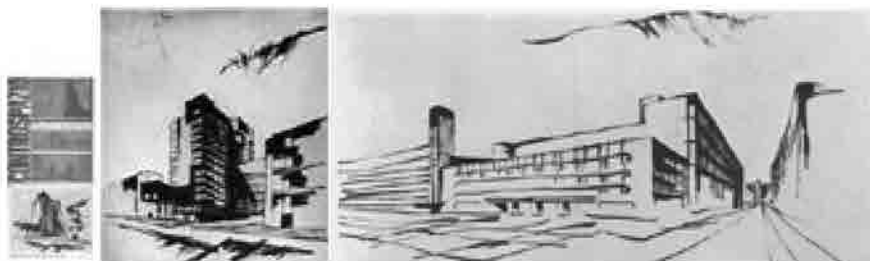
Nelle diverse viste di questa soluzione il progetto si mostra da differenti punti di vista, puntualmente segnati nei piccoli schemi urbani allegati ai singoli fogli degli schizzi. Da una parte l'interno del grande isolato barocco, risolto attraverso volumetrie di altezze differenti convergenti nell'elemento dominante della torre all'incontro del prolungamento delle due strade.

Dall'altra due viste dall'esterno della città, che accentuano l'andamento orizzontale del lungo corpo di fabbrica che introduce alla strada interrata come una sorta di nuova porta urbana.

Nella seconda variante, i cui schizzi compaiono sia sulla monografia del Cremers (1928) che in maniera ritagliata nell'articolo di Paolo Portoghesi



Peter Behrens, variante 1: vista dal Tiergarten.



*Peter Behrens, variante 2: vista dalla Jägerstrasse (Cremers 1928); Peter Behrens, variante 2: vista dell'interno dell'isolato (Cremers 1928).*

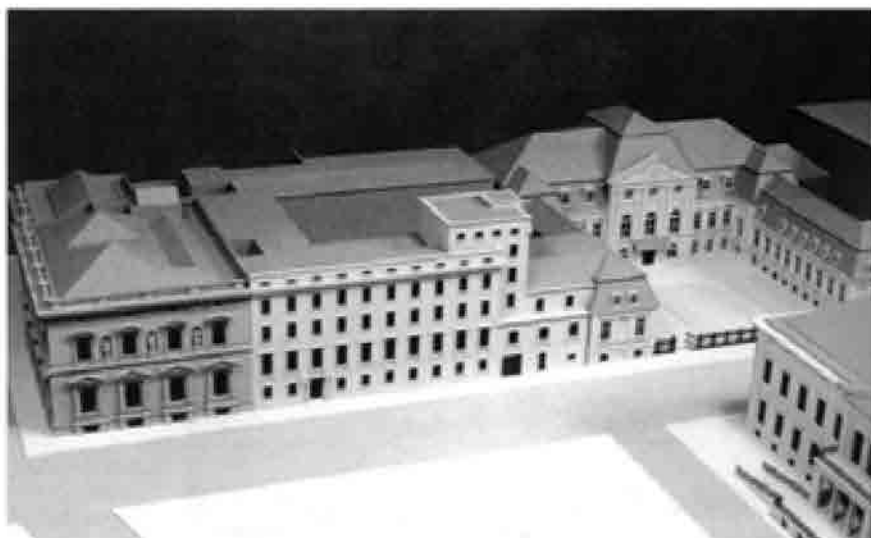
su Controspazio (1970), Behrens sembra dare piena espressione a quell'aspirazione di Hugo Häring a definire il tema in termini spaziali e non viabilistici, affrontando la questione da un punto di vista prettamente architettonico, toccando i seguenti aspetti:

- come ridefinire lo spazio interno introverso e privato del grande isolato barocco, occupato dai giardini preesistenti dei palazzi ministeriali e trasformarlo in una corte in forma di piazza pubblica d'impianto allungato;
- come ridefinire i fronti interni della nuova piazza attraverso la costruzione di un sistema di edifici prospicienti su di esso.

I due schizzi prospettici di questa soluzione mostrano l'intervento dall'interno della città storica all'ingresso dell'isolato, accentuandone l'unitarietà attraverso un'architettura composta come ensemble a scala urbana, dove il senso dinamico degli edifici viene coniugato a una composizione cubico-volumetrica inserita sensibilmente all'interno del contesto storico preesistente.

### Epilogo wagneriano e situazione attuale

Tutte queste proposte resteranno sulla carta, l'unico intervento realizzato sarà quello legato a un'altra occasione, che di nuovo coinvolge il tema del rapporto con le preesistenze storiche degli edifici ministeriali e che in qualche modo sembra riflettere concretamente sul rapporto tra vecchio e nuovo espresso dagli schizzi di Behrens. Nel '27 il segretario della cancelleria del Reich, Hermann Pünder, indice infatti un concorso per l'ampliamento della cancelleria del Reich posta sulla Wilhelmstrasse in adiacenza all'area dei giardini ministeriali coinvolta dalla precedenti proposte.



Concorso per l'ampliamento della cancelleria del Reich, 1927: progetto vincitore di Jobst Siedler (Engel 2007).

Il progetto vincitore di Jobst Siedler adotta una soluzione in bilico tra i caratteri barocchi della strada (finestre rettangolari, cornice di gronda) e una chiara articolazione volumetrica, che sembra ricordare le soluzioni degli schizzi behrensiani, inserendo una torre rettangolare a mediare le diverse altezze degli edifici confinanti.

Nel '29, in occasione della realizzazione dell'edificio, Pünder coglie l'occasione per ritornare a riflettere sul senso delle proposte per i giardini ministeriali. Considerandole inutili sventramenti, Pünder le attacca per il *vandalismo senza precedenti* che coinvolge la cortina barocca sui due lati della Wilhelmstrasse, un vandalismo che dimostra per lui un'espressione di forza imposto sulla struttura storica della città (Pünder 1929).

A questa accusa di vandalismo risponde Martin Wagner, in un testo su «Das Neue Berlin» intitolato emblematicamente *Traffico e tradizione* (Wagner 1929), rivendicando il diritto dell'epoca presente di dare espressione alle proprie necessità, anche se esse comportano la demolizione di significativi edifici storici.



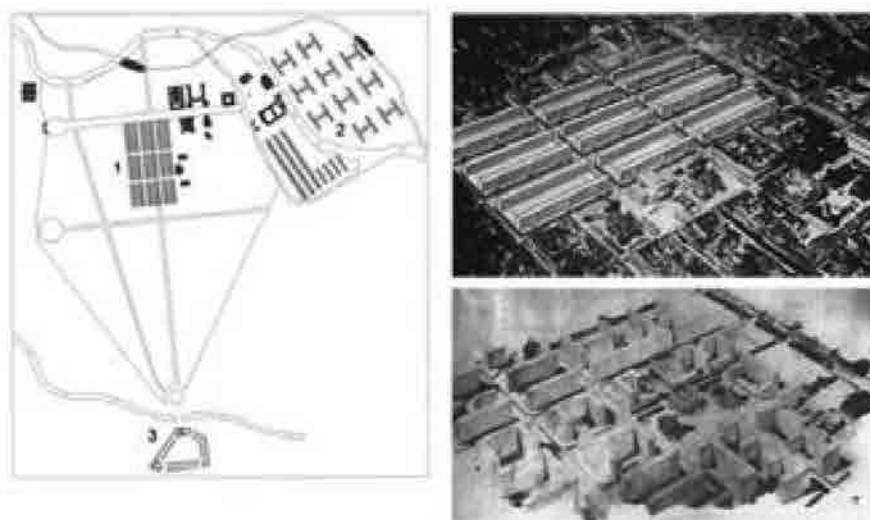
M. Wagner, *Traffico e tradizione*, 1929 (Wagner 1929).

Una necessità pratica, come evidenzia un'immagine a volo d'uccello dell'area, in cui il problema fondamentale risulta di tipo viabilistico – l'esuberanza di traffico lungo l'Unter den Linden e la Leipziger Strasse a causa dell'interruzione di sei strade da parte del grande isolato dei giardini ministeriali, ma non solo. La dismissione prevista dei vecchi edifici ministeriali sembra per Wagner motivo sufficiente per poterli demolire, in quanto ai suoi occhi essi hanno perso il senso per cui erano sorti e quindi non hanno più significato di esistere. Per Wagner essi rimangono dei contenitori vuoti, dei musei di se stessi, la testimonianza anacronistica di un passato che non c'è più e quindi pura “romanticeria per romantici”.

Il fatto di volerli abbattere è per Wagner una scelta coraggiosa e coerente, che esprime un chiaro punto di vista critico nei confronti di una città che non è più in grado di assolvere i compiti richiesti dall'epoca contemporanea. Non è un caso che fosse proprio Wagner, in veste di *Stadtbaurat* di Berlino, il promotore di quelle proposte elaborate da Häring e Hilberseimer negli stessi anni (1928/30) per l'area confinante alla Wilhelmstrasse.

Proposte per la costruzione di una nuova City, che avrebbe dovuto letteralmente sovrapporsi e sostituire gli isolati barocchi prospicienti il Gendarmenmarkt – una vera e propria tabula rasa della struttura storica preesistente al fine di creare un nuovo centro commerciale e terziario, privo di qualsiasi legame con la città precedente, se non per la permanenza dei soli monumenti storici – lo Schauspielhaus di Schinkel, il Duomo francese e quello tedesco.

Tutto il resto avrebbe dovuto soccombere al “piccone demolitore” (*Spitz-*

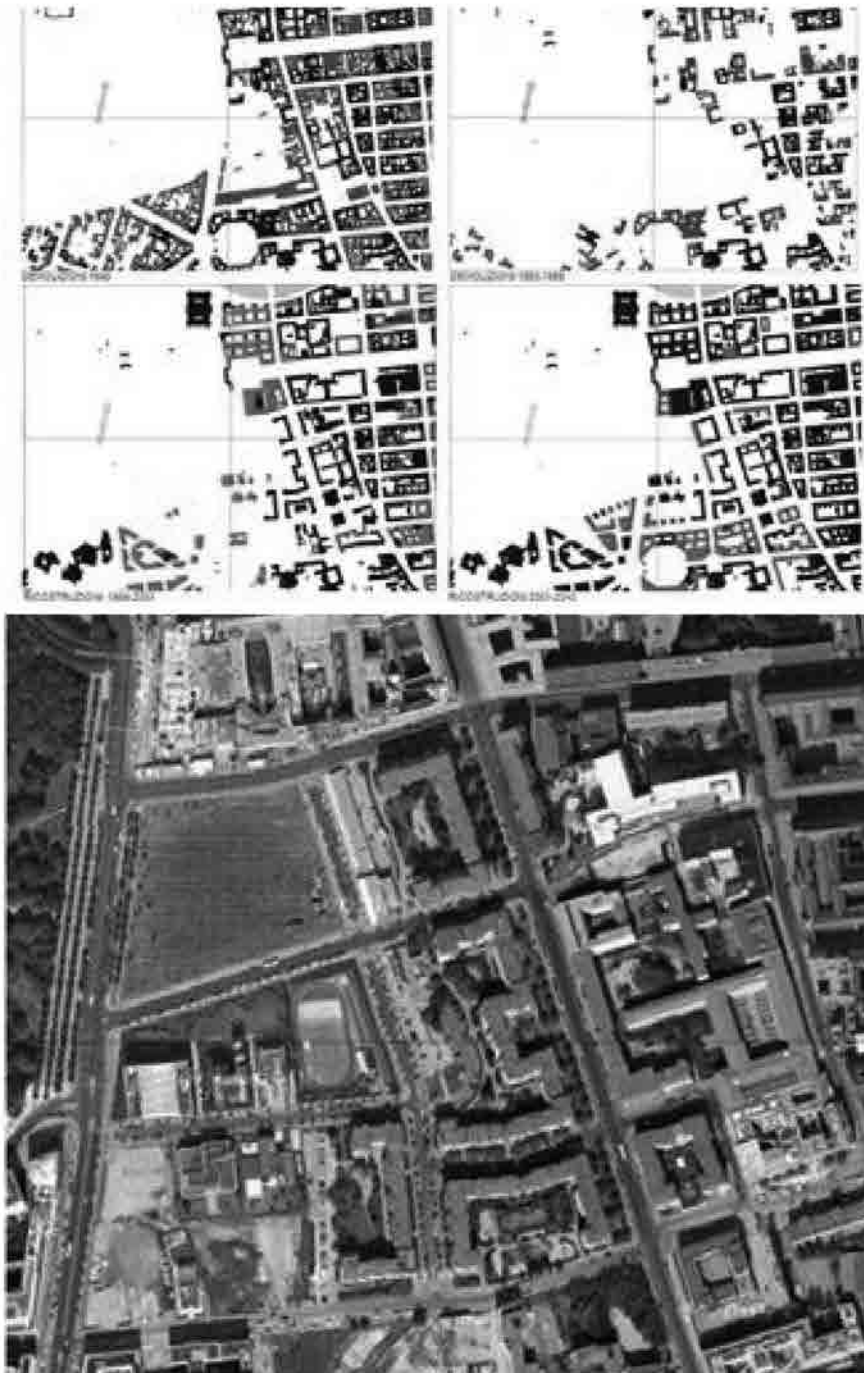


La Berlino di L. Hilberseimer (Caja 2005) Proposte di Hilberseimer e Häring per una City al Gendarmenmarkt (Rassegna 1979/Schirren 2001).

*hacke*) di Wagner, che concludeva il suo articolo scrivendo: “Non bisogna avere paura reverenziale nei confronti del vecchio, in quanto esso ci rende deboli e alla fine ci uccide”.

Le parole di Wagner sembrano in questo profezie di quanto effettivamente accadrà in seguito alle demolizioni della guerra e a quelle apportate dall'urbanistica degli anni Sessanta. Anche la ricostruzione critica di Kleihues e Stimmann, che ha alimentato nell'ultimo trentennio l'acceso dibattito berlinese sulla memoria della città, non è stata tuttavia in grado di preservare e ricostruire il carattere proprio dei giardini storici dei vecchi Ministeri, nè tanto meno la continuità e la scala della cortina barocca sulla Wilhelmstrasse. Come fanno vedere le accurate ricostruzioni grafiche degli *Schwarzpläne* elaborati dal Senato di Berlino, con l'indicazione delle demolizioni e ricostruzioni attuate tra il 1940 e il 2010, l'area dei giardini ministeriali è rimasta in seguito ai danni bellici sino ad oggi priva di un'identità precisa.

Al posto dei giardini è sorto un capolavoro alla memoria civica di una intera nazione – il monumento all'Olocausto di Peter Eisenman – ma forse, per la sua localizzazione, non alla memoria della storia urbana di Berlino in quel luogo così importante della città.



*In alto: Planimetrie demolizioni/ricostruzioni 1940/1953-89/1989-2001/2001-2010 (Stimmann 2002).  
In basso: L'area dei giardini ministeriali oggi (Google Maps 2007).*



## BIBLIOGRAFIA

ANDERSON 2002

S. Anderson, *Peter Behrens 1868-1940*, Milano 2002.

BERG 1927

M. Berg, *Der neue Geist im Städtebau auf der großen Berliner Kunstausstellung*, in "Stadtbaukunst alter und neuer Zeit", 1927.

BERLIN, KARTELL 1927

Berlino, *Kartell der Vereinigten Verbände bildender Künstler Berlins*, Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1927.

CAJA 2005

M. Caja, *Berlino anni Venti. Composizione e rappresentazione nei progetti urbani di Mies e Hilberseimer*, IUAV-DRCA 2005.

CAJA 2010

M. Caja (a cura di), L. Hilberseimer, *Grosstadtbauten e altri scritti di arte e architettura*, Napoli 2010.

CASABELLA 1960

"Casabella", 240, giugno 1960 (numero dedicato a P. Behrens).

CREMERS 1928

P. J. Cremers, *Peter Behrens: Sein Werk von 1909 bis zur Gegenwart*, Essen 1928.

ENGEL 2007

H. Engel, *Moderne, Reaktion, Wiederaufbau: 1919-1970: Städtebau und Architektur in Berlin im Zeichen ideologischer Konfrontation*, Berlin 2007.

GRASSI 1979

G. Grassi, *Architettura e formalismo*, prefazione all'edizione italiana di L. Hilberseimer, Architettura a Berlino negli anni Venti, Milano 1979.

HÄRING 1927

H. Häring, *Die Sonderausstellung städtebaulicher Projekte Groß-Berlins in der Großen Berliner Kunstausstellung*, in "Stadtbaukunst alter und neuer Zeit", 1927.

HILBERSEIMER 1927

L. Hilberseimer, *Struktiver Städtebau*, in "Das Kunstblatt", luglio 1927, pp. 267-271, ora in CAJA 2010.

KADATZ 1977

H. J. Kadatz, *Peter Behrens: Architekt-Maler-Graphiker und Formgestalter 1868-1940*, Leipzig 1977.

LAMPUGNANI 1986

V. M. Lampugnani, *Architektur als Kultur: Die Ideen und die Formen*, Köln 1986

## PORTOGHESI 1970

P. Portoghesi, *Disegni di Behrens*, in "Controspazio", 1-2, gennaio-febbraio 1970.

## PÜNDER 1929

H. Pünder, *Der Neubau der Reichskanzlei*, in "Vossische Zeitung", 31 marzo 1929.

## RASSEGNA 1979

AA. VV. (a cura di M. De Michelis e A. Kohlmeier), *Ludwig Hilberseimer 1885-1967*, in "Rassegna", 27, 1979.

## SCHIRREN 2001

M. Schirren, *Hugo Häring. Architekt des Neuen Bauens 1882-1958*, Berlin 2001.

## STIMMANN 2002

H. Stimmann (a cura di), *Die gezeichnete Stadt. Die Physiognomie der Berliner Innenstadt in Schwarz- und Parzellenplänen 1940-2010. The City in black*, Berlin 2002.

## WAGNER 1929

M. Wagner, *Verkehr und Tradition*, in "Das Neue Berlin", 7, 1929.

## ENGLISH ABSTRACT

The proposals for the garden of the Ministry gardens fall within the sphere of the hypotheses drawn up by the group of architects of the Ring for the urban transformation of the nodal points of Berlin as a capital, resented for the Art Exposition of the Great Berlin in 1927: the urban scale plan by Hugo Haering for the construction of the areas N, S and S.W of the Tiergarten, the solutions for the new Platz de Republik by Peter Behrens and Hans Poelzig, the design of the new Friedrich List-Bahnhof station by Ludwig Hilberseimer. The references of these projects can be found in previous plans for this area (from the plans of Schinkel and Lenné, to the proposals of the bid for tender for the Great Berlin in 1910, up the plan of Maechler in 1917/1919) and express a new spirit of urban design capable of overcoming the old debate between engineers and architects on the methods used to build cities (Max Berg). A spirit capable of going beyond a substantially viability-related concept and finding to quote Ludwig Hilberseimer, a structural solution to the urban problems of the new Berlin of the 1920 in its evolution towards the scale of a big city. The central question of the proposals for the ministry gardens was based on the example of the great Paris by Haussmann, on the way of solving the convergence between parallel roads in the city's baroque arrangement, the Jaeger- and the Franzoesische Strasse, within the block between Wilhelm- and Mohrenstrasse and on the way of extending the unified road beyond Wilhelmstrasse through the ministerial gardens as far as the junction with Friedrich-Ebert- and Lennéstrasse. The proposals of Peter Behrens, Hans Poelzig, Adolf Reading, Hans Scharoun and Heinrich Tessenow show the different possibilities of solving this particular link between the centre and the outskirts of the historical city. Hugo Haering clearly comments on these designs, distinguishing among those that consider the problems as the mere result of the conditions dictated by the traffic from those that manage to solve the issue starting from a new architectural concept of the urban space within which the two roads converge. On one hand, technical solutions (Scharoun, Rading, second variant by Behrens) which literally create the route from the shapeless mass of the blocks of buildings, intending the

development of the roads as a simple bed for the flow of traffic. On the other, architectural solutions (first variant by Behrens, Poelzig, Tessenow), which look at the subject from a spatial viewpoint, using rigorously cubic volumes, arranged around independent geometric spaces which reconnect the block from the inside, connecting it to the pre-existing buildings. Behrens' proposal emerges clearly from these, thanks to its capacity to construct a veritable central space - an elongated rectangular plaza within the big baroque block.

# I progetti di Peter Behrens per Alexanderplatz

1928-1932

Giacomo Calandra di Roccolino

Il progetto per Alexanderplatz a Berlino appartiene all'ultima parte della carriera professionale di Peter Behrens e oltre a essere uno dei progetti a scala urbana più importanti di tutta la sua opera è l'unico di questo tipo a essere stato almeno in parte realizzato. Il progetto fu redatto in una prima versione per essere presentato al concorso bandito nel 1929 per la riconfigurazione di Alexanderplatz, mentre una seconda versione fu elaborata successivamente, quando Behrens ricevette l'incarico dalla banca americana Lawrence Stern and Company di rivederlo adattandolo alle esigenze dei committenti. Di questo secondo progetto fu portata a termine solo una parte, costituita dai due edifici chiamati più tardi *Alexanderhaus* e *Berolinahaus*, che ancora oggi, nonostante i danni bellici e le successive ricostruzioni, chiudono la piazza verso sud-ovest.

Le due versioni del progetto, benché per molti aspetti differenti, hanno come denominatore comune alcuni temi compositivi propri del linguaggio architettonico di Behrens, sviluppati dall'architetto durante tutta la sua carriera a partire dall'esperienza del *Werkbund* e trattati nella sua vasta produzione teorica. I temi che Behrens affronta ed elabora nelle soluzioni proposte per Alexanderplatz riassumono e in qualche caso inseriscono elementi nuovi nella sua riflessione teorica sulla città e sull'architettura.

Il processo progettuale che portò Behrens a formulare le due proposte può essere ricostruito grazie a una serie di circostanze fortuite, vista la perdita di molti disegni e la dispersione dei materiali superstiti. Inoltre, il ritrovamento negli ultimi anni di materiali d'archivio riferiti al secondo progetto della piazza, ha permesso lo studio comparato delle diverse fasi, rendendo più chiaro il metodo compositivo che portò Behrens a formulare le due ipotesi.

Ma prima di procedere al confronto tra le due versioni, è necessario spiegare l'importanza del concorso nell'ambito del dibattito architettonico Berlinese di quegli anni. Berlino, capitale della neonata Repubblica di Weimar, vive dopo la guerra un momento di fermento e di rinascita, che culminerà negli anni Venti con una serie di concorsi di architettura finalizzati alla cre-



*La città di New York vista dall'alto, 1926; Copertina del volume di Erich Mendelsohn, Amerika. Bilderbuch eines Architekten, Berlino 1928.*

azione di una nuova idea di città che prende a modello le metropoli americane per creare la nuova metropoli europea. I viaggi compiuti in America da tutti gli architetti attivi nel dibattito sulla città contemporanea, primo fra tutti Erich Mendelsohn, influenzeranno la visione della metropoli moderna (MENDELSON 1928).

L'ispiratore del concorso di Alexanderplatz, come anche di quello per l'ampliamento del Reichstag e del concorso per i Ministergarten (vedi il saggio di Michele Caja in questo stesso numero di Engramma), è lo *Stadtbaurat* Martin Wagner, una sorta di assessore all'urbanistica della capitale, autocandidatosi a tale carica e poi nominato nel 1926 (SCARPA 1983). I concorsi che egli promuove in diversi punti strategici della città mirano a creare un campionario ideale per la costruzione della metropoli moderna e in questo contesto il concorso di Alexanderplatz affronta un tema cui egli si era già avvicinato in altre occasioni: la piazza della metropoli.

La *Weltstadtplatz*, deve rispondere a suo avviso a precise funzioni che egli identifica in una organizzazione razionale del traffico e nello sviluppo delle funzioni commerciali. La piazza, pur mantenendo il suo ruolo tradizionale di punto di accesso alla città antica, deve acquisire quelle caratteristiche che sono proprie del nuovo modo di vivere la città. I principi secondo i quali deve essere costruita la piazza di una metropoli moderna verranno messi nero su bianco in un articolo apparso nel febbraio del 1929 sulla rivista "Das Neue Berlin" fondata dallo stesso Wagner con Adolf Behne (WAGNER 1929), ma egli non si limiterà a pubblicarli in forma di punti di un



*Planimetria del progetto preliminare di Martin Wagner per il concorso di Alexanderplatz, 1929.*

programma: già nel 1928 Wagner presenterà ai partecipanti un proprio progetto preliminare, che sarà base per lo sviluppo del concorso.

Elemento generatore del progetto è la grande rotatoria che Wagner traccia dandole un diametro di 100 metri. Lo *Stadtbaurat* suggerisce inoltre l'allargamento delle sezioni stradali delle strade che danno accesso alla piazza. L'architettura che affaccia su di essa ha invece un ruolo del tutto secondario, come appare chiaro osservando il plastico che accompagna la proposta. La piazza non deve avere alcun valore economico e architettonico durevole, poiché secondo Wagner la sua funzione urbana è destinata a esaurirsi nel giro di pochi anni, quando sarà riprogettata per adeguarsi alle nuove esigenze della vita moderna. Ciononostante anche in questo schematico pre-progetto vi sono elementi che saranno ripresi, o più probabilmente imposti, nei dei due edifici realizzati da Behrens. Wagner afferma dunque il primato delle ragioni del traffico sulle ragioni dell'architettura, un atteggiamento che sarà fatto oggetto di un'aspra critica soprattutto da parte di Ludwig Hilberseimer (HILBERSEIMER 1929), il più agguerrito sostenitore del progetto volutamente antitetico presentato al concorso da Mies van der Rohe.

### *Circulus lucidus*: il progetto di concorso

Peter Behrens nel progetto di concorso, che si aggiudicherà il secondo premio, riprende la disposizione planimetrica tracciata da Wagner nel progetto preliminare. Questa soluzione è caratterizzata da due edifici separati verso sud-ovest e da un unico grande edificio a ferro di cavallo che chiude la piazza sul lato nord est-superando con una struttura a ponte i due assi radiali



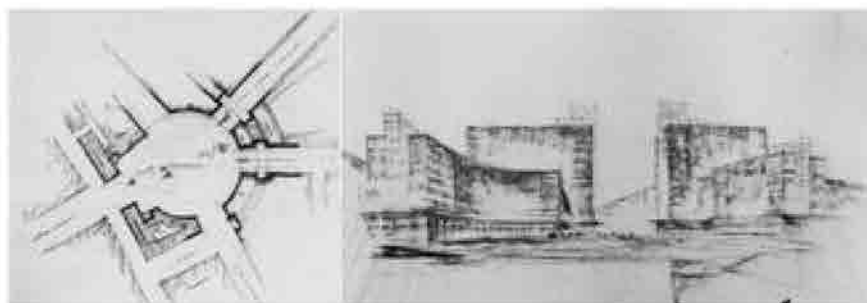
*Schema del progetto di concorso di Peter Behrens: in rosso le principali linee del progetto, in grigio lo stato di fatto prima del concorso (elaborazione grafica dell'autore).*

provenienti della Landsberger e Neue Königstraße.

L'impostazione della pianta non è però da intendere come una semplice riproposizione del progetto wagneriano, ma è conseguenza di una precisa presa di posizione nei confronti del ruolo urbano della piazza. Come Wagner anche Behrens è convinto che sia utile rifarsi alla tradizione delle piazze barocche berlinesi, chiuse e unitarie e allo stesso tempo inserire in esse funzioni, temi e tipi architettonici propri della modernità. Egli quindi ribadisce, anche in questo progetto, la necessità di tenere insieme tradizione formale e progresso tipologico, forma e funzione.

All'inizio Behrens considera l'ipotesi di dare pari importanza alle due 'torri' affrontate all'imbocco di Rathausstrasse, che segnano il passaggio tra la piazza e la città antica, e contrappone l'edificio della futura *Alexanderhaus* con il profilo circolare alla rigida ortogonalità della nuova facciata dal lato opposto.

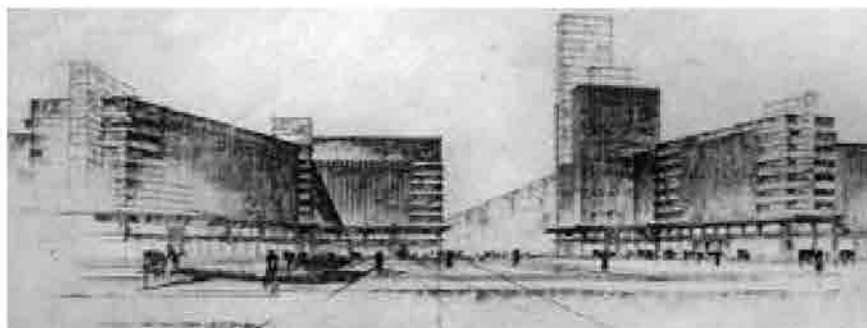
Già in una fase immediatamente successiva decide però di non realizzare due torri di uguale altezza, ma di dare una predominanza alla torre dell'edi-



*Peter Behrens, planimetria e vista prospettica verso sud-ovest della prima ipotesi per il progetto di concorso, 1928/1929.*

icio più vicino alla stazione ferroviaria. Prima di giungere alla soluzione definitiva attraverso due ulteriori schizzi prospettici egli modula i volumi variandone le dimensioni per trovare una soluzione più armonica e slanciata. Il gioco delle masse e il loro aspetto dalla piazza sono una caratteristica del modo di lavorare di Behrens, che applicherà tale metodo anche nella composizione del lato nord-est. Anche su questo lato alcuni schizzi di studio mostrano la separazione del grande edificio semicircolare in tre blocchi collegati da un ulteriore corpo circolare arretrato rispetto al filo delle facciate sulla piazza. La proposta definitiva è caratterizzata dalla coesistenza di elementi compositivi rielaborati da Behrens, ma già sperimentati in progetti precedenti e da alcuni temi del tutto nuovi.

Per quanto riguarda le facciate Behrens utilizza un linguaggio già sperimentato in progetti precedenti e che in quegli stessi anni utilizza in progetti come il concorso per il centro Sojuz a Mosca o il grande magazzino Adam sulla Friedrichstrasse, nella stessa Berlino. Il principio già utilizzato nell'edificio amministrativo della Mannesmann a Dusseldorf (vedi il con-



*Peter Behrens, progetto di concorso per Alexanderplatz, vista prospettica del lato sud-ovest, 1929.*



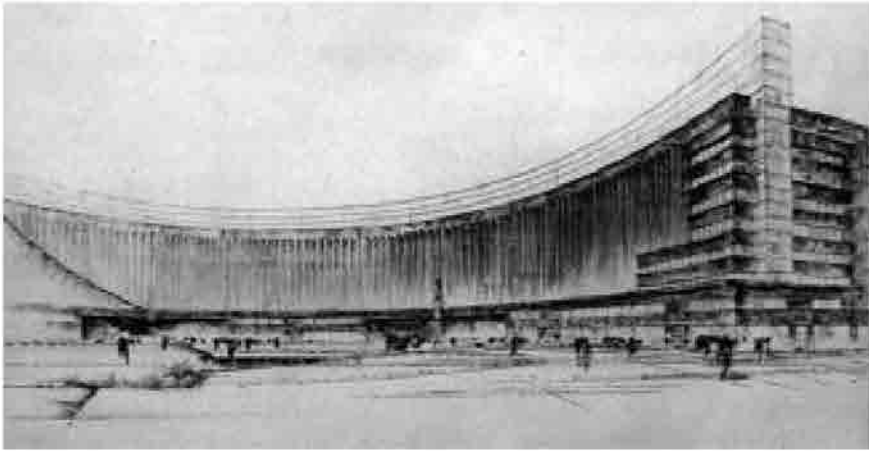
tributo di Silvia Malcovati in questo stesso numero di Engramma) consiste nella giustapposizione di elementi verticali tra i quali avrebbero trovato posto i serramenti. Questa disposizione delle aperture consentiva un migliore sfruttamento dello spazio permettendone un uso flessibile.

Il ritmo delle modanature verticali che collaborano a slanciare i volumi viene interrotto bruscamente dagli elementi orizzontali che con lievi aggetti sottolineano la discontinuità degli edifici. Anche questo modo di trattare le superfici è cifra stilistica del progetto e verrà ripresa anche nei progetti americani degli allievi viennesi di Behrens, basti pensare al grattacielo americano progettato da un allievo della *Meisterschule* viennese di Behrens, William Muschenheim, a NY.

Ma l'elemento innovativo e più forte dal punto di vista iconico dell'intero progetto sono i grandi prismi di vetro che Behrens fin dal primo schizzo colloca su tutti i punti nodali degli edifici. Nella soluzione finale tutto collabora a dare un'impressione di slancio all'unica torre che viene portata ad un'altezza di 53 metri e sulla quale si erge come un faro un corpo luminoso di 20 metri di altezza. Anche sul lato opposto Behrens affida il ruolo dominante al prisma luminoso che pone a coronamento dell'enorme edificio circolare che semplifica in un unico blocco continuo. Il *circulus lucidus* che Behrens userà come motto del progetto, assume dunque a differenza delle semplici insegne luminose proposte dagli altri partecipanti al concorso, una propria autonomia formale e insieme alle vetrine illuminate a livello della strada rende l'insieme grandioso anche di notte.

Il carattere della piazza metropolitana riunisce dunque nella visione di Behrens due elementi che sono il simbolo stesso della modernità. Da un lato il grattacielo, il tipo architettonico per eccellenza della modernità, dall'altro il vetro che unito alla luce permette di vivere la città anche di notte.

La scelta di inserire nel proprio progetto un'unica maestosa torre risponde alle considerazioni teoriche sviluppate da Behrens da prima della guerra. Il fascino suscitato dall'esperienza dei grattacieli americani dalla loro forza evocativa soprattutto se inseriti in un paesaggio uniforme e monotono come quello di Berlino basta da solo a giustificare tale scelta. Per quanto riguarda invece le grandi 'lampade' esse sono un elemento nuovo nella poetica di Behrens. Questi elementi in vetro si differenziano dall'utilizzo fatto precedentemente da Behrens di questo materiale e assumono nel progetto una carica simbolica, legata ad un uso del vetro che non può non richiamare



*Peter Behrens, progetto di concorso per Alexanderplatz, vista prospettica del lato nord-est, 1929.*

alla mente le sperimentazioni portate avanti da Bruno Taut e dalla Glaeserne Kette al tempo della mostra del *Werkbund* di Colonia, cui pure Behrens nel 1914 aveva preso parte. Questi elementi di impatto figurativo espressionista incarnano alla perfezione le visioni immaginifiche descritte da Paul Scheerbart, che era stato ispiratore del movimento espressionista, nel suo *Glasarchitektur*.

Tutti i paesi e le città dovrebbero essere contrassegnati dalle loro torri.  
È naturale che queste debbano risaltare anche di notte.  
Perciò sotto il dominio dell'architettura di vetro, tutte le torri dovranno essere torri di luce.  
Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, aforisma 36.

La 'torre di luce' del progetto di concorso accentua ancor più il ruolo simbolico dell'edificio come faro della modernità in una città dominata da vecchi palazzi tutti di uguale altezza. Sono dunque due gli elementi fondamentali che Behrens utilizza per realizzare la sua *Weltstadtplatz*: torre e luce.

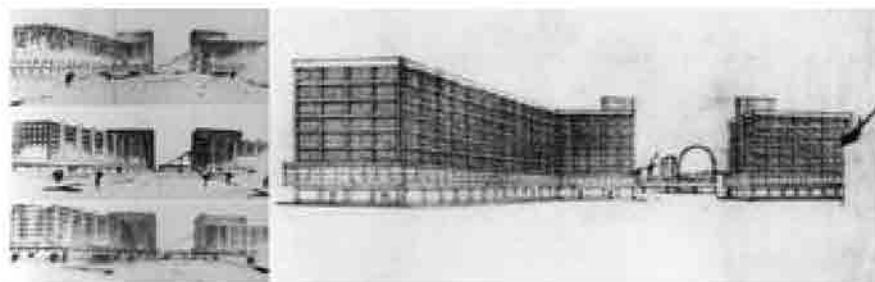
Il grattacielo, tipo architettonico per eccellenza della modernità, era stato approfondito da Behrens fin da prima della Grande guerra quando aveva espresso la propria opinione sulla necessità di realizzarne anche a Berlino. Nel dibattito scaturito sulla "Berliner Morgenpost" (BEHRENS 1912) e dieci anni più tardi nel 1922 (BEHRENS 1922, leggi il testo dell'articolo

in questo stesso numero di Engramma), dopo l'esperienza del progetto per una torre a Friedrichstraße, egli sostenne che Berlino essendo destinata a un incremento demografico non poteva mantenere un limite all'altezza degli edifici che avrebbe reso la città infinita, monotona e priva di profilo. Behrens invitava invece a garantire carattere e varietà all'aspetto dell'organismo urbano e a far sì che dalla monotonia dello sviluppo orizzontale sorgessero in modo deciso delle masse verticali. In tal senso va letta la scelta di inserire una torre nei due progetti per Alexanderplatz. Una "torre di luce" come quella progettata avrebbe svolto un ruolo fondamentale, dominando la piazza e rendendola riconoscibile anche da grande distanza.

### Traffico, torre, luce. Il progetto definitivo

Il progetto definitivo fu elaborato da Behrens su incarico della banca americana Lawence Stern and Partner che si era offerta di finanziare la realizzazione visto che la città, fortemente indebitata, non avrebbe potuto far fronte alle spese di costruzione. L'incarico riguardava però solamente i due edifici che chiudevano la piazza verso sud est mentre per l'edificio a nord-ovest il mancato acquisto del lotto dove sorgeva il *Grand Hotel Alexanderplatz*, che si trovava sulla traiettoria della nuova rotonda stradale, impediva il completamento della piazza.

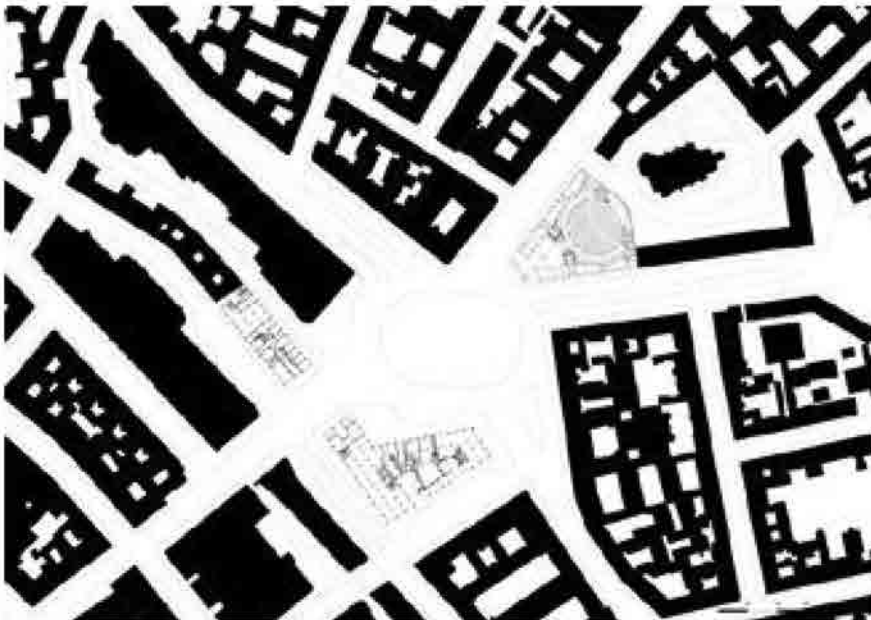
Secondo la testimonianza di Karl Mittel che fu collaboratore di Behrens nella realizzazione delle due *Hochhäuser*, il lavoro con i committenti americani fu particolarmente difficoltoso e costrinse l'architetto a modificare il progetto rinunciando ad alcuni elementi fondamentali nelle proprie scelte compositive. Behrens si trovò dunque nella difficoltà di dover rispondere nella realizzazione definitiva sia ai committenti stranieri sia alle pressioni di Martin Wagner che probabilmente impose alcune soluzioni.



*Peter Behrens, secondo progetto per Alexanderplatz, viste prospettica di studio del lato sud-ovest e soluzione definitiva.*

Diverse prospettive permettono di ricostruire anche in questo caso l'evoluzione delle modifiche apportate al primo progetto. Dapprima al posto dell'unica torre del progetto di concorso furono riproposte le due torri affrontate alte dodici piani, quindi vennero diradati gli elementi verticali della facciata che furono intervallati da una doppia finestra, e furono del tutto eliminati i corpi luminosi. Nelle prospettive successive tali elementi furono reinseriti e venne collocato uno sbalzo al primo piano, come nel progetto Wagner, con la funzione di separazione tra parte commerciale e parte destinata agli uffici.

Il progetto definitivo vede un'ulteriore semplificazione che può oggi essere compresa mettendola in relazione con il progetto per un *Theater des Volkes* ipotizzato da Behrens sul lato nord-orientale della piazza. Il progetto fu realizzato contestualmente ai lavori di costruzione della *Berolinahaus*, ma è rimasto inedito fino al casuale ritrovamento nel 2005 dei documenti personali di Hermann Zangemeister, un funzionario della società dei trasporti berlinesi, cui la città aveva ceduto la proprietà del lotto triangolare tra Landsberger e neue Königsstrasse, e sotto il quale era stato realizzata la nuova linea metropolitana diretta verso est.



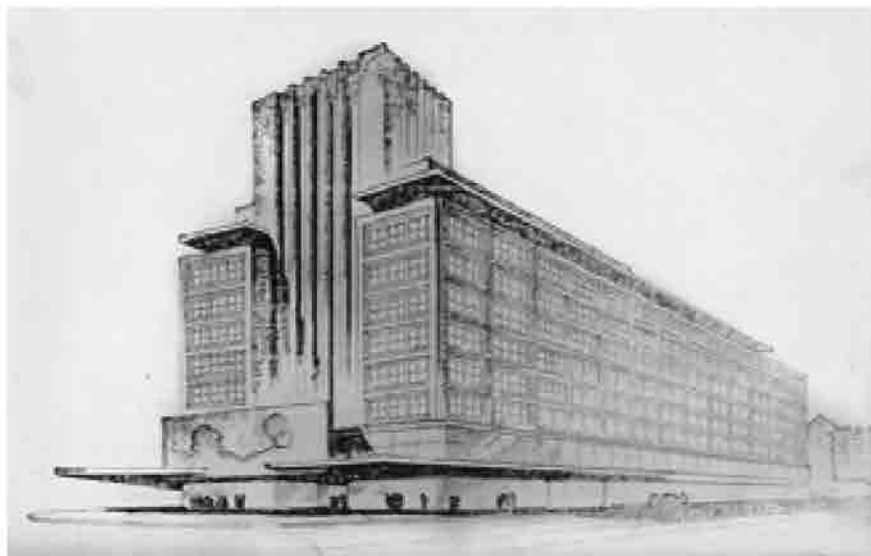
Planimetria di Alexanderplatz secondo il progetto definitivo di Peter Behrens. Il Theater des Volkes tratteggiato in rosso non fu mai realizzato [elaborazione grafica dell'autore].

Si tratta di un grandioso edificio costruito simmetricamente lungo la bisettrice del lotto, innovativo già nel programma funzionale. In esso infatti si uniscono: il piano terra con funzione commerciale con diversi negozi le cui vetrine arrotondate si aprono sulle due strade che portano alla piazza; un grande teatro per quasi 3000 spettatori, caratterizzato da grandi foyer e da un'unica sala circolare; Spazi destinati ad uffici che si collocano nelle ali laterali.

Ma l'elemento che caratterizza di più l'edificio è la grande torre che si innalza sulla testata del complesso esattamente in asse con la Rathausstraße e prospetta sulla piazza. La sua altezza di 12 piani, corrisponde all'altezza della torre innalzata da Behrens nel progetto di concorso. Il volume della torre risulta separato dal resto dell'edificio e ad esso quasi come due corpi aggiunti si agganciano i fronti laterali che ripetono uguali la struttura di facciata della Berolinahaus e dell'Alexanderhaus. la verticalità della torre riprende qui il tema degli elementi verticali che sul modello dei grattacieli americani sottolineano e slanciano il volume verso l'alto dando all'intero edificio un forte dinamismo. In fine un ulteriore elemento modernista risulta il coronamento a sbalzo che riprende la copertura a piano terra. L'edificio mai realizzato permette di comprendere il motivo per cui Behrens rinuncia a collocare una torre sul lato sud-ovest della piazza segnando semplicemente il passaggio tra piazza e città antica con due corpi luminosi di altezza minore. La torre posta in asse con la strada di accesso alla città svolge il ruolo auspicato da Behrens per un edificio di tali dimensioni ovvero sia quello di meta che conferisce importanza a un'asse stradale.

L'elemento unificatore del progetto definitivo risulta dominante della facciata in pietra si pone a sua volta in contrasto con la leggerezza delle pareti vetrate nei primi due livelli e riprende la teoria tettonica esposta più volte da Behrens.

Per creare l'impressione di superfici-parete che delimitino uno spazio si possono collocare per principio ferro e vetro assieme, sullo stesso piano, e per far apparire ancora più compatte queste superfici piane si possono far risaltare con forti effetti d'ombra quegli elementi che hanno un significato costruttivo [...] La compattezza di una forma non si trova necessariamente sempre nelle superfici lineari e ininterrotte delle pareti. Essa si fonda in ultima analisi sull'unitarietà che può essere raggiunta anche tramite il principio ritmico della sequenza regolare. (Peter Behrens)



*Peter Behrens, vista prospettica del Theater des Volkes progettato per il lato nord-est della piazza.*

## BIBLIOGRAFIA FONTI

BEHRENDT 1927

Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des neuen Baustils*, Stuttgart 1927.

BEHRENS 1914

Peter Behrens, *Einfluss von Zeit und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung*, in *Der Verkehr*, 3. Jahrbuch des deutschen Werkbundes, Jena 1914 (testo e traduzione in Engramma n. 81).

BEHRENS 1922

Peter Behrens, *Zur Frage des Hochhauses*, in *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*, Berlin 1922 (testo e traduzione italiana in Engramma n. 81).

BEHRENS 1932

Peter Behrens, *Die neuen Hochhauser am Alexanderplatz in Berlin*, in "Deutsche Bauzeitung", LXVI, 46, 9 novembre 1932, pp. 901-906.

DIETRICH 1929

Ulf Dietrich, *Der Alexanderplatz in Berlin*, in "Städtebau", XXIV, 3, 1929, pp. 57-63.

DÖBLIN [1930] 1998

Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, trad. it. A. Spaini Milano 1998.

HEGEMANN 1925

Werner Hegemann, *Amerikanische Architektur & Städtebaukunst*, Berlin 1925.

HEGEMANN 1929

Werner Hegemann, Martin Wagner, *Der Alexanderplatz in Berlin*, in "Städtebau", 1929, pp. 129-132.

HILBERSEIMER 1929

Ludwig Hilbersheimer, *Berlin: Alexanderplatz*, in "Sozialistische Monatshefte", 1929, p. 563.

MENDEHLSOHN 1929

Heinrich Mendelsohn, *Die Stadt am Alexanderplatz*, in "Neue Berlin", 5, 1929, pp. 102-104.

MENDELSON 1928

Erich Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin 1928.

OSBORN [1930] 1996

Max Osborn, *Johann Emil Schaudt*, Berlin [1930] 1996.

RIEZLER 1926

Walter Riezler, *Umgestaltung der Fassaden*, "die Form" II, Heft 2, 1926, pp. 33-40.

RIEZLER 1928

Walter Riezler (a cura di), *Licht und Beleuchtung*, Berlin 1928.

RIEZLER 1929

Walter Riezler, *Die Bebauung des Alexanderplatzes*, in "die Form", IV, 6, 1929, pp. 129-132.

SCHEERBART 1914

Paul Scheerbart, *Glassarchitektur*, Berlin 1914.

WAGNER 1929

Martin Wagner, *Das formale Problem einer Weltstadt*, in "Neue Berlin", 2, 1929, pp. 33-41.

## BIBLIOGRAFIA CRITICA

AA.VV. 1996

AA. VV., *Das Haus Alexander: Sitz der Bankgesellschaft Berlin*, Berlin 1996.

BUDDENSIEG 1993

Tilmann Buddensieg, *Berliner Labyrinth*, Berlin 1993.

FIEDLER-BENDER 1993

Gisela Fiedler-Bender, *Peter Behrens: Berlin Alexanderplatz, Kaiserslautern* 1993.

**KALDEWEI 2004**

Gerhard Kaldewei, *Peter Behrens Ausstellungsarchitekt zwischen Kunst und Industrie*, Delmenhorst 2004.

**MAGNAGO LAMPUGNANI 2001**

Vittorio Magnago Lampugnani, *Die Moderne und die Architektur der Großstadt*, in *Mies in Berlin*, a cura di Terence Riley e Barry Bergdoll, München-Berlin-London-New York 2001, pp. 35-65.

**OECHSLIN 1994**

Werner Oechslin, *Architettura luminosa*, in *Espressionismo e Nuova Oggettività*, a cura di Marco de Michelis (et al.), Milano 1994.

**PYSALL 1998**

Hans-Joachim Pysall, *Das Alexanderhaus der Alexanderplatz*, Berlin 1998.

**RAUM 1995**

Simone Raum, *Rund um den Alexanderplatz*, Berlin 1995.

**SCARPA 1983**

Ludovica Scarpa, *Martin Wagner e Berlino: casa e città nella Repubblica di Weimar 1918-1933*, Roma 1983.

**ENGLISH ABSTRACT**

*Circulus lucidus* was the motto used by Peter Behrens in the tender for Alexanderplatz in 1929. The project for the square, developed by Peter Behrens at the end of his career, is one of the most important urban-scale projects of all his production and is the only one which was at least partly realized. The proposal submitted for the tender develops and synthesizes most of the theoretical issues set up by the architect since the years of the Werkbund, which he assumed for the theoretical reflection on the shape of the modern city.

The research on tectonics and the influence of the study of American skyscrapers is evident in the proposal and in the projects built on the square. The items proposed by Behrens in the tender design, which the architect developed from the preliminary draft of Martin Wagner, also emerge even stronger from the comparison between preliminary and constructed project. This comparison is made possible by some fortuitous circumstances, including the rescue – thanks to Karl Mittel (collaborator of Behrens and responsible contributor to the site of two Hochhäuser built) – of part of the preparatory drawings produced during the elaboration of the designs, which are now kept by the Pfalzgalerie of Kaiserslautern. These drawings are joined by the tender project – kept at the Bauhaus Archive in Berlin – some original drawings of the constructed buildings and the recent discovery of some unpublished documents. This unusual wealth of material allows a comparative study of the two projects and makes it possible to reconstruct, at least in part, the composition process followed by Behrens in creating his work. Another important issue in developing the final draft is the relationship with the clients as it appears in the documents in the Berlin archives: the American bank which financed the construction of the two constructed buildings played a central role in the achievement of the work and perhaps also in the determination of some design choices.



## Scrivere architettura

Presentazione della collana DODO della Scuola di dottorato Iuav

Fernanda De Maio



Nonostante la fragilità al limite dell'inconsistenza del *corpus* teorico a supporto di una disciplina come l'architettura – intesa in senso lato – nonostante l'oscillazione della sua intima natura sospesa tra arte, tecnica e mestiere, sono pochi gli architetti che hanno resistito alla tentazione di scrivere; taluni semplicemente per chiarire e spiegare i loro progetti, altri per sistematizzare un'idea di architettura e il ruolo che questa assume all'interno della costruzione della città, alcuni per definire i contorni di una teoria dell'architettura o della composizione architettonica, altri ancora infine, si sono interrogati sul ruolo dell'architettura in relazione all'arte o hanno prodotto, in preda ad un sano delirio avanguardistico, un manifesto più che un trattato.

Se questa attività da Vitruvio in poi ha, in modo costante ed eccentrico, affiancato il mestiere dell'architetto – si pensi solo nel corso del secondo Novecento ad autentici best seller quali, *Complexity and contradiction in architecture* di Robert Venturi, *L'architettura della città* di Aldo Rossi, *Collage City* di Colin Rowe e Fred Koetter, *Learning from Las Vegas* di Steven Izenour, Robert Venturi e Denise Scott Brown, *The image of the city* di Kevin Lynch, *Delirious New York* di Rem Koolhaas – i dottorati di architettura, nelle diverse sfumature e accezioni in cui si specificano oggi in Italia e all'estero, mettono le recenti generazioni di architetti di fronte alla necessi-

tà di confrontarsi con la scrittura come fatto consustanziale e ordinario della propria attività di ricerca accanto al disegno.

Eppure difficilmente si assiste alla pubblicazione di lavori, nati o evoluti da tesi di dottorato, che restituiscano quel senso di necessità da cui è scaturito e permane il successo di titoli quali quelli sopra menzionati. Ciò è imputabile a diverse e complesse ragioni ma il punto è che molto è stato prodotto e poco si sa di questa produzione. Come dare un senso, allora, alla ormai vasta messe di tesi prodotte dalle centinaia di ricercatori impegnati nei dottorati di architettura italiani, attribuendo non tanto un valore alle ricerche *in toto*, ma ad alcuni aspetti del fare ricerca che, per esempio, saldano in modo nuovo il rapporto tra passato – recente o lontano non importa – e presente, costruendo una sorta di tradizione della ricerca italiana in architettura o un suo possibile tratto identitario attraverso cui si possa rintracciare una necessità di tali ricerche?

La collana DODO, pubblicata dalla Scuola di Dottorato Iuav di Venezia, nasce sull'onda di questo interrogativo e prova a fare luce sulla situazione della ricerca in architettura in ambito dottorale in Italia, proponendo una serie di piccoli volumi dedicati ai documenti scritti di architettura. Si tratta di testi inediti o di difficile reperibilità di architetti, designer, urbanisti, paesaggisti, artisti e di coloro che si sono comunque impegnati con la loro indagine intellettuale nelle discipline vicine all'architettura. La collana ha appunto per obiettivo la diffusione della ricerca svolta in ambito universitario e promuove le indagini nei dottorati italiani e internazionali, particolarmente attente, nella raccolta dei materiali utili alle singole tesi, al reperimento di testi autografi. In questa prospettiva sono stati già editi tra maggio 2009 e giugno 2010 i primi quattro volumi dedicati a Roberto Burle Marx, Erik Gunnar Asplund, Peter Behrens e Lucio Costa. Sempre accompagnati da efficaci e talvolta illuminanti saggi dei curatori e da un aggiornato e vasto, seppur mirato, apparato bibliografico, i testi tradotti sono corredati da un limitato ma significativo apparato iconografico. In futuro DODO, oltre a portare avanti i titoli in programmazione e nuove proposte relative all'ambito appena descritto, intende aprire un fronte più specificamente dedicato ai "ritratti di città". Sempre per promuovere e diffondere l'importanza di 'scrivere architettura'.

#### DODO1

*Roberto Burle Marx, un progetto per il paesaggio*

a cura di Barbara Boifava e Matteo D'Ambros, giugno 2009

Si tratta della traduzione di tre conferenze del paesaggista brasiliano, accompagnate da un breve saggio introduttivo dei curatori, da una biografia e dagli apparati aggiornati.

#### DODO2

*Erik Gunnar Asplund. Architettura e città*

a cura di Loris Dal Pos, giugno 2009

Inediti in italiano, i testi contenuti in questo volume restituiscono l'impegno che l'architetto svedese, un grande protagonista dell'architettura europea del XX secolo, profuse nelle questioni e nei temi di portata urbana.

#### DODO3

*Peter Behrens. Inediti 1900-20*

a cura di Alessandra Moro, aprile 2010

I cinque scritti di Behrens tradotti per questa occasione dalla curatrice accompagnati da un inedito corredo di immagini documentano la varietà di interessi dell' indiscusso maestro del novecento europeo: dal teatro alla città, fino alla più nota ricerca nel campo dell'architettura per gli edifici industriali.

#### DODO4

*Lucio Costa. Brasilia Plan Piloto*

a cura di Martino Tattara, giugno 2010

Per apprezzare il lavoro di Lucio Costa per la fondazione di Brasilia è necessario innanzitutto comprendere che si tratta di "un progetto costruito con la parola scritta" come dimostra nel suo bel saggio introduttivo il curatore. Per la prima volta tradotto in italiano, il documento del Plan Piloto fa luce e sfata alcuni luoghi comuni sulla capitale brasiliana.

La collana è diretta da Alberto Ferlenga; nel suo comitato scientifico siedono Giovanni Anceschi, Donatella Calabi, Alberto Cecchetto, Pippo Ciorra, Pier Luigi Crosta, Giovanna Curcio, Domenico Patassini, Bernardo Secchi e Luciano Semerani. Della redazione fanno parte Fernanda De Maio, Davide Fornari e Andrea Iorio e la grafica è curata da Sergio Polano.

#### ENGLISH ABSTRACT

The DODO series, published by the IUAV Doctoral School of Venice, tries to shed light upon the state of the Italian doctoral research in Architecture. It is possible to get unpublished works or texts hard to find, written by architects, designers, urbanists, landscape architects, artists and people who are involved in disciplines close to the Architecture. The aim of this series is to spread the university research and to promote – in Italy and abroad – the doctoral studies that pay particular attention to collect documents useful to each individual thesis and to find autograph texts.

## Peter Behrens e gli stabilimenti della AEG

Presentazione di Alessandra Moro, *Peter Behrens. La ricerca della bellezza*, Il Poligrafo, 2010

Marco Paronuzzi

Come spiega Alessandra Moro nei capitoli introduttivi del suo lavoro, a seguito del forte sviluppo del capitalismo industriale avvenuto in Germania dalla seconda metà dell'Ottocento, emerge nei primi anni del secolo scorso una profonda riflessione sul concetto di 'civilizzazione'. In particolar modo sarà il politico nazional-liberale Friedrich Naumann a sostenere che proprio l'industria e la *Kultur* sarebbero stati i 'valori' capaci di elevare la Germania e il popolo tedesco.

Nel solco di questo dibattito politico-culturale, nell'autunno del 1907, l'illuminato imprenditore Walther Rathenau, amministratore della *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (AEG)*, incaricherà Peter Behrens di realizzare un imponente programma di riorganizzazione dell'immagine aziendale. Il suo lavoro spazierà in molteplici campi, dal disegno dei manifesti pubblicitari, ai prodotti di consumo, fino alla progettazione degli impianti industriali di produzione.



Proprio da questo punto prende l'avvio il lavoro di Alessandra Moro, teso ad analizzare le strategie progettuali-compositive dell'architetto tedesco, attraverso l'analisi di tre opere realizzate per la AEG nel lasso di tempo compreso tra il 1908 e il 1916. La *Turbinenhalle* (1908-1909), la *Kleinmotorenfabrik* (1910-1913), e la *Nationale Automobil Gesellschaft* (1913-1916), vengono prese quale pretesto per verificare la validità dei temi e delle scelte progettuali con le quali Behrens si avvicina al difficile compito di dare forma al moderno edificio industriale.

Secondo la tesi dell'autrice l'opera di Peter Behrens affonda le proprie radici nella tradizione dell'architettura classica greca e romana, attraverso l'utilizzo di archetipi portatori di significati universali e atemporali. Ma la lezione compositiva non si limiterà al semplice revival delle forme del passato, al contrario tenderà a un loro costante richiamo 'concettuale', per analogia di significato, capace di conferire dignità al tema dell'edificio industriale, per renderlo appropriata espressione della *Kultur* di un popolo in un determinato periodo storico-culturale. Questa la chiave di lettura con la quale possiamo cogliere l'analogia della *Turbinenhalle*, un maestoso corpo di fabbrica in ferro e vetro, con l'immagine di un tempio greco, o rintracciare nella facciata in mattoni rosso-blu della *Kleinmotorenfabrik* il tipo dello *stoà*, o ancora leggere un doppio ordine 'romano' nel fronte strada della *Nationale Automobil Gesellschaft*.

Come ricorda Stanford Anderson nella prefazione al volume:

[...] la validità della tesi e della lettura interpretativa che la Moro propone delle fabbriche si trova nel suo evidenziare l'importanza di una 'riscoperta' della tradizione classica. Tale riscoperta viene da Behrens tradotta, in maniera convincente, nel senso di appropriatezza degli edifici al proprio ruolo e di identificazione degli stessi con la cultura industriale emergente.

#### ENGLISH ABSTRACT

An Introduction to Alessandra Moro, Peter Behrens. *La ricerca della bellezza*, published by Il Poligrafo, 2010. According to the opinion of the author, Peter Behrens's activity sinks his own roots in the tradition of Classical Greek and Roman architecture, through the use of archetypes bearers of universal meanings. But the planning lesson of the German architect is not limited to the simple revival of the forms of the past, on the opposite it stresses out a constant conceptual reminding, for analogy of meaning, able to confer dignity to the topic of industrial building, in order to render it as appropriate expression of the culture of people in a determined historical and cultural period.

# Einfluss von Zeit und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung

L'influenza dell'impiego di tempo e spazio nello sviluppo della forma moderna

Peter Behrens

Da *Der Verkehr in Jahrbuch des deutschen Werkbundes*, 1914, pp. 7-10.

Traduzione di Alessandra Moro

Quando si parla dello sviluppo di una forma moderna, questo avviene perché si desidera trovare un'espressione formale univoca, adeguata, del nostro tempo. La nostra epoca nella sua manifestazione formale non ha ancora dimostrato di possedere un'unità formale, condizione e prova allo stesso tempo della definizione di uno stile. Non è noto quali siano le condizioni che si intonino all'attuale aspirazione all'arte (Kunstwollen), né quale sia il fondamento per un linguaggio formale omogeneo; nondimeno vorremmo dare un'interpretazione dello stile per il nostro tempo. Uno stile è comprensibile solo a posteriori e a una distanza sufficiente dallo specifico periodo cui appartiene. Sappiamo solo che non è mai un'unica condizione a determinare la struttura formale che genera lo stile, bensì un complesso di condizioni materiali e ideali.

Indubbiamente l'uso che si fa di spazio e tempo è un importante fattore nel determinare e influenzare la forma, così come lo sono le tecniche e i materiali costruttivi. Questi però, presi singolarmente, non sono fattori decisivi; appartengono piuttosto a un insieme complesso di condizioni che determina l'espressione formale unitaria di ogni epoca. Visto che questi aspetti riguardano il lato pratico della nostra vita, potrebbero essere considerati come fondamenti più facilmente afferrabili e meno contestabili; oltretutto tempo e spazio sono concetti che riguardano una interpretazione psicologica del mondo.

L'impiego di tempo e spazio potrebbe poi essere interpretato come il principio ritmico della forma. Il ritmo è in realtà una misura del tempo, una misura del movimento. Sembra però legittimo far ricorso alle considerazioni sulla ritmica anche nel campo delle arti applicate, se queste vengono

considerate non come qualcosa di rigido, bensì di organico e vivo.

Avvertiamo nella nostra epoca un ritmo diverso rispetto a quello delle epoche passate. Perciò dire che il nostro tempo scorre più in fretta rispetto a quello dei nostri padri è un'interpretazione ritmica.

La fretta si è impadronita di noi; non ci concede più la tranquillità di fermarci ad approfondire i dettagli. Quando corriamo lungo le strade delle nostre grandi città, su veicoli veloci, non riusciamo più a percepire i dettagli degli edifici. Allo stesso modo l'immagine della città non è più la stessa se la si sfiora passando di fretta su treni veloci. I singoli edifici non parlano più per sé stessi; a un simile modo di vedere il nostro mondo esterno, al quale siamo ormai tutti abituati, può corrispondere solamente un'architettura che mostri facciate possibilmente chiuse e tranquille, e che con la propria precisione non costituisca alcun ostacolo. Se qualcosa di particolare deve essere messo in risalto, questo deve essere posizionato nel punto verso il quale il traffico si muove. È necessario un visibile contrasto di elementi salienti: superfici larghe e ampie, o sequenze ritmiche di dettagli necessari che riconducano a una unità d'insieme.

Il nuovo impianto di una città o di parte di essa, in contrasto con i principi medievali di strade tortuose e irregolari e della composizione idilliaca delle piazze, è frutto di piani generosi che prevedono strade ampie, lunghe e diritte. Non ci servirà come esempio auspicabile di bellezza l'idillio pittoresco del Medioevo; sembrano invece affini all'architettura del nostro tempo gli impianti assiali del periodo barocco. Così i ponti, che devono organizzare il traffico in un flusso libero e ampio, non saranno più conclusi sulle due sponde con costruzioni verticali; abbiamo piuttosto la necessità di allargare le estremità come fossero delle piazze, considerandole come vie di accesso e di uscita.

Se queste regole vengono rispettate negli interventi urbani, di conseguenza nasceranno al meglio pure gli edifici della nostra epoca e soprattutto il loro ordine interno. Si tratta dei grandi edifici per negozi e uffici delle nostre città, all'interno dei quali va organizzato a sua volta il traffico e previsto l'impiego di spazio e tempo.

I requisiti principali che determineranno un simile edificio sono: la grande luminosità degli spazi interni, la continua possibilità di cambiamento delle loro dimensioni e della loro forma, la libera comunicazione e il pieno utilizzo delle superfici costruite e degli spazi di lavoro; anche in questo caso,

il principio ritmico condurrà alla più nobile espressione della forma, raggiunta attraverso l'utilizzo di una proporzione ragionata. Allo stesso tempo dal riconoscimento di questo motivo ritmico di base nascerà una nuova architettura tipica. Il fatto di determinare un tipo è dunque un supremo obiettivo di tutte le arti, e non per ultima dell'architettura. Non soltanto il singolo edificio prenderà una forma tipica, ma anche i quartieri e la città stessa.

Per primo il centro della città con i negozi e gli uffici acquisirà un carattere spiccato e particolare. La questione dell'utilizzo di tempo e spazio ci porterà spontaneamente alla costruzione di edifici alti quanto più possibile. L'utilità dei principi della città americana, con i suoi edifici sovradimensionati in altezza, è dimostrata dall'apprezzamento, da parte dei cittadini, dei vantaggi che questo tipo di costruzioni offrono. Ma anche dal punto di vista estetico, sono proprio questi edifici dei nuovi paesi a suscitare le più forti impressioni. Grazie alla loro ardita costruzione, essi contengono il germe di una nuova architettura. Questo sviluppo in altezza non è importante solo per il singolo edificio, quanto soprattutto in senso urbanistico. La città deve quindi essere intesa, nelle relazioni urbane, come un oggetto di architettura unico e chiuso. Una grande città, che si dilata fino al disordine, non trae affatto giovamento dalla progettazione di nuove piazze importanti, il cui spazio è inteso in senso estetico. Allo stesso modo non può bastare l'effetto di un campanile per l'immagine complessiva di una grande città. Una città esige un corpo, una silhouette che si possa ottenere soltanto attraverso l'introduzione di masse verticali e compatte.

Se la città dei negozi e degli uffici mantiene il suo carattere, è naturale che i sobborghi, posti al di fuori delle grandi città, diventino zone con case di campagna, i cui edifici sono caratterizzati dall'orizzontalità in contrasto al verticalismo delle zone centrali. È un desiderio legittimo quello di non perdere tempo in città, nel percorrere lunghi tratti di strada, ma di avere ogni offerta commerciale ben raggiungibile nelle vicinanze; finita l'ora degli acquisti e del lavoro, è altrettanto legittima la pretesa di potersi dirigere con i migliori mezzi di trasporto in aperta campagna e, una volta giunti là, di poter vivere e rilassarsi nella massima libertà.

Si devono poter riconoscere, nell'essenza dell'architettura, le caratteristiche principali di ogni creazione formale. A essa si adattano volentieri tutte le altre forme di manifestazione della vita. Per questo il ritmo, che determina un'architettura misurata nel tempo, influenzerà anche le restanti forme del nostro ambiente moderno, e soprattutto, ovviamente, gli oggetti che stanno



in diretto rapporto con il traffico. È perciò naturale che giudichiamo la bellezza di una nave, di una locomotiva o di un'automobile non per il loro aspetto ornamentale, ma per la loro aerodinamicità e le loro linee slanciate.

“Niente è più volgare della fretta”. Tuttavia tutti noi abbiamo fretta. La ragione non va cercata nelle condizioni materiali. Anche le epoche precedenti alla nostra avevano grandi lavori da compiere; se più grandi dei nostri non ci è dato dirlo. Le nostre generazioni dureranno quanto sono durate quelle passate, non c'è quindi alcuna ragione di questo precipitarsi eccessivo. La fretta è causata dai ritmi del nostro tempo. Essa è un fondamento elementare delle nostre creazioni, ma non può essere ciò che genera le forme dell'arte e della cultura. Essa appartiene all'indole dei parvenu e noi non abbiamo ancora imparato a gestirla: per la fretta il nostro stile di vita non ha ancora trovato una forma nobile e ingentilita. La qualità elementare e generale di un'epoca non può essere raggiunta attraverso riflessioni romantiche, che predicano la tranquillità. Si tratta ora di sollecitare una seria e risoluta presa di posizione circa le esigenze del nostro tempo. È inutile criticare i cartelloni pubblicitari, bisogna tentare di dar ordine a un progresso culturale dai colori sgargianti e dalle linee bizzarre. È da filistei disprezzare il veloce cambiamento della moda; è invece saggio riconoscere e godere dell'utilità politico-economica, la quale si offre attraverso gioie alterne. L'epoca contemporanea, che ha smorzato la pulsione di una romantica agiatezza, pone nuovi compiti all'arte. Questa giungerà a un grande risultato unitario, se sapremo riconoscere la bellezza ritmica di questo tempo.

## EINFLUSS VON ZEIT- UND RAUMAUSNUTZUNG AUF MODERNE FORMENTWICKLUNG

VON PETER BEHRENS

**W**ENN man die Entwicklung der modernen Form betrachtet, wird man gedrückt von der Schärfe und einem eigentümlichen Charakter dieser Zeit. Man ist Zeit hat die Fähigkeit in ihre Formentwicklung auch nicht zu ignorieren, die die Zeitung und das Zeichnen verbindet. In beiden Beziehungen hat diese moderne Formensprache Eigenschaften, welche die Grenzen für die materielle Formensprache nicht so weit abheben, wie es die Erklärung einer Sache in einer Zeit geben können. Die Zeit hat sie in sich selbst und in jedem einzelnen Moment von einem sich abspielenden Zeitstrahl erhalten. Wenn können wir uns. Auf sie ist eine dieser Bedingungen, werden wir Beispiele von verschiedenen Modellen, die die allgemeine Formgestaltung betreffen.

Zeichnen und Zeit sind untrennbar verbunden. Die Zeit ist die Form, so gut wie die Formzeichnung und die Entwicklung der Abstraktion. Diese sind zwei nicht trennbare Grundbestandteile, die sich gegenseitig als Form bestimmen. Die Zeit ist die materielle Formensprache, auch ohne körperliche Zeitstrahlentwicklung. Die Zeit ist die Form, so gut wie die materielle Formensprache, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit.

Zeit und Raumgestaltung können nur über die Zeit gehen. Die materielle Form ist die Formensprache. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit.

Wie reguliert diese materielle Entwicklung die materielle Zeit als in einer Form. Sie ist in sich selbst die materielle Entwicklung, was sie sagen, die materielle Zeit selbst als die materielle Form.

Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit.

Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit.

Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit.

Hilfen für unsere Kunst, die materielle Entwicklung der Form. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit.

Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit.

Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit.

Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit.

Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit.

Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit.

Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit. Die Zeit ist die Form, die Form ist die Zeit.

# Zur Frage des Hochhauses

Sulla questione del grattacielo

Peter Behrens

Da *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*, vol. 3, 24, 15 marzo 1922, pp. 369-371.

Traduzione di Giacomo Calandra di Roccolino

Il problema dei grattacieli non è solo di tipo economico o costruttivo. Questi aspetti, infatti, sono già stati trattati a sufficienza. Non può più essere messa in dubbio la praticità di concepire il centro città come città commerciale e dunque realizzarla in modo da facilitare il sorgere di esercizi commerciali, avvicinando contemporaneamente i quartieri residenziali. Chiunque si sia recato almeno una volta per affari a New York si ricorda sicuramente quanto sia stato semplice spostarsi, poiché tutti i luoghi in cui doveva andare si trovavano nelle immediate vicinanze, sebbene in piani diversi, spesso ai piani alti. In ogni caso non avrà sprecato mezza giornata sui mezzi di trasporto, come invece è necessario a Berlino. Scrupoli di tipo costruttivo, igienico e di ordine pubblico devono essere vinti. Ma la costruzione di grattacieli non è solo una questione di urbanistica, bensì di composizione urbana.

Per quanto riguarda la costruzione, nei progetti realizzati fino a oggi e che sono diventati famosi, si può notare che non ci siamo lasciati sfuggire gli insegnamenti derivati dal vantaggio temporale degli americani. Ma dall'America è stato anche tratto un profitto di tipo artistico? Salvo rare eccezioni tutto quello che sinora si è visto nei progetti, che fortunatamente ancora non sono stati realizzati, dimostra il contrario. Anche dal punto di vista artistico si può apprendere molto da New York, soprattutto cosa non si dovrebbe fare, ma anche come lo si dovrebbe fare. Non solo non sono replicabili le forme decorative gotiche o classiciste. Queste hanno infatti un ruolo secondario. Si tratta di tutt'altro. E, in particolare, dell'organizzazione arbitraria dei singoli edifici pensati come corpi isolati senza nessun rapporto con la fisionomia urbana. Ci sono degli edifici a New York, la maggior parte in realtà, che sorgono autolimitandosi, senza neanche tener conto del contesto. Tuttavia, in senso compositivo il singolo edificio non suscita alcun interesse, tutto infatti dipende dalla relazione che ha con l'intero insieme urbano. Da questo punto di vista le città americane sono caotiche ed è pro-

prio perché questa caratteristica si manifesta in modo così evidente anche solo osservando delle fotografie che tali città dovrebbero rappresentare una chiara lezione. Ma accanto al disordine e all'arbitrarietà emergono, più per caso che per altro, delle impressioni opposte. Un po' come la natura che, senza aver creato nulla con intento artistico, produce delle forme che ci incantano. Il marmo tagliato in lastre sottili spesso crea interessanti giochi di linee e colori, oppure in un muro in rovina vi sono macchie o crepe che nessuna mano d'artista riuscirebbe a realizzare in modo così sorprendente. Pertanto anche a New York ci si può trovare per caso di fronte a degli agglomerati tra gli innumerevoli grattacieli, che ci fanno avere davvero una notevole percezione del principio artistico alla base della composizione urbana.

Se si pensa che le nostre grandi città tedesche un giorno si potrebbero ingrandire ulteriormente espandendosi solo orizzontalmente in base alla crescita della popolazione, dal momento che verrebbe rispettato il limite massimo consentito sinora di 22 m per il valore del terreno, ci si può quindi immaginare che si verrebbero a creare delle città infinite, estremamente monotone e prive di qualsiasi profilo. Lasciare libera qualche piazza o far spuntare dei sottili campanili non sarà loro di alcun aiuto. Quanto più grande sarà questa massa di edifici sviluppata come una grande tavola, tanto più difficilmente sarà definibile come città e qualsiasi relazione evidente di una parte della città con l'altra andrà perduta. Ora, per garantire più carattere e varietà all'aspetto di un tale organismo urbano in continua crescita, la cosa migliore è che dalla monotonia dello sviluppo orizzontale delle superfici sorgano in modo deciso delle masse verticali. L'architettura è l'organizzazione del corpo. Di conseguenza anche l'urbanistica non è compito del tecnografo del geometra, non si tratta dunque di una questione geometrica, bensì stereometrica. Evidenziare la terza dimensione ha un notevole valore dal punto di vista urbanistico-compositivo. Se partiamo dall'idea che la città non sia un conglomerato di singole unità, né una massa che può essere lavorata a piacere, bensì un insieme organizzato in modo uniforme ed in cui ogni superficie ed ogni singola dimensione dipende in modo preciso da tutte le altre parti e dall'intero corpo cittadino, allora potremo considerare una città come un grande rilievo modellato su di un piano di base, che come ogni rilievo si compone di vari strati e di livelli che hanno altezza diversa.

Ora, questo è quello in cui si è trasformata l'esperienza in America, dove il tutto ha dato vita a dei progressi tecnico-pratici per lo studio; ho infatti trovato dei quartieri cittadini in cui queste stratificazioni erano chiaramente visibili. Quartieri di edifici della stessa altezza erano circondati da edifici

più alti, tanto da avere l'impressione che i tetti costituissero un'enorme terrazza che in un certo senso fa librare uno spazio in una sfera più alta. Gli argini di questa illusione spaziale, però, danno vita a una seconda, più alta terrazza, sebbene chiaramente in modo non regolare, ma di nuovo circondata, o almeno sostenuta agli angoli o ai lati, da edifici ancora più alti. Quindi al di sopra del livello stradale e degli edifici più bassi sono sorti degli effetti volumetrici che non sono vincolati, come invece le nostre piazze del mercato, ai marciapiedi, bensì mettono in relazione più parti della città grazie alla loro enorme estensione. Ed è proprio qui che sta la grande forza organizzativa del grattacielo per l'arte urbanistica, e cioè che al di sopra delle strade e dei mercati la città può essere davvero percepita come un unico elemento concatenato. Se si volesse fare un confronto con la cultura antica, si potrebbe rivolgere l'attenzione alle città che sorgevano su un pendio, come ad esempio Genova che, senza i moderni grattacieli, devono l'imponente impressione che fanno alle qualità dell'ambiente naturale. Senza dubbio poi, durante il Medioevo, sia l'altezza delle navate delle cattedrali e dei campanili sia la loro collocazione spaziale venivano stabilite secondo il punto di vista di una grande proporzionalità urbana. Poi però, al di là di qualsiasi sentimento artistico, è puro vandalismo l'aver isolato gli enormi campanili delle nostre cattedrali attraverso il *Domfreiheit* [la creazione di una "zona di rispetto" intorno al duomo, ndr] togliendo loro la cosa più indispensabile del loro essere così imponenti, cioè il confronto con le piccole casette ammassate di fronte.

Temo proprio il fantasma di questa *Domfreiheit* per il futuro dei grattacieli della Germania. Già il nome *Turmhäuser* [=case-torre], che è entrato in uso, lo conferma. Certamente una casa, che ha circa 30 o 40 piani, deve essere collocata nello spazio in modo tale che non solo abbia luce a sufficienza per tutte le stanze, ma anche che non precluda agli edifici vicini un ingresso della luce adeguato. Per questo di solito sorgono su spazi liberi, sponde dei fiumi o angoli rientranti. Ma queste condizioni si possono soddisfare molto bene nell'ambito di un più elevato pensiero urbanistico-compositivo come pure nella mera considerazione della convenienza individuata. Una casa, ed in particolare una di queste dimensioni, può rovinare in modo grossolano e senza riguardo l'unità di un intero quartiere cittadino, quando l'innalzarsi di un'energica verticale non ha luogo dove invece è necessario dal punto di vista artistico per l'immagine della città, e anche quando nella sua divisione in piani non si uniforma al vicinato a causa di aggetti più bassi o così via. Case di questa ampiezza non dovrebbero rappresentare una figura indipendente, quasi armonica, bensì hanno tutte le ragioni per presentarsi come parte che serve e collabora all'intero organismo urbano e lo completa, prin-

cipio che ha acquisito validità già da tempo nell'ambito della composizione urbana per i campanili. Da noi vi sono una legge per le linee di fuga e un regolamento edilizio per zone, che sono inseriti nei piani regolatori di una città. Niente è più necessario che presentare una legge che imponga di progettare e realizzare gli stessi piani per le linee di fuga e il progressivo arretramento dei piani per il profilo verticale delle città, prima che si possano iniziare a costruire i grattacieli in modo arbitrario. Questi progetti, però, dovrebbero essere il risultato di riflessioni mature di tipo artistico e pratico, un successo di un modo di plasmare plastico.

Con coraggio e coerenza in tempi di grande necessità riprenderemo e applicheremo un sistema che riterremo legittimamente riconosciuto. Ma a cosa servono questa audacia e inflessibilità, se il principio viene colto in modo sbagliato alle sue basi, se ricominciamo con i primi errori dell'America, mentre questo paese ha già da tempo riconosciuto e superato nei suoi comitati edili i vecchi errori?

La Germania non può smettere di dare, come ha fatto per centinaia di anni, esempi di una volontà culturale mal interpretata? Si tratta però di questioni che riguardano il futuro remoto. Forse i nostri contemporanei più giovani prima o poi vedranno superato il nostro fardello della guerra e si troveranno di fronte ad una rifioritura del paese, i monumenti in pietra sorti nel periodo di difficoltà economiche continueranno ad esistere a lungo e pertanto dovrebbero essere i simboli della levatura spirituale di un'epoca e di un sapere lungimirante.

STADTBAUKUNST  
ALTER UND NEUER ZEIT

HERAUSGEGABEN VON  
HERMANN GUTTENTAG UND HEINRICH WILHELM

Band 11. 1910. 1. Heft. 1. Jahrgang. 1. Heft. 1. Jahrgang. 1. Heft. 1. Jahrgang.

VERLAG VON  
DR. H. GUTTENTAG, BERLIN, WILHELMSTRASSE 11.

---

**ZUR FRAGE DES HOCHHAUSES**

VON  
DR. H. GUTTENTAG

Die Frage des Hochhauses ist eine der wichtigsten Fragen der Stadtplanung. Sie ist eine Frage, die sich seit Jahrhunderten stellt und die in der Zukunft noch wichtiger werden wird. In der Vergangenheit waren die Städte meist flach und weitläufig, mit breiten Straßen und niedrigen Gebäuden. In der Neuzeit haben sich die Städte vertikal entwickelt, mit hohen Gebäuden, die den Himmel berühren. Diese Entwicklung hat viele Vorteile, aber auch viele Nachteile. In diesem Heft werden wir uns mit der Frage des Hochhauses auseinandersetzen und versuchen, die Vor- und Nachteile abzuwägen. Wir werden sehen, dass die Frage des Hochhauses eine komplexe Frage ist, die viele Aspekte berührt, von der Stadtplanung bis zur Architektur. Wir hoffen, dass diese Heft Ihnen einen Einblick in diese wichtige Frage geben wird.

Die Frage des Hochhauses ist eine der wichtigsten Fragen der Stadtplanung. Sie ist eine Frage, die sich seit Jahrhunderten stellt und die in der Zukunft noch wichtiger werden wird. In der Vergangenheit waren die Städte meist flach und weitläufig, mit breiten Straßen und niedrigen Gebäuden. In der Neuzeit haben sich die Städte vertikal entwickelt, mit hohen Gebäuden, die den Himmel berühren. Diese Entwicklung hat viele Vorteile, aber auch viele Nachteile. In diesem Heft werden wir uns mit der Frage des Hochhauses auseinandersetzen und versuchen, die Vor- und Nachteile abzuwägen. Wir werden sehen, dass die Frage des Hochhauses eine komplexe Frage ist, die viele Aspekte berührt, von der Stadtplanung bis zur Architektur. Wir hoffen, dass diese Heft Ihnen einen Einblick in diese wichtige Frage geben wird.

**RUSSIA**  
Die Ruinen von Moskau



Abb. 1. Die Ruinen von Moskau.

Die Ruinen von Moskau sind ein trauriges Zeugnis der Zerstörung, die die Stadt im Jahre 1812 erlitten hat. Die Stadt wurde fast vollständig zerstört, und nur wenige Gebäude sind noch übrig geblieben. Die Ruinen sind ein Mahnmal für die Verwüstung, die Krieg bringet, und für die Wichtigkeit der Stadtplanung. In diesem Heft werden wir uns mit den Ruinen von Moskau auseinandersetzen und versuchen, die Ursachen der Zerstörung zu verstehen. Wir werden sehen, dass die Zerstörung von Moskau eine komplexe Frage ist, die viele Aspekte berührt, von der Stadtplanung bis zur Architektur. Wir hoffen, dass diese Heft Ihnen einen Einblick in diese wichtige Frage geben wird.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Emma Filipponi  
Venezia • luglio 2015

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)





la rivista di **engramma**  
anno **2010**  
numeri **77-81**

**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.**