

la rivista di **en**gramma
2010

82–86

La Rivista di Engramma
82-86

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 82-86
anno 2010

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **82-86** anno **2010**
82 luglio/agosto 2010
83 settembre 2010
84 ottobre 2010
85 novembre 2010
86 dicembre 2010
finito di stampare gennaio 2020

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

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

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-24-7
ISBN digitale 978-88-98260-78-2

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	<i>82 luglio/agosto 2010</i>
52	<i>83 settembre 2010</i>
82	<i>84 ottobre 2010</i>
198	<i>85 novembre 2010</i>
322	<i>86 dicembre 2010</i>

82

luglio/agosto **2010**

ENGRAMMA • 82 • LUGLIO-AGOSTO 2010
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-27-0

Quo vadis Hollywood?

a cura di Stefania Rimini, Alessandra Pedersoli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-27-0

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

- 06 | Roland Barthes, *Les Romains au cinéma* [1953]
Introduzione al testo a cura di Stefania Rimini
- 09 | Proiezioni dell'antico nella cultura contemporanea ovvero il cinema e lo sguardo mutante sul classico. *Anfitrione* di Plauto, tra Sarsina e Weimar
Roberto Danese
- 15 | Sdoppiamento e seduzione. *Baccanti e L'inganno (Sleuth)*
Massimo Fusillo
- 28 | Da Perseo a Perseo: il filo rosso dell'ars combinatoria. Un colloquio con Cristiano Tessari su *Percy jackson e gli dei dell'Olimpo: Il ladro di fulmini* di Chris Columbus (2010) e *Scontro tra titani* di Louis Letterier (2010)
a cura di Alessandra Pedersoli
- 37 | Indomita Psyche *La nostra anima* di Alberto Savinio (1944) e *Can't Be Tamed* di Miley Cyrus (2010)
Stefania Rimini

Roland Barthes, Les Romains au cinéma [1953]

Introduzione al testo a cura di Stefania Rimini

Dans le *Jules César* de Mankiewicz, tous les personnages ont une frange de cheveux sur le front. Les uns l'ont frisée, d'autres filiforme, d'autres huppée, d'autres huilée, tous l'ont bien peignée, et les chauves ne sont pas admis, bien que l'Histoire romaine en ait fourni un bon nombre. Ceux qui ont peu de cheveux n'ont pas été quittes à si bon compte, et le coiffeur, artisan principal du film, a su toujours leur soutirer une dernière mèche, qui a rejoint elle aussi le bord du front, de ces fronts romains, dont l'exiguité a de tous temps signalé un mélange spécifique de droit, de vertu et de conquête.

Qu'est-ce donc qui est attaché à ces franges obstinées ? Tout simplement l'affiche de la Romanité. On voit donc opérer ici à découvert le ressort capital du spectacle, qui est le *signe*. La mèche frontale inonde d'évidence, nul ne peut douter d'être à Rome, autrefois. Et cette certitude est continue : les acteurs parlent, agissent, se torturent, débattent des questions « universelles », sans rien perdre, grâce à ce petit drapeau étendu sur le front, de leur vraisemblance historique : leur généralité peut même s'enfler en toute sécurité, traverser l'Océan et les siècles, rejoindre la binette yankee des figurants d'Hollywood, peu importe, tout le monde est rassuré, installé dans la tranquille certitude d'un univers sans duplicité, où les Romains sont romains par le plus lisible des signes, le cheveu sur le front.



Un Français, aux yeux de qui les visages américains gardent encore quelque chose d'exotique, juge comique le mélange de ces morphologies de gangsters-shérifs, et de la petite frange romaine : c'est plutôt un excellent gag de music-hall. C'est que, pour nous, le signe fonctionne avec excès, il se discrédite en laissant apparaître sa finalité. Mais cette même frange amenée sur le seul front naturellement latin du film, celui de Marlon Brando, nous en impose sans nous faire rire, et il n'est pas exclu qu'une part du succès européen de cet acteur soit due à l'intégration parfaite de la capillarité romaine dans la morphologie générale du personnage. A l'opposé, Jules César est incroyable, avec sa bouille d'avocat anglo-saxon déjà rodée par mille seconds rôles policiers ou comiques, lui dont le crâne bonasse est péniblement ratissé par une mèche de coiffeur.

Dans l'ordre des significations capillaires, voici un sous-signes, celui des surplisures nocturnes : Portia et Calpurnia, éveillées en pleine nuit, ont les cheveux ostensiblement négligés ; la première, plus jeune, a le désordre flottant, c'est-à-dire que l'absence d'apprêt y est en quelque sorte au premier degré ; la seconde, mûre, présente une faiblesse plus travaillée : une natte contourne le cou et revient par-devant l'épaule droite, de façon à imposer le signe traditionnel du désordre, qui est l'asymétrie. Mais ces signes sont à la fois excessifs et dérisoires : ils postulent un « naturel » qu'ils n'ont même pas le courage d'honorer jusqu'au bout : ils ne sont pas « francs ».

Autre signe de ce *Jules César* : tous les visages suent sans discontinuer : hommes du peuple, soldats, conspirateurs, tous baignent leurs traits austères et crispés dans un suintement abondant (de vaseline). Et les gros plans sont si fréquents, que, de toute évidence, la sueur est ici un attribut intentionnel. Comme la frange romaine ou la natte nocturne, la sueur est, elle aussi, un signe. De quoi ? de la moralité. Tout le monde sue parce que tout le monde débat quelque chose en lui-même ; nous sommes censés être ici dans le lieu d'une vertu qui se travaille horriblement, c'est-à-dire dans le lieu même de la tragédie, et c'est la sueur qui a charge d'en rendre compte : le peuple, traumatisé par la mort de César, puis par les arguments de Marc-Antoine, le peuple sue, combinant économiquement, dans ce seul signe, l'intensité de son émotion et le caractère fruste de sa condition. Et les hommes vertueux, Brutus, Cassius, Casca, ne cessent eux aussi de transpirer, témoignant par là de l'énorme travail physiologique qu'opère en eux la vertu qui va accoucher d'un crime. Suer, c'est penser (ce qui repose évidemment sur le postulat, bien propre à un peuple d'hommes d'affaires, que : penser est une opération violente, cataclysmique, dont la sueur est le moindre signe). Dans tout le film, un seul homme ne sue pas, reste glabre, mou, étanche : César. Evidem-

ment, César, *objet* du crime, reste sec, car lui, il ne sait pas, *il ne pense pas*, il doit garder le grain net, solitaire et poli d'une pièce à conviction.

Ici encore, le signe est ambigu : il reste à la surface mais ne renonce pas pour autant à se faire passer pour une profondeur ; il veut faire comprendre (ce qui est louable), mais se donne en même temps pour spontané (ce qui est triché), il se déclare à la fois intentionnel et irrépressible, artificiel et naturel, produit et trouvé. Ceci peut nous introduire à une morale du signe. Le signe ne devrait se donner que sous deux formes extrêmes : ou franchement intellectuel, réduit par sa distance à une algèbre, comme dans le théâtre chinois, où un drapeau signifie totalement un régiment ; ou profondément enraciné, inventé en quelque sorte à chaque fois, livrant une face interne et secrète, signal d'un moment et non plus d'un concept (c'est alors, par exemple, l'art de Stanislavsky). Mais le signe intermédiaire (la frange de la romanité ou la transpiration de la pensée) dénonce un spectacle dégradé, qui craint autant la vérité naïve que l'artifice total. Car s'il est heureux qu'un spectacle soit fait pour rendre le monde plus clair, il y a une duplicité coupable à confondre le signe et le signifié. Et c'est une duplicité propre au spectacle bourgeois : entre le signe intellectuel et le signe viscéral, cet art dispose hypocritement un signe bâtard, à la fois elliptique et prétentieux, qu'il baptise du nom pompeux de « naturel ».



Proiezioni dell'antico nella cultura contemporanea ovvero il cinema e lo sguardo mutante sul classico

Anfitrione di Plauto, tra Sarsina e Weimar

Roberto Danese

Il contributo è esito della comunicazione orale presentata dall'autore in occasione del convegno Luminar 8. Cinema & tradizione classica

Il cinema è spesso un modo di pensare il reale (o l'irreale) attraverso l'occhio sincretico del proprio linguaggio: ciò che si vede è nell'istante in cui si incontrano la visione a priori dell'autore (spesso plurale come un'Idra che unisce più teste su un unico corpo creativo) e quella a posteriori del pubblico. Il momento interattivo della proiezione del film diventa un atto culturale in cui, forse più che in ogni altra esperienza artistica, il testo (filmico in questo caso) si semantizza biunivocamente. Possiamo forse pensare un'occasione più funzionale per coniugare la cultura classica e le estetiche del mondo contemporaneo? *L'Amphitryon* di Reinhold Schuenzel, film tedesco del 1935, non esisterebbe senza l'enorme e arduo lavoro filologico sul testo plautino e tanto meno senza le deformazioni 'riscritturali' che il testo comico ha felicemente subito nel corso dei secoli. La coniugazione con le forme del musical weimariano e i canoni del cinema brillante ne fa un'esperienza culturale nuova e accattivante, tutt'oggi capace di sorprendere e divertire, in una dimensione che giustamente va ben oltre i confini del testo antico, rispettandolo e rivitalizzandolo allo stesso tempo.

Amphitryon. Aus den Wolken kommt das Glück, Germania 1935, regia e sceneggiatura: Reinhold Schünzel, musica: Franz Doelle, interpreti: Willy Fritsch (Jupiter e Amphitryon); Käthe Gold (Alkmene); Paul Kemp (Mercur e Sosias); Adele Sandrock (Juno), produzione; Universum-Film AAG, durata 105'

Sinossi:

1. Nella città di Tebe le donne sono molto preoccupate perché i loro uomini sono partiti per la guerra contro i Beoti. L'unica a non essere toccata da questo sentimento è Andria, la schiava moglie di Sosia, che non sente pro-

prio la mancanza di quello scansafatiche e ubriacone del marito. Scoppia un tumulto fra le donne tebane e interviene Alcmena a sedarlo, mostrandosi in pena per le sorti del marito Anfitrione, ma anche orgogliosa del fatto che egli stia offrendo la propria vita per la patria.

2. Tornata a casa Alcmena rivolge un'accorata preghiera a Giove perché conceda la vittoria ai Tebani. Il re degli dei, un vecchio e grasso signore dall'aria un po' svanita, destato dalla preghiera della giovane donna, viene completamente sedotto dai modi e dell'avvenenza di quest'ultima, decidendo di esaudire le sue preghiere e di scendere sulla terra per tentare un approccio galante con lei. Non ha fatto però i conti con la vecchia e tirannica moglie Giunone, la quale compare all'improvviso intimandogli di recarsi invece a Sparta in compagnia del fido ma riottoso Mercurio. Non appena Giunone è uscita, Giove risolutamente afferma che andrà a Tebe.

3. Giove e Mercurio scendono dal cielo a Tebe, travestiti da uomini, ma con le loro vere fisionomie, ben diverse da quelle con cui sono ritratti nelle statue fabbricate dagli umani, e si mettono a passeggiare per Tebe come due turisti, quando s'imbattono proprio in Alcmena e Andria. Il vecchio Giove decide subito di tentare un approccio, ma viene sdegnosamente respinto da Alcmena.



Alcmena; Alcmena rivolge una preghiera a Giove; il monte Olimpo; l'arrivo di Mercurio sull'Olimpo; Giunone e Giove; Mercurio e Giove.

4. Tebe, grazie all'aiuto decisivo di Giove, ha vinto la guerra e l'esercito sta facendo ritorno in patria, con Anfitrione in testa. Nel frattempo Alcmena invita le amiche a cena per distrarsi un po'. Giove intanto capisce che col suo aspetto non proprio avvenente sarà difficile conquistare Alcmena e decide di prendere le sembianze di Anfitrione, facendo trasformare il sempre più scontento Mercurio in Sosia, per ottenere una notte d'amore prima del ritorno del condottiero.

5. Alcmena ha preparato tutto per la cena con le amiche, quando arrivano Giove/Anfitrione e Mercurio/Sosia. Alcmena accoglie con gioia quello che crede il marito, mentre Andria tratta in modo sprezzante il falso Sosia. Intanto giungono le amiche, che però vengono frettolosamente congedate dalla padrona di casa, non senza fare in tempo a udire una voce maschile nella stanza da letto: è facile per loro pensare, con scandalo, ad una scappatella amorosa dell'integerrima Alcmena.

6. Alcmena torna da Giove/Anfitrione e comincia ad offrirgli vino, che egli tracanna in continuazione per farle piacere; poi, mezzo ubriaco, esce in giardino per cogliere dal cielo qualche stella da regalare all'amata, ma si prende un'infreddatura e, mentre Alcmena si allontana per procurargli qualcosa di caldo, cade in un sonno profondo che durerà tutta la notte, lasciando in bianco la delusa 'consorte'. Nel frattempo Mercurio/Sosia, in-



Mercurio e Giove discendono sulla terra;
il ritorno tionfale di Anfitrione; la trasformazione di Giove in Anfitrione; Alcmena e le amiche.

fastidito dai modi scortesi di Andria nei suoi confronti, la mette in riga con una severa ramanzina.

7. Il vero Anfitrione sta intanto tornando verso Tebe, ansioso di rivedere la moglie, mentre Sosia è completamente ubriaco. Al loro ingresso a Tebe però non trovano le rispettive consorti ad aspettarli al porto e allora Anfitrione invia Sosia a casa a controllare. Sull'uscio di casa Sosia vede un'Andria insolitamente rabbonita salutare con affetto Mercurio/Sosia. Lo schiavo, sconvolto dalla visione del proprio doppio, corre alla nave per raccontare tutto al suo padrone, che, credendolo ancora in preda ai fumi dell'alcool, lo fa arrestare.

8. Mercurio, insieme a un Giove ancora frastornato per la sbronza, esce di soppiatto dalla casa di Anfitrione, perché il vero padrone sta per arrivare. Giove, di nuovo nelle sue sembianze originali e afflitto da un mal di testa lancinante, assiste al trionfo dei Tebani, ma non rinuncia all'idea di sedurre Alcmena. Intanto Anfitrione arriva a casa, ma Alcmena, arrabbiata per essere stata ignorata la sera prima da quello che credeva suo marito in favore di parecchie brocche di vino, gli rinfaccia la sbornia e lo pianta in asso (vedi punto 6). L'interdetto Anfitrione viene avvicinato dalle amiche della moglie che fanno in modo di informarlo della presenza di un uomo in camera di Alcmena la sera prima (vedi punto 5).

9. Dopo una violenta discussione con Alcmena, Anfitrione, convinto di esser stato tradito dalla moglie, va da un avvocato per divorziare. L'avvocato divorzista cui si rivolge Anfitrione non è però altri che Giove, assistito da Mercurio. Il finto avvocato mostra di voler patrocinare la causa dell'eroe tebano, ma fa in modo che egli sia trattenuto per qualche ora nello studio in compagnia di Mercurio con la scusa di redigere l'istanza di divorzio. Giove dunque, pur sempre afflitto dal raffreddore, decide di tentare ancora una volta di sedurre Alcmena e riprende le sembianze di Anfitrione.



Sosia e Andria; Anfitrione e Sosia; Sosia vede il suo doppio

10. Giove/Anfitrione torna da Alcmena, la quale però, preoccupata per il brutto raffreddore del marito, ha chiamato un medico che lo visita e gli intima di mettersi subito a letto con camomilla calda e impacchi freddi. Intanto Andria, dopo aver saputo che Sosia era stato arrestato per ubriachezza, va allo studio legale per divorziare e ci trova Mercurio, nelle sue sembianze originali, che si fa passare appunto per avvocato. Andria tenta di sedurre Mercurio e gli propone di fuggire assieme; il dio, con una scusa, taglia la corda.

11. Mentre Giove/Anfitrione è a letto malato, arriva in casa di Anfitrione Giunone, che, rivelandole la propria vera identità, accusa Alcmena di averle rubato il marito. Dopo un'accesa discussione si rende però conto che Alcmena, grazie a un inganno di Giove, non ha mai capito di essere insidiata dal re degli dei. Intanto il vero Anfitrione torna a casa, ma Andria e il dottore lo rimproverano per aver lasciato il letto, nonostante la malattia (vedi punto 10). Il condottiero è confuso e crede di essere impazzito.

12. Giunone e Alcmena sono nel frattempo diventate quasi amiche e la regina degli dei cerca di capire cosa abbia escogitato Giove per questa nuova avventura. La risposta viene dal vero Sosia, che ha visto Giove/Anfitrione nel letto e poi, subito fuori dalla stanza, il vero Anfitrione. Il servo scappa urlando che anche il suo padrone si è raddoppiato. Anche Alcmena si imbatte, sull'atrio di casa, nel vero Anfitrione, che credeva di aver appena lasciato malato a letto. Il mistero dei due Anfitrioni è subito svelato da Giunone: Giove ha preso le sembianze del condottiero per sedurre Alcmena. La regina degli dei prende però un abbaglio e si scaglia contro il vero eroe tebano, credendolo Giove, ricoprendolo di insulti e intimandogli di riprendere le proprie vere sembianze. Il tumulto giunge nella stanza da letto alle orecchie del costipato Giove/Anfitrione che, terrorizzato dall'arrivo della moglie, si ritrasforma subito in se stesso.

13. Anche Alcmena cade nello stesso errore di Giunone e aggredisce il marito, credendolo Giove, accusandolo di averla ingannata e dichiarandogli che lei non amerà nessuno al di fuori di Anfitrione. Il vero Anfitrione finalmente capisce cos'è accaduto e accoglie con grande soddisfazione le parole della moglie. Alla fine si presenta anche Giove che ammette le proprie colpe, fuga gli ultimi dubbi e risale verso l'Olimpo rassegnato alla punizione che Giunone gli farà scontare. Prima di partire Mercurio lascia vicino a Sosia addormentato e ubriaco il cappellino che Andria aveva sempre sognato: così lei crederà che si tratti di un regalo del marito e si riconcilerà definitivamente con lui.



Giunone e Alcmena; Alcmena e Anfitrione;
la risoluzione dell'equivoco; Mercurio e Sosia.

ENGLISH ABSTRACT

Roberto Danese

Projections of the Antique in contemporary culture, or cinema and the mutant look on classics. Amphitryon between Sarsina and Weimar

This contribution is a summary of the communication presented by the author during the symposium *Luminar 8. Cinema & the classical tradition* (Venice, 5-6 February 2009)

Cinema is often a way of thinking about reality (or about fantasy) through the eye of its syncretic language: what you see is the moment that makes the 'a priori' view of the author (often a plural view, like an hydra combining a number of heads on one creative body) meet the subsequent view of the audience. The interactive time of the film becomes a cultural act in which, perhaps more than in any other artistic experience, the text (the video in this case) gets a double significance. Could we think of a more practical opportunity to combine classical culture and aesthetics of the contemporary world? *Amphitryon* by Schuenzel Reinhold, a 1935 German film borrowed primarily from the homonymous fabula by Plautus, would not exist without the enormous philological work on the text of the ancient dramatic writer from Sarsina, and without the deformations that the comic text has happily endured over the centuries. Contamination between ancient theater pieces (*Amphitruo* and *Casina*) and modern versions (especially von Kleist's *Amphitryon*), and conjugation with the forms of Weimar's musical and comedy, make it a new and attractive cultural experience, capable to surprise and entertain even in our days, in a dimension that goes well beyond the source text, compliance with which is reflected in an elegant intersemiotic revitalization.

Sdoppiamento e seduzione

Baccanti e L'inganno (Sleuth)

Massimo Fusillo

Ci sono molte declinazioni possibili del doppio: un tema che, come è noto, ha avuto e continua ad avere un successo straordinario nella letteratura e ancor più nel cinema. Personalmente, per evitare un uso troppo metaforico del termine che spesso si incontra nella critica letteraria, preferisco parlare di doppio quando in un unico mondo possibile coesistono due incarnazioni di un unico personaggio, come nel *William Wilson* di Edgard Allan Poe; quando un io incontra se stesso, un uno diventa due, come indica il termine tedesco 'Doppelgänger', letteralmente 'che cammina accanto', coniato da Jean Paul, che ne dava una definizione molto precisa: «persone che vedono se stesse». Distingueri dunque questo uso ristretto, che si identifica in fondo con l'incontro con il proprio sosia, dagli innumerevoli casi in cui due personaggi presentano un certo tasso di specularità (sulla falsariga di coppie celebri come Don Chisciotte e Sancho Panza, Otello e Jago, Don Giovanni e Leporello), che spesso nella critica letteraria vengono definiti tout court doppi, e che forse è meglio chiamare sdoppiamenti. Non è una questione di puro nominalismo: è una necessità di chiarezza in un universo, come quello tematico, assai magmatico ed eterogeneo, fatto comunque di innumerevoli intersezioni. Lo possiamo notare con particolare evidenza proprio a proposito del doppio, che si incrocia con temi paralleli come il ritratto, l'automa, i gemelli, l'ombra: tutte forme di perturbamento dell'identità.

Per leggere in parallelo una tragedia greca densa e ambigua, capolavoro postumo di Euripide, con un dramma di successo della scena contemporanea e con le sue riscritture cinematografiche e narrative, ci rivolgeremo anche noi a un'intersezione tematica: quella fra sdoppiamento e seduzione, meno ovvia ma di grande interesse. La seduzione è infatti un tema che ha attirato l'attenzione di vari pensatori, da Kierkegaard a Baudrillard, configurandosi sempre più come una strategia retorica, legata al mondo infinito della possibilità, secondo il paradigma mitico di Don Giovanni. Sedurre significa far emergere io latenti e potenziali dell'altro, far esplodere contraddizioni e scissioni. Se questo avviene fra due figure di antagonisti e rivali, come è nel caso dei nostri testi, il meccanismo speculare si fa più intenso e ambiguo, incrinando sempre di più le differenze: l'Altro, il nemico, lo straniero, di-

venta una parte (nascosta) di sé. La seduzione implica così sdoppiamento, e viceversa. Sulla falsariga di questi nuclei tematici si possono quindi rintracciare echi dionisiaci in un testo contemporaneo che non nasce come riscrittura delle *Baccanti*, e che non ha il mito fra le sue componenti primarie: ma alle volte, soprattutto nel cinema, questa è la maniera più vitale con cui il mito trasmigra e rivive nell'immaginario; sono tracce mnestiche, motivi pregnanti che accomunano opere distanti nel tempo.

Il fulcro drammaturgico delle *Baccanti* non è la presunta presa di posizione ideologica di Euripide sul culto dionisiaco, come per lungo tempo ha pensato una critica inutilmente divisa fra chi vi scorgeva una conversione tardiva di un illuminista pentito, e chi invece l'ultima critica alla religione di un ateo coerente. Il nucleo è in fondo altrove: è il rapporto a due fra Dioniso e Penteo, sviluppato in una chiave di reversibilità e di rovesciamento simmetrico che scompagina l'identità dei personaggi. Se infatti nella scena clou della tragedia Penteo appare convertito al dionisismo e travestito da Baccante, per effetto della leggera follia ispiratagli dal dio, Dioniso sembra invece assumere nel finale i tratti del suo antagonista, dato che esercita il suo potere con spietata freddezza, parlando dall'alto come un *deus ex machina*, senza più traccia di quel contatto gioioso con i suoi adepti che traspariva dalla prima parte. Ma vediamo un po' più nel dettaglio la contrapposizione fra i due personaggi, che è al centro anche delle messinscene contemporanee e di varie forme di riscrittura o riecheggiamento, come *Sleuth*. All'inizio dell'azione Penteo incarna una visione rigida e oppressiva del potere: è terrorizzato dal contagio dei riti bacchici, e mostra una chiara ossessione sessuofobica, dato che attribuisce alle Baccanti una promiscuità di cui il testo di Euripide invece non parla. Nello stesso tempo il suo comportamento svela un'attrazione latente per Dioniso, che affiora già nella litote con cui gli si rivolge durante il primo incontro: «Certo il tuo aspetto fisico non è privo di fascino (*ouk amorphos*), straniero» (trad. mia), subito controbilanciata da un'espressione di distanza, autentica negazione freudiana che proietta su altri il proprio interesse erotico: «almeno così penserebbero le donne, per cui sei venuto qui a Tebe» (vv. 453-454). Un interesse che trapela anche dalla descrizione fisica che viene subito dopo:

Hai riccioli molto lunghi, si vede che non ti dedichi alla lotta libera: ti scendono fino sulle guance, e sono pieni di desiderio. Sei molto attento a conservare la pelle chiara: vai a caccia di amori con la tua bellezza non alla luce del sole, ma nella tenebra (vv. 455-459).

Nel trittico di scene a due che scandiscono la tragedia, Dioniso mette in

opera una strategia maieutica, quasi terapeutica, che fa esplodere la latenza di Penteo e culmina in una «leggera follia»: elementi che le regie moderne valorizzeranno e amplificheranno, soprattutto in termini di nevrosi e di omoerotismo represso. Tutto l'arco dell'azione è comunque improntato a un contrappunto fra i due antagonisti: se il secondo episodio termina con l'incarcerazione del dio e con l'ostentazione del potere del re, in quello successivo Dioniso scatena la sua logica confusiva, splendidamente visualizzata dal terremoto che scardina la reggia, evocato non a caso in un canto lirico accompagnato dalla musica e da una danza convulsa del coro: in quanto linguaggi non verbali, dell'emozione e del corpo, musica e danza hanno infatti una forte connotazione dionisiaca. In questa stessa occasione Dioniso mette prima al proprio posto un toro, e poi crea un doppio, un fantasma (*phasma*) sempre al fine di ingannare Penteo, che lo insegue invano; è un motivo che risale all'*Iliade*, dove gli dèi usano questa tecnica per salvare gli eroi prediletti (anche il doppio di Elena, nell'omonima tragedia, è un fantasma). Leggiamo come Dioniso racconta al coro delle Baccanti l'episodio, attribuendo le iniziative al dio di cui si finge un semplice seguace, con un ulteriore effetto di sdoppiamento, e usando espressioni di distanza rispetto agli eventi prodigiosi:

Mi sono preso gioco di lui anche in questo. Credeva di legarmi, ma non mi ha toccato, non è riuscito a prendermi: si nutriva di illusioni. Mi ha portato e mi ha rinchiuso in una greppia dove ha trovato un toro. Inizì a mettere i lacci attorno alle sue zampe e ai suoi zoccoli: spirava rabbia, grondava sudore, si mordeva le labbra. Accanto a lui io me ne stavo tranquillo, seduto, e guardavo. Proprio in quel momento arrivò Bacco: scosse la reggia fin dalle fondamenta, e appiccò il fuoco dal sepolcro di sua madre [...] Allora Bromio, il dio Fremente (così mi pare, è una mia opinione) plasmò un fantasma in mezzo al cortile; Penteo si mise a inseguirlo, e assaliva e trafiggeva l'aria, convinto di sgozzare me. Inoltre Bacco lo danneggiò in un altro modo: fece crollare al suolo la casa. Tutto è in rovina per Penteo, che può solo osservare quanto siano amare le catene che mi voleva mettere. Sfinito dalla fatica, lascia cadere la spada: lui, un uomo, ha osato fare guerra a un dio! (vv. 616-622 e 629-636).

Non ha molto senso chiedersi fino a che punto l'incendio e il terremoto siano eventi reali, o pure allucinazioni di Penteo. È vero che più oltre nella tragedia la reggia appare ancora in piedi, ma è anche vero che qui si parla di una distruzione del suo interno, non visibile sulla scena; distruzione che rientrava fra l'altro nella tradizione dei miracoli dionisiaci. Non c'è dubbio che, secondo le convenzioni del teatro antico, questi eventi spettacolari dovevano essere solo evocati dalla musica e dai movimenti stilizzati del

coro, non direttamente rappresentati. Il nucleo della scena è comunque il rovesciamento paradossale per cui il re aggressivo e arrogante, che ha voluto incatenare il dio del molteplice e della metamorfosi, si trova vittima di una beffa che gli fa vacillare ogni senso della realtà, e che lo fa precipitare in una vertigine di forme mutevoli e ingannevoli.

Con queste reazioni all'aggressione di Penteo (incendio, terremoto, metamorfosi in toro, doppio) Dioniso mette dunque in crisi l'idea di spazio e il principio di identità, due elementi cardinali della logica aristotelica dominante, "asimmetrica", e impone una sua logica confusiva. Né questa serie di eventi perturbanti sulla scena, né il racconto del messaggero sugli eventi prodigiosi che accadono fuori scena sulle montagne del Citerone (lo stato di comunione miracolosa con la natura in cui vivono le Baccanti e la violenza distruttiva che sanno scatenare quando vengono aggredite), scalfiscono la rigidità di Penteo, che rimette in opera di lì a poco la sua aggressività.

È il grido disarticolato di Dioniso (uno dei momenti del testo di scardinamento del linguaggio, altra costante dionisiaca), un «Ah» che spezza il ritmo regolare della sticomitia, a creare una cesura netta: Penteo ha appena dato ordine di portare le armi e ha appena intimato il silenzio al dio, ma dopo il grido appare trasformato, in preda al desiderio voyeuristico di spiare le Baccanti. In questa seconda scena a due che chiude l'episodio più lungo della tragedia – una scena che Ingmar Bergman considera fra le più belle del teatro di tutti i tempi – Dioniso convince quasi completamente Penteo a travestirsi da donna e ad andare sul Citerone, dove troverà una terribile morte per mano della madre Agave. Quando Dioniso fa affiorare quell'attrazione repressa di Penteo per i riti delle Baccanti bersaglio della sua persecuzione maniacale, il rapporto fra i due personaggi inizia ad assumere tonalità sadomasochistiche:

DIONISO Ah! Vuoi vederle tutte insieme sui monti?

PENTEIO Tantissimo! Darei tutto l'oro del mondo.

DIONISO E come mai ti è venuto questo gran desiderio (*erota*)?

PENTEIO Vederle ubriache sarebbe uno spettacolo doloroso.

DIONISO Eppure vedresti con piacere cose che ti faranno soffrire?

PENTEIO Certo, ma restando seduto in silenzio tra gli abeti (vv. 810-814).

Tutto il brano è impregnato di un erotismo latente: Dioniso lascia trapezare che il desiderio violento da cui Penteo è stato preso sia vedere proprio quella scompostezza sessuale che ha tanto perseguitato, mentre il re mostra un piacere masochistico all'idea di vedere l'oggetto della sua ossessione. Ovviamente, nell'espressione «cose che ti faranno soffrire» si avverte anche un'anticipazione del finale, e della morte tragica a cui Penteo sta andando incontro: la prolessi diventa più esplicita nella battuta con cui Dioniso, sempre nella veste di un seguace del culto, chiude l'episodio, rivolgendo un appello al dio in cui anticipa l'esito («vado a far indossare a Penteo la veste con cui se ne andrà all'Ade, sgozzato dalle mani di sua madre»: vv. 857-58), e terminando con una definizione ossimorica molto efficace, che ricorda la visione di Eros dei frammenti di Saffo: «il più terribile e il più dolce» (vv. 860-61).

Alla fine di questo episodio Penteo mostra ancora resistenze al travestimento femminile, che rappresenta per lui una degradazione totale, anche se rientra in una diffusa prassi dei rituali di iniziazione. Quando, nell'episodio successivo, Penteo ricompare in scena travestito da Baccante, è in preda ad allucinazioni e alterazioni mentali: a forme di emersione della logica altra dell'inconscio, che colpiscono innanzitutto la sua percezione della realtà. In quanto linguaggio non verbale, la vista gioca un ruolo importante nel mondo dionisiaco: basta ricordare, nelle *Baccanti*, il verso con cui Dioniso, fingendosi sempre un adepto del dio, ricorda la sua iniziazione: «Io guardavo lui e lui me. Così mi affidò i suoi riti» (molto secca l'espressione greca con lo stesso participio in due casi diversi: *horòn horònta*) (v. 470). Inoltre, in tutto questo episodio il tema dello sguardo gioca un ruolo primario: Dioniso esercita il suo potere sadico intimando a Penteo di farsi guardare, sottolineando che solo ora la sua visione è quella autentica («ora vedi ciò che devi vedere»: v. 924), e ritornando più volte sul tema del desiderio di spiare. Alla fine, dopo avergli aggiustato il trucco e insegnato i passi di danza, quando il ritmo regolare del dialogo si frantuma ulteriormente in mezzi versi e il testo evoca di nuovo, con agghiacciante ironia tragica, la morte a cui sta per andare incontro Penteo, Dioniso insiste ancora sulla componente esibizionistica e spettacolare del suo piano di vendetta: «tutti ti staranno a guardare» (v. 967).

Leggiamo il brano pronunciato da Penteo appena entrato in scena travestito da Baccante, che presenta diversi motivi di interesse:

Mi sembra di vedere due soli, e una doppia Tebe, una doppia città dalle sette porte. E tu che mi guidi mi sembri un toro: sul tuo capo sono spuntate delle

corna. Ma sei mai stato una bestia selvaggia? No, solo ora sei diventato toro (vv. 918-921).

È un passo che condensa in pochi tratti l'incrinamento di alcune polarità primarie tipico dell'esperienza dionisiaca, e che ritroveremo anche in *Sleuth*: innanzitutto quella fra io e altro, dato che lo sdoppiamento percettivo mette in crisi il principio di identità e non contraddizione; quella fra uomo e animale, dato che, agli occhi allucinati di Penteo, Dioniso appare metamorfizzato in toro, secondo quindi una delle sue epifanie più tipiche (come nota Dodds, anche ai satanisti medievali il maestro appare con corna taurine); e quella fra maschile e femminile, dato che il re difensore e detentore del potere maschile si è travestito da donna. Questa densità di antinomie rappresenta l'emersione più netta della logica altra e perturbante che Penteo voleva negare: il culmine di una frenesia "simmetrica" (per richiamarci alle categorie di Matte Blanco) che investe tutto il cuore drammaturgico del testo, e anima tutta la seduzione dionisiaca di Penteo da parte di un dio metamorfico, profondamente duplice.

Pubblicato nel 1977, *Sleuth* è uno dei drammi di maggior successo di Anthony Shaffer, autore di numerosi lavori per la scena e per la televisione, e sceneggiatore di *thriller* tratti da Agatha Christie e di *Frenzy* di Hitchcock. Siamo dunque all'interno di un genere ben individuato e molto fiorente nella cultura britannica: il *thriller* ambientato nelle splendide dimore di campagna dell'aristocrazia. Un genere che mira a un'assoluta efficacia drammaturgica, qui potenziata anche dalla passione del protagonista per i giochi, e da una sottile vena ironica e parodica.

Già il titolo *Segugio* (reso in genere in Italia con *L'inganno*), tratto dal mondo della caccia, evoca però una dimensione più arcaica, che affiora infatti più volte nel complesso e concitato confronto a due fra l'anziano aristocratico e il giovane amante della moglie. Troviamo infatti alcune delle polarità primarie che l'esperienza dionisiaca tende sempre a incrinare e smontare: quella fra vecchiaia e gioventù, evidente nelle *Baccanti* nel primo episodio con i vecchi Cadmo e Tiresia desiderosi di danzare; quella fra nativo e straniero, che nelle *Baccanti* si concretizza nella finzione con cui Dioniso si presenta come un adepto proveniente dall'Oriente, dalla Lidia; d'altronde Dioniso è il dio nomade per eccellenza, che viaggia fino in India e mescola nel suo culto le diverse identità etniche; in *Sleuth* il giovane parrucchiere Milo Tindle è non a caso di origini italiane (il suo vero cognome è Tindarelli), il che evoca tutti gli stereotipi sulla sensualità mediterranea, mentre il padrone di casa, Andrew Wyke, proviene da un'antichissima famiglia della

più pura aristocrazia inglese; e veniamo così alla polarità che spicca di più, quella sociale: va ricordato infatti che il potenziale scandaloso e sovversivo del culto dionisiaco proveniva in gran parte dall'abolizione al suo interno di tutte le gerarchie sociali, compresa quella fra schiavo e padrone.

I due protagonisti di *Sleuth* sono dunque profondamente differenti per età, provenienza etnica e classe sociale, ma, come ci insegna la teoria del desiderio mimetico di René Girard, il loro essere rivali in amore, il loro condividere lo stesso oggetto di desiderio, li trasforma inesorabilmente in doppi, cancellando tendenzialmente le differenze. Tutto il complesso gioco di lotta e di aggressione si rivela ben presto sintomo di un'attrazione latente, che diventa sempre più seduzione reciproca.

C'è un altro elemento che accomuna *Sleuth* al paradigma delle *Baccanti*, ed è l'elemento metateatrale e metalinguistico; nella tragedia di Euripide il dio del teatro, per sconfiggere il suo antagonista Penteo, mette in scena una complessa finzione che implica anche il più classico dei procedimenti teatrali: il travestimento, motivo che da Odisseo in poi è sempre legato alla destabilizzazione dell'identità, a una sua infinita flessibilità. In *Sleuth* troviamo prima un travestimento da clown, a cui Andrew obbliga il giovane Milo con la promessa di un arricchimento facile, provocandone la morte alla fine del primo atto. All'inizio del secondo atto compare in scena l'ispettore Doppler, e solo dopo un lungo dialogo serrato lo spettatore viene a sapere che la morte di Milo era solo apparente, e che il travestimento da ispettore è una nuova mossa con cui il ragazzo rilancia il gioco. Nel momento in cui sta per togliersi il travestimento, leggiamo una chiara allusione metaletteraria al tema del doppio, che rende esplicito un meccanismo finora rimasto fra le righe di ogni momento del dramma:

DOPPLER: Yes Sir. You see, we real life detectives aren't as stupid we are sometimes portrayed by writers like yourself. We may not have our pipes, ot orchid houses, our shovel hats or deer-stalkers, but we tend to be reasonably effective for all that.

ANDREW: Who the hell are you?

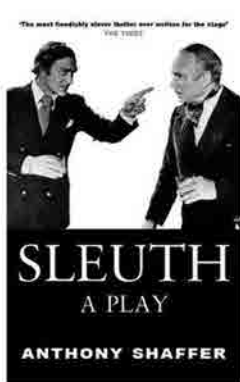
DOPPLER: Detective Inspector Doppler, spelt as in C. Doppler 1803-1853 whose principle it was that when the source of any wave movement, the frequency appears greater than it would to an observer moving away. It is also not unconnected with Doppler meaning double in German - hence Doppelgänger or double image. And of course, for those whose minds run to these things, it is virtually an anagram of the word Plodder. Inspector

Plodder becomes Inspector Doppler, if you see what I mean, sir!

ANDREW: (a shriek) Milo!

Il fatto che il protagonista anziano sia anche un famoso scrittore di gialli di successo aumenta ovviamente la carica metaletteraria: Poddler è fra l'altro il nome del suo eroe, che ha una chiara assonanza con il termine *plotter* e quindi con l'ideazione dell'intreccio. *Sleuth* è infatti anche la storia di uno scrittore avvolto nella solitudine, che ama esercitare il proprio controllo mentale attraverso il gioco (pronuncia infatti una lunga battuta in cui teorizza la superiorità di giochi e di paesaggi rispetto al contatto umano), e che resta affascinato dalla carica vitale del suo rivale, trattato come una propria creazione letteraria, fino al colpo di scena finale e a un ambiguo omicidio catartico. In questo caso a trionfare non è dunque l'energia indistruttibile di Dioniso, ma la chiusura orgogliosa di Penteo.

Il valore e il successo di *Sleuth* sono stati amplificati grazie a due interessantissime versioni filmiche: la prima ha avuto come sceneggiatore lo stesso Shaffer, ed è stata realizzata in Inghilterra da uno dei registi più classici di Hollywood, Joseph Mankiewicz, come è noto affascinato dalle dinamiche attoriali e dalle rivalità generazionali, se si pensa al suo capolavoro *All about Eve*. I due ruoli sono infatti ricoperti da due attori che rappresentano al meglio il divario fra mondi e livelli sociali: Laurence Olivier, mostro sacro della scena inglese più classica e canonica, e Michael Caine, giovane di origini proletarie più legato alla nuova drammaturgia.



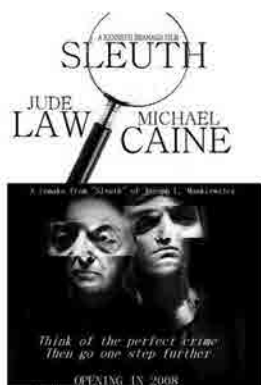
Per le nostre tematiche dello sdoppiamento va ricordato il ruolo fondamentale, realmente da protagonista, che ha l'ambientazione: gli innumerevoli automi, nelle forme più svariate di bambole, orologi, e giochi vari, visualizzano perfettamente le ossessioni mentali e sessuali di uno scrittore solitario, e danno al gioco sottile e violento di seduzione reciproca una dimensione ancor più perturbante, anche tramite movimenti di macchina rapidi e improvvisi che sembrano animare l'inanimato.

Trent'anni dopo un regista e attore britannico di grande risonanza internazionale, Kenneth Branagh, famoso, come Olivier, soprattutto per le sue interpretazioni di Shakespeare, autore anche di un riuscito apologo sulla vita degli attori, *Nel bel mezzo di un gelido inverno*, gira un remake di *Sleuth*, affidando la sceneggiatura a un grandissimo drammaturgo inglese, Premio Nobel della letteratura in quello stesso anno, nel 2005, che ha avuto con il cinema un rapporto lungo e intenso (celebre la sua collaborazione con Joseph Losey, e particolarmente riuscita la sua sceneggiatura di *The Last Tycoon* di Kazan).



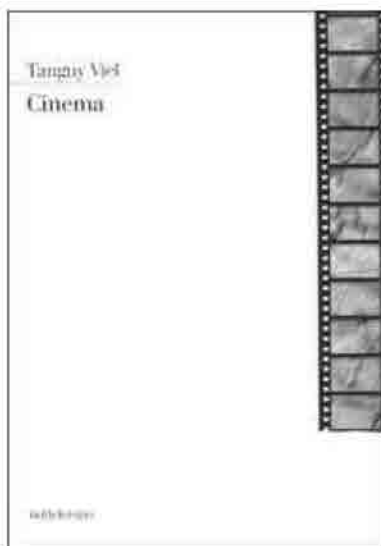
Grazie allo stile frammentario e paradossale di Harold Pinter il gioco di sdoppiamento e seduzione fra i due antagonisti si fa ancora più ambiguo e complesso, dando alla componente omoerotica una presenza più corposa.

Con una scelta efficace e simbolica, il ruolo del protagonista anziano è affidato questa volta a Michael Caine, diventato a sua volta attore canonico, mentre il ruolo del giovane è impersonato dall'attore che oggi può incarnare al meglio la seduttività dionisiaca, Jude Law. Anche in questo caso l'ambientazione gioca un ruolo fondamentale: non più la ronda spettrale di automi, ma una serie di sculture contemporanee che producono una dimensione astratta e puramente mentale.



Fra questi due episodi si interpone un'altra riscrittura forse meno nota, ma di grande interesse: il romanzo *Cinéma* di Tanguy Viel.

È un romanzo che rientra in quella tendenza della narrativa postmoderna a raccontare e descrivere il cinema, a farne il proprio tema primario, come ha mostrato Vincenzo Maggitti nel suo *Lo schermo fra le righe*. Si tratta di una forma del tutto inedita di *ekphrasis*, che non evoca il rito caldo della sala buia, ma affronta forme di ricezione più frammentarie e casuali, come la visione in videocassetta o in TV. In particolare Viel racconta una ossessione maniacale per il primo *Sleuth*, frutto di innumerevoli visioni solitarie o collettive; in questo caso la seduzione è in primo luogo quella del film di culto nei confronti dello spettatore cinefilo, mentre lo sdoppiamento coinvolge una forma perversa di ricezione, un'autentica perdita di identità da parte del narratore, che accumula in un quaderno tutte le osservazioni e i commenti sul film (compresa un'interpretazione rivoluzionaria del finale come suicidio programmato di Milo, concepita alla quarantatreesima visione), classifica i propri amici sulla base delle loro reazioni e giudizi, e in fondo organizza tutta la propria vita in funzione del film. Un vero e proprio caso di possessione estetica: una magnifica ossessione filmica.



Con questa lettura dionisiaca di *Sleuth* nelle sue varie versioni non si intendeva certo suggerire che il *play* di Shaffer sia una riscrittura più o meno nascosta delle *Baccanti*: le due opere mantengono la loro assoluta autonomia e differenza di epoca e di genere. La lettura in parallelo sulla base di due importanti nuclei tematici può però gettare una certa luce in entrambe le direzioni: mostrare come la tragedia greca abbia formalizzato dinamiche psichiche complesse, che trascendono il loro contesto pur essendo fortemente radicate nella propria cultura; e mostrare allo stesso tempo come drammi e film contemporanei possano evocare in vario modo modelli mitici e temi di lunghissima durata.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E FILMOGRAFICI

- Anthony Shaffer, *Sleuth* (1971), London-New York, Marion Boyars, 2009
 -Joseph L. Mankiewicz, *Sleuth*, USA 1972, 138'
 -Kenneth Branagh, *Sleuth*, Gran Bretagna-USA 2007, 86'
- J. Baudrillard, *De la seduction*, Paris, Galilée, 1979; trad. it. *Della seduzione*, Milano, SE, 1997
- E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, University of California Press, 1957; trad. it. *I Greci e l'irrazionale*, Firenze, La nuova Italia, 1959
- M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006
- R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque (1961)*, Paris, Hachette, 1999; trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca (1961)*, Milano, Bompiani, 2002
- V. Maggitti, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori, 2007
- I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London, Duckworth, 1975; trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981
- T. Viel, *Cinéma*, Paris, Le Minuit, 1999; trad. it di Ginevra Bompiani, Roma, Nottetempo, 2002

ENGLISH ABSTRACT

Sdoppiamento e seduzione

Baccanti – Sleuth

Massimo Fusillo

The theme of the “double” has been developed in many different ways in literature, since the Classic antiquity, and it includes many shades of meaning. The essay starts with a fine enquiry on the mechanism and functions of the doubling in the *Baccanti* of Eurypides, to which the concept of seduction is linked – in the meaning of a precise rhetorical strategy which reveals the hidden selves of the other. Along the lines of such reflections, the analysis continues with the verification of the paradigm doubling-seduction in the theatrical production of Anthony Shaffer – *Sleuth* – and in the two movies it inspired. The parallel interpretation of *Baccanti* and *Sleuth* shows how the Greek tragedy managed to represent complex psychological dynamics, and at the same time how contemporary dramas and movies can ambiguously portray the phantoms of the myth.

Da Perseo a Perseo: il filo rosso dell'ars combinatoria

Un colloquio con Cristiano Tessari su *Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo: Il ladro di fulmini* di Chris Columbus (2010) e *Scontro tra titani* di Louis Leterrier (2010)

a cura di Alessandra Pedersoli

Alessandra Pedersoli - La scorsa primavera sono uscite a distanza di pochi giorni due pellicole statunitensi che hanno per tema il mito greco. I due film – *Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo: Il ladro di fulmini* diretto da Chris Columbus e *Scontro tra titani* di Louis Leterrier – sono stati al centro di un forte *battage* pubblicitario; nel caso della regia di Leterrier (il cui titolo originale *Clash of the Titans* è il *remake* dell'omonima pellicola del 1981 diretta da Ray Harryhausen), la produzione ha deciso di posticipare l'uscita del film per consentirne la visione stereoscopica, e puntare quindi su una più spettacolare resa in 3D. In entrambi i film il protagonista è Perseo, figura del mito che, se si escludono i tre film menzionati, ha una fortuna cinematografica quasi nulla. La materia mitica presentata in chiave spettacolare è solo funzionale? La scelta dei temi è solo un pretesto per potersi procludere in mirabolanti effetti speciali?



I manifesti di Scontro tra Titani (Clash of the Titans 1981 e 2010) e Percy Jackson (2010)

Cristiano Tessari - Punto di partenza: la coincidenza delle iniziative sta tra il casuale e l'epocale. Il casuale per il trattarsi di cose riguardanti la mitologia; l'epocale, per una cronica mancanza di idee che qualifica il cinema, soprattutto quello statunitense e il 'prodotto di confezione' da un po' di tempo a questa parte. Nel caso specifico questo si intreccia con un'altra componente, ovvero il ricorrere alla letteratura: è evidente il nesso che c'è tra il successo di *Harry Potter* e l'iniziativa *Percy Jackson* [tratto da una serie di romanzi di Rick Riordan pubblicati negli Stati Uniti ndr], anche se curiosamente il film tradisce lo spirito del libro fin dal primo episodio, nel momento in cui trasforma un bambino – che era il Percy Jackson letterario, così come l'Harry Potter del primo volume di Joanne Kathleen Rowling – in un adolescente. E questo già ti fa capire che l'operazione da un lato si copre le spalle con il successo letterario (un po' come era già accaduto con *Eragon* di Christopher Paolini), dall'altro però non confida fino in fondo nel *plot* letterario e allora trasforma il bimbo in un adolescente. Allo stesso modo era stata deficitaria la versione cinematografica di *Never Ending Story* dallo splendido libro di Micheal Ende *Die unendliche Geschichte*, perché il bambino resta bambino per tutta la storia del film, cosa che invece nel libro non è: c'è una perdita di identità con la crescita. Qui, invece, far diventare un bambino adolescente (evidentemente da parte della produzione più che del regista) significa da un lato la bella pensata di cercare di sfuggire all'analogia con Harry Potter, dall'altro la scelta di un *target* di pubblico attorno ai tredici anni. Pubblico al quale sono rivolti tutti gli ammiccamenti, che sono la parte peggiore del film, e anche dal punto di vista del racconto risultano lenti, scontati, ovvi come il fauno che fa la *breakdance* – similiale produzioni disneyane o televisive. Per questo penso che il ragionamento sul mito sia troppo elevato per questa roba sostanzialmente mediocre. Detto questo, rimane il rispetto per gli artigiani: l'importante – e questo se lo dimenticano sistematicamente i critici – è valutare il film nei limiti e nei margini di quello che gli compete di essere. Allora vanno bene grandi attori che recitano tre battute su Zeus o Poseidone, purché si accetti che è nei limiti di quella produzione e quindi senza inutili preziosismi o sprechi anche in quanto a esercizio critico, sull'uso inopportuno di questi attori. *L'all movie star* che dice una singola battuta c'è sempre stato: da questo punto di vista, la versione originaria di *Scontro tra Titani* era più che evidente: Ursula Andress a fare Venere, Claire Bloom un po' anzianotta a fare Giunone, Laurence Olivier a fare Zeus, ecc.

Per quello che riguarda in specifico Perseo, come mito a sé stante era di una povertà disarmante: la sua situazione in fondo non è molto diversa da quella di Giasone, o di Edipo (la vicenda del figlio 'allontanato per paura

di', o della madre 'maledetta per paura di'). Si tratta, potremmo dire, di uno dei miti di fondazione ciclici della storia greca e della storia romana (basti pensare all'analogia con la Rea Silvia dei Latini) ma anche quello la cui vicenda tutto sommato – al di là di un'adolescenza più o meno dorata dopo la fuga nella cassa per mare – ha la fiammata nel momento della liberazione di Andromeda – che non a caso ha prodotto moltissima pittura – ma sostanzialmente è tutto lì. Nel film d'esordio di Duccio Tessari, che si intitolava *Arrivano i Titani*, il mito di Perseo era evocato esclusivamente per l'episodio con Medusa, presentata come una generica gorgone. Medusa è presente anche in *Lo sguardo che uccide* (*The Gorgon*) del 1964 di Terry Fisher e prodotto dalla Hammer, ma si trattava di un film 'contemporaneo', ambientato a fine Ottocento-inizi Novecento, e il rimando al mito serviva solo per il gioco dello specchio, che in questo caso è uno scudo, come mezzo per disarmarla e tagliarle la testa.



Afrodite (Ursula Andress) in *Scontro tra Titani* del 1981

Perseo (Harry Hamlin) con la testa di Medusa in *Scontro tra Titani* del 1981; Percy (Logan Lerman) uccide Medusa (Uma Thurman) in *Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo: Il ladro di fulmini*

Perseo è famoso per un solo episodio, e porlo al centro è qui pretesto per fare altro. Nella versione di Harryhausen di *Scontro fra Titani* era un modo per prendere un personaggio e fargli attraversare più avventure, in una sorta di cammino iniziatico. Vale la pena sottolineare che un personaggio che scompare totalmente nel *remake* del 2010 è il mentore dell'eroe. La finezza – pur nei limiti artigianali del tempo – della prima versione, anche se rivolta a un pubblico adolescente, era quella di creare un'analogia tra il teatro del mondo e il teatro nel quale Zeus muove le sue figurine. Il mentore appare presentandosi con le caratteristiche del teatrante, con la maschera, una maschera greca che ne amplificava la voce.

Quella componente scompare totalmente nel *remake*, così come scompaiono degli anacronismi divertenti, che già avevano fatto la fortuna di certi allestimenti come *Scipione l'africano* di Magni (ambientato nelle rovine di Paestum dove il nostro eroe arriva all'incontro con uno pseudo Cerbero, ecc.). Soprattutto, peggio che gli anacronismi, ha la meglio un bisogno di rimescolare le carte dell'immaginario: è con Harryhausen che gli sceneggiatori hanno avuto la bella pensata – oggi qui ripetuta e amplificata – di mettere insieme le Furie, Cerbero, Medusa, ecc. a un inopinato Kraken che, com'è noto, viene invece dalla mitologia scandinava.



Il 'teatro' di Zeus e il mentore (Burgess Meredith) con la maschera nella prima versione di *Scontro tra titani* del 1981

Il Kraken nella prima versione di *Scontro tra titani* del 1981

Lì il Kraken era la parte inferiore di un gigantesco aragostone, la parte superiore una sorta di tritone umanoide, che rinnovava le fattezze dei giganti di Harryhausen in un film credo totalmente dimenticato, *l'Amazzagiganti* del 1962, e ne risulta un intreccio tra un troll di caverna, Alien e un vario tentacolato, poi moltiplicato a dismisura nel *remake*.

Dopo di che, tra un Perseo pettinato alla Cele Vergottini della versione del 1981 e l'attuale *marine*, preferisco l'ingenuità del primo; in questo senso ci può essere l'idea di veicolare l'altro tramite un uso terra-terra del mito: a Giove non basta più l'iridescenza dietro la testa nella versione interpretata da Laurence Olivier, in questa'ultima versione deve diventare una sorta di *jedi* in corazzina bianca, e forse l'attore Liam Neeson è stato scelto anche per questo [Neeson ha interpretato il guerriero Qui-Gon Jinn in *Star Wars episodio I La Minaccia Fantasma ndr*], oltre che per la sua splendida voce.

Alla fine io credo che non sia altro se non l'*ars combinatoria* all'ennesima potenza quella contaminazione che è l'unico vero filo rosso che ha attraversato i generi e che è diventato l'"altro" genere. I generi – guerra, western movie, poliziesco, ecc. – sono finiti: è la contaminazione il nuovo, la cui grande idea spetta sicuramente a George Lucas.



Harry Hamlin (Perseo 1981) e Sam Worthington (Perseo 2010)
Laurence Olivier (Zeus 1981) e Liam Neeson (Zeus 2010)

A. P. - È possibile in film come *Percy Jackson* o *Scontro fra Titani*, individuare qualcosa che possa essere la cifra di un nuovo sguardo sull'antico? È solo quest'idea del *melting-pot*, della commistione spesso inopportuna di segni, temi, allusioni, figure a essere veicolo di tradizione del classico? Il cinema popolare con i *peplum*, o 'sandaloni', aveva un elemento comune forte: in queste nuove produzioni cosa può essere?

C. T. - In linea di massima no: continuo a ritenere più che sensato questo tipo di attenzione, ma parafrasando un bel titolo di un collega storico dell'arte e dell'architettura statunitense si tratta di un "eccesso di buona volontà culturale", perché in tutto questo ci si dimentica la funzione della televisione. La mia generazione è cresciuta con *Ivanhoe* con Roger Moore, i *Robin Hood* statunitensi, il *Lancillotto* francese, e quel tipo di apporto faceva da tessuto connettivo a favore dell'immaginario, insieme ai fumetti e all'onda lunga dei *peplum*, con ciò che ti raccontavano a scuola. A tutto questo la produzione televisiva anni Ottanta ha sostituito altro: un misto di storia e mitologia, da *Xena la principessa guerriera* - ambientata in un'ipotetica età del mito, in cui non si capisce bene perché questa guerriera debba diventare l'avversaria di Giulio Cesare - fino all'*Hercules* disneyano. Quelli sono diventati i riferimenti: una figura cupa del mito greco come Ade in *Percy Jackson* che veste come un metallaro si era già visto in *Xena*, e così via per tutti gli anacronismi del caso, di cui il taglio di capelli da *marine* dell'ultimo Perseo non è che l'ultimo esempio in ordine di tempo. In una sola occasione l'interrogativo ha una ragione al di là dell'oggetto a cui si applica: nel fatto che, mentre di solito un *remake* tiene l'ossatura del film primario, questo nella più recente versione di *Scontro tra Titani* non c'è. Il primo era sostanzialmente aderente - con un po' di arrotondamenti - al mito di Perseo, questo invece no. Qui c'è l'idea che il dio dell'antichità non accetta di essere estromesso dalla beghe umane, non accetta di essere sottovalutato, di cedere il passo: è l'esatto contrario del Merlino disincantato che se ne va alla fine di *Excalibur* di Boorman e che dice "non è più il nostro tempo, i molti dei vengono sostituiti dal dio unico". L'idea potrebbe essere una sola connessa al presente: una sorta di richiamo al bisogno di una decenza più che di una morale, "state attenti a non concentrare le vostre azioni, la vostra vita, il vostro essere sulle piccole beghe di portineria, perché da un altrove può arrivare la distruzione".

A. P. - In questo tipo di produzioni recenti può essere presente una ricaduta sociologica conseguente alla scelta dei temi, degli eroi e dei personaggi presentati, a partire da *Alexander* (vedi la recensione pubblicata in "Engramma"), passando attraverso *Troy* (vedi la recensione pubblicata in

“Engramma”), fino a questo ultimo richiamo al mito di Perseo?

C.T. - Sì, ma soltanto a patto di ricordare che ci sono due modi per smuovere l'interesse di chi poi metterà i soldi: puntare alla somma di tutti i luoghi comuni all'interno del genere – quando c'erano i generi – e da qui i prodotti *all stars* (dalla *Conquista del West*, a *Il Giorno più lungo*, ecc.) oppure, sempre per mancanza cronica di immaginazione, utilizzare quei personaggi che si ritengono far parte di un inconscio collettivo. Prendere i nomi che già si conoscono – al di là dei modi barbari con cui vengono pronunciati in americano – rende più facile modernizzarne l'immagine. Si dà per scontata la lettura iconica e si ritengono più semplici da aggiornare.



L'accesso all'Ade in *Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo: Il ladro di fulmini*

A. P. - Per quanto riguarda la scenografia: la scelta dei luoghi e le ambientazioni utilizzate per questi film è quanto mai anacronistica. Ad esempio in *Percy Jackson* l'accesso all'Ade avviene dalla collina di Hollywood, proprio attraverso la lettera "H" [come per "Hades" in inglese - o semplicemente "Hell" inferno ndr], mentre all'Olimpo ci si arriva dalla cima dell'Empire State Building di New York: due luoghi simbolo nel mondo americano contemporaneo, giustapposti però a un'altra *location* famosa, come la riproduzione del Partenone di Nashville. Un'oscillazione tra il falso e il finto...

C. T. - Da questo punto di vista si tratta di una scelta a dir poco grossolana, tanto che - nel momento in cui non hanno l'equivalente per ciascuno delle tre principali avventure del film - si scollegano completamente da questa sequenza. I fratelli Cohen in *Fratello dove sei* (vedi la recensione in pubblicata in "Engramma") tutto sommato erano stati più rigorosi a mettere insieme un immaginario impossibile - come la mucca sotto l'acqua, il ciclope, ecc. - rispetto all'ambientazione anni Cinquanta del film. E d'altra parte il Partenone di Nashville era stato il teatro del drammatico inaspettato finale di *Nashville* di Robert Altman del 1975.

Credo che tutto sommato per le scenografie valga la componente che vale per i costumi: un gioco di allusioni, a scapito della congruenza. Nell'episodio presso la collina di Hollywood (quello che resta della parola originaria Hollywoodland) c'è un'altra perla del film: perché mai una frase di Dante andrebbe scritta in greco in modo tale da permettere al solo Percy (con l'innato dono di comprendere la lingua del padre Poseidone) di decifrarla e di recitarla? Neanche il fastidio di cercare eventualmente nel mito un'iconica frase greca che fosse congruente con le specificità del personaggio. Ma si deve invece presupporre che qualcuno dovrebbe aver scritto in greco antico una frase che viene da Dante in italiano tradotto in inglese. Peggio di così...



Percy Jackson combatte l'Idra nel *naòs* del Partenone di Nashville

L'innata capacità del protagonista di tradurre le iscrizioni in greco antico si dichiara all'inizio in *Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo: Il ladro di fulmini* proprio con una citazione al mito di Perseo

A. P. - Perché questo insistere delle produzioni hollywoodiane – spesso a sproposito – sulla mitologia greca e mai nulla sul mito nordico?

C. T. - Perché la mitologia nordica è meno conosciuta. Una buona parte del pubblico anglosassone, soprattutto americano, sa dell'esistenza di un mito nordico solo ed esclusivamente per le contaminazioni televisive. Per il pubblico statunitense l'unico paradigma della mitologia nordica è la serie parallela dedicata ai racconti di Asgard e dei fumetti che hanno come protagonista calato nella contemporaneità il mito di Thor.

ENGLISH ABSTRACT

From Perseus to Perseus: the common thread of a 'combinatorial art'.

An interview with Cristiano Tessari on *Percy Jackson and the Olympians: the Lightning Thief* by Chris Columbus (2010) and *Clash of the Titans* by Louis Leterrier (2010)

edited by Alessandra Pedersoli

In spring 2010 came out at a distance of few days two U.S. films whose plot deal with Greek myth: *Percy Jackson and the Olympians: the Lightning Thief*, directed by Chris Columbus, and *Clash of the Titans*, directed by Louis Leterrier, a remake of the homonymous film directed in 1981 by Ray Harryhausen. In both films protagonist is the figure of Perseus, a mythical character little present in film adaptations, but especially the use – often excessive – of a mixture of themes, myths and references from antiquity. An 'ars combinatoria' that delegates to the spectacular the ultimate meaning of these productions.

Indomita Psyche

La nostra anima di Alberto Savinio (1944) e *Can't Be Tamed* di Miley Cyrus (2010)

Stefania Rimini

«Grazie alla memoria, noi nel mirare le immagini, vediamo ciò che furono e ciò che saranno: è la poesia dello sguardo».

Alberto Savinio

«Triforme come le arti che esercita Savinio è carico di mani e di occhi, questi occhi galleggianti e aerei che si affacciano dall'altra parte del visibile e del presente. Si affacciano sull'anima».

Raffaele Carrieri

«La canzone resiste e ha resistito al cambiamento dei media, anzi dentro il cambiamento, perché i media continua ad attraversarli tutti, o quasi».

Peppino Ortoleva

Il frastagliato mondo della *popular music* ha definitivamente consacrato nell'olimpo delle star l'intraprendente Miley Cyrus, figlia d'arte (suo padre è il noto cantante e attore Billy Ray Cyrus) e precoce talento *made in USA*, acclamata per un insolito mix di determinazione, carisma e insospettato sex appeal. Avvezza ai set fin dai nove anni, la sua stella comincia a brillare grazie all'interpretazione della fortunata serie televisiva *Hannah Montana* – targata Disney Channel – in cui dà prova di spiccate doti canore e interpretative. Il successo della serie le consente di diventare in fretta idolo dei teenager e le spalanca le porte del cinema, prima con *Hannah Montana: The movie*, poi con un ruolo drammatico in *The Last song* di Nicolas Sparks, per giungere poi a un piccolo cameo comico in *Sex and the City 2*. Nonostante abbia solo 17 anni, la Cyrus vanta già, oltre a guadagni stratosferici, una serie di riconoscimenti internazionali legati alla doppia carriera di cantante e attrice. Lo scorso 24 maggio è stato distribuito in Italia il video del *title track* dell'ultimo album, *Can't be tamed*, che ha subito scalato le hit parade raggiungendo la prima posizione della classifica di iTunes Italia.

Se per i fans di tutto il mondo il nuovo *look* mostrato nel video ha segnato

inequivocabilmente la raggiunta maturità fisica e mentale della Cyrus, per noi cultori delle trasmigrazioni del classico il travestimento piumato della protagonista rappresenta invece una sorprendente variazione sul mito di Psiche. Ad alimentare il nostro stupore è la forte analogia dell'ambientazione del video con il racconto lungo di Savinio *La nostra anima*, in cui la favola di Amore e Psiche narrata da Apuleio viene rovesciata in un ironico e straniante apologo. Naturalmente non ci sono notizie che attestino una possibile filiazione da Savinio, o comunque dalla tradizione iconografica del mito, ma l'idea warburghiana di traccia mnestica (di engramma) ci spinge ad azzardare una lettura in parallelo dei due testi. Al di là di legittime riserve, vale la pena sottolineare come ormai anche la *mediastoria* consideri i mezzi di comunicazione «motori di una dinamica evolutiva “a spirale”» (Ortoleva 2009, p. 221), in cui convergono eredità materiali e mentali di varia provenienza e declinazione.



Savinio e il «classicismo di domani»

Il “doppio talento” di Alberto Savinio, scrittore e pittore di straordinaria sensibilità immaginativa, ha sempre affondato le proprie radici in un sostrato culturale di chiara derivazione greca, da cui sono scaturite nel tempo alcune delle visioni più affascinanti. È lo stesso Savinio a sottolineare con insistenza l'appartenenza al mondo greco: «grande privilegio essere nati all'ombra del Partenone: si riceve in eredità una generatrice di luce interna e un paio di occhi trasformatori» (Savinio, 1942, p. 247). Si tratta di un'importante dichiarazione poetica, se solo si pensa alla centralità del *mistero dello sguardo* nell'opera dello scrittore; sono proprio gli «occhi trasformatori» lo strumento con cui l'autore rivisita, sul foglio e sulla tela, l'arcaico orizzonte del mito. La fenomenologia del classico, grazie alle prodezze stilistiche di Savinio, entra con energia dirompente nella galassia del contemporaneo, attraverso continue rimodulazioni, accordi imprevisi, combinazioni inattese. Nonostante un costante processo di dissacrazione delle forme, l'arte di Savinio mantiene intatto il rapporto con la tradizione, come del resto si evince da questo passaggio:

S'intende per Grecia un modo di pensare, di vedere, [...] una mente portatile e nei modelli più alti tascabile [...] la facoltà consentita a taluni di intelligenza la vita nel modo più acuto e assieme più astuto, più lirico e assieme più frivolo (Savinio 1979, p. 9).

L'idea di una Grecia «portatile» e «tascabile» ci pare davvero rivoluzionaria, soprattutto se la si pone a confronto con la nostra era ipertecnologica in cui la comunicazione è scandita da miti e riti «a bassa intensità», schematiche riproduzioni di formule, situazioni e tipi, quasi sempre privi dello spessore culturale dell'antico. Da perfetto conoscitore dei meccanismi e delle dinamiche della significazione mitica, Savinio riesce a trasferire i segni del classico dentro un immaginario pienamente novecentesco, attraversato da laceranti contraddizioni filosofiche e da ferite storiche sconvolgenti. Ciò che più colpisce delle sue re-visioni dell'antico è la capacità di raggiungere la profondità del dramma guardando le favole del passato «con amore leggero, amore “vaporizzato”» (Savinio 1950, p. 1266). Il disincanto ironico del suo stile produce continui effetti di straniamento, calcolate intermittenze del cuore e dello sguardo, così da inchiodare il lettore alla pagina – o alla tela – e costringerlo a ricercare il senso di tali epifaniche reviviscenze.

Non sfugge a queste atmosfere surreali il racconto *La nostra anima*, apparso nel 1944, in cui tre personaggi «mentre la guerra infuria nelle cinque parti del mondo, entrano tranquillamente nel museo dei manichini di carne»

(Savinio 1991, p. 11). Nivasio Dolcemare, il dottor Sayas e la signora Perdita sono i visitatori di tale enigmatico edificio, «una specie di Museo Grévin, con questo in più che le figure non sono di cera ma di carne» (Savinio 1991, p. 14): la scelta della location è già indicativa del processo di riscrittura compiuto da Savinio, dal momento che tutto si svolge al riparo dalla furia del mondo, dentro uno spazio insieme reale e metafisico, vibrante di corrente elettrica e impulsi motori. È proprio la carne l'elemento stilisticamente più rilevante del racconto (soprattutto se si tiene conto dello scarto fisiologico rispetto agli amati manichini di tanti dipinti), per il continuo ammiccare della lingua a doppi sensi e lapsus di chiara matrice erotica (sasso per sesso, genitali per genitori) che scardinano la consueta rappresentazione dell'anima in termini di "soffio" e "alito".

La contraffazione di Psiche è l'invenzione classicamente nuova del testo, la ragione stessa dell'opera: la tanto declamata beltà della fanciulla ha mutato segno e si è trasformata in una magrezza impressionante, accompagnata da oscure incisioni sulla pelle e testa di pellicano. La complessa iconografia della Psiche di Savinio merita uno studio approfondito che qui non possiamo permetterci; quel che più ci interessa è la degradazione fisica dell'anima, o meglio il recupero di una corporeità solitamente esclusa a vantaggio di una favolosa intimità di cuore e sospiri. L'anima che si mostra nel racconto di Savinio, infatti, è avvolta da un fetore di pollaio e di gabbia di conigli, gioca con «ulive escrementali» ed è condannata all'eternità del riso, dietro cui si cela in verità un pianto senza fine. Questa generale «impressione di zoo» obbedisce a una precisa strategia semantica, che porta Savinio a ibridare i confini tra umano e animale, tra oggetti e visioni, e così viene fuori il ritratto di creature sospese a mezz'aria fra impulsi carnali, stupore e disinganni. Se la lunga confessione di Psiche smentisce categoricamente «le



menzogne di uno spudorato romanzatore» (Savinio 1991, p. 61) ribaltando l'idillio d'amore, l'ultima provocazione del testo è la descrizione della lenta estinzione della fanciulla-anima:

Il corpo difosforeggia debolmente nel buio, come la resistenza di un apparecchio elettrico dopo il distacco della corrente.

Perdita si spaventa. Grida:

«La nostra anima!... La nostra anima!...».

Ma Psiche a poco a poco si spegne.

Si è spenta. (Savinio 1991, p. 67).

Siamo già oltre la *fine dei modelli*: il 'doppio sguardo' dell'artista ha trasformato il mito in sostanza e forma del 'classicismo di domani'.

Miley Cyrus e l'abbaglio del pop

Da quando il "*video killed the radio star*", la *pop music* ha assorbito le istanze e le frequenze della società di massa, veicolandole nella doppia articolazione di parola e immagine.

La canzone è, unitamente all'immagine fotografica, il prodotto più ubiquamente diffuso dell'industria culturale. La sua onnipresenza è di per sé un segno ambiguo: può essere considerata un indice della sua rilevanza per l'intero sistema dei media; oppure un segnale della sua banalizzazione, cosa che conduce a trattare la canzone come un puro «sfondo»: la tappezzeria sonora della vita contemporanea. La sua onnipresenza è insieme conseguenza e concausa del suo carattere proteiforme (Ortoleva 2009, p. 297).

Ortoleva insiste nel ribadire il carattere centripeto della canzone, la sua «natura onnivora», per cui il genere «si nutre di tutte le forme, musicali e letterarie». Se a questo aggiungiamo l'idea di Savinio secondo la quale «soltanto l'ieri e il domani danno valore al presente» (Savinio 1921), può avere senso commentare il video di Miley Cyrus come possibile caso di engramma, tanto più che ormai «la canzone è la poesia di chi non legge poesia, ed è una delle ultime forme sopravvissute di narrativa in versi» (Ortoleva 2009, p. 303).

Il testo di *Can't be tamed*, scritto dalla stessa Cyrus in collaborazione con John Shanks e Rock Mafia, è una vera e propria rivendicazione libertaria,

l'inno a un'identità personale inseguita ventiquattro ore al giorno, contro pressioni e condizionamenti esterni. È chiaro che questo grido di libertà coincide con la svolta artistica della cantante, desiderosa di inaugurare una nuova fase della sua carriera dopo i successi e gli stereotipi di *Hannah Montana*. Naturalmente ciò che conta è il ritmo incalzante della musica, la stridente furia del *refrain* (I can't be tamed, I can't be saved / I can't be blamed, I can't, can't / I can't be tamed, I can't be changed / I can't be saved, I can't be (can't be) / I can't be tamed), manca invece un concreto spessore poetico, ma era difficile aspettarselo. Il video, diretto da Robert Hales - ormai un veterano della regia musicale - traduce quest'ansia di libertà in un'immagine folgorante: quella di una fanciulla piumata, rinchiusa dentro una gabbia, che finalmente fugge dalle maglie della cattività. A rendere ancora più interessante l'operazione di messa in scena è una sorta di prologo, in cui un elegante presentatore annuncia a un pubblico tra il glamour e il kitsch la vista di uno spettacolo insolito e conturbante: un animale in via d'estinzione, eccezionalmente a portata di sguardo. La novità dell'evento viene marcata da energici movimenti di camera, che evidenziano le proporzioni sensazionali del luogo in cui si svolge lo show e rendono visibile lo stupore degli astanti. Prima che partano le note della canzone, si ha modo di partecipare freneticamente all'attesa della rivelazione: dietro le spalle del presentatore, infatti, viene ripetutamente inquadrata un'enorme gabbia, coperta da un telo bianco con ai lati due imponenti manifesti, su cui sono stampate due piume di pavone, a mo' di larghi occhi. Sebbene il museo dei manichini di carne non possa vantare un pubblico tanto chic e numeroso, stupisce la coincidenza della situazione fra i due testi, l'identica declinazione di uno spazio (il museo) come set di enigmatiche esposizioni.

Appena si odono i primi accordi del brano ecco che la macchina da presa si avvicina alla gabbia, inquadrando un grande nido dentro cui si agita una accigliata donna-arpia: Miley Cyrus, stretta in un vestito attillato, ha la schiena coperta da due imponenti ali nere, mentre sulle mani campeggiano grossi artigli. Questa strana creatura è inizialmente sola dentro le sbarre, si solleva appena dal fondo del nido finché non si accende una danza sfrenata, animata da un nutrito corpo di ballo variamente abbigliato. Le scatenate coreografie del video creano un'atmosfera di smaniosa carnalità, la voglia di volare della protagonista, di non lasciarsi domare, viene mimata da una serie di pose estremamente sensuali, sostenute da un montaggio vertiginoso che alterna riprese di gruppo a piani in cui Miley è di nuovo sola dentro il nido. Dalla seconda strofa assistiamo poi a una sorprendente metamorfosi: oltre all'orgiastico balletto lungo i corridoi del museo (finalmente fuori dalla gabbia), la protagonista compare sdraiata su una scintillante coda di

pavone, segno di una possibile rinascita. Questo continuo slittamento di piani obbedisce alle regole ritmiche dell'intrattenimento musicale ma vale anche a sottolineare la determinazione di un'anima indomita.

Certo alla Psiche saviniana manca l'energia seducente della arpia pop, il suo destino è inchiodato a una teca puzzolente, solo a tratti illuminata da qualche curioso visitatore. Eppure ci viene il dubbio che tutto lo scintillio di luci, suoni, passi e abiti esibiti dalla Cyrus sia solo un abbaglio, dal momento che il videoclip si chiude sulla desolata immagine della fanciulla alata che torna ad acquattarsi dentro il nido, mentre le decorazioni del museo cadono giù per una specie di corto circuito. La moderna società dello spettacolo sembra somigliare alla surrealtà stravagante descritta da Savinio, in fondo l'esperienza del postmoderno ci insegna che non esistono più confini fra cultura alta e bassa: può succedere che i fantasmi del classico tornino ad abitare sotto le insegne del kitsch.

Scrivendo Edgar Morin molti anni fa che non si può studiare la cultura di massa se non si ama, o almeno non si è amata, Dalida. Scrivendo Robert Warshow che al fondo di ogni progetto critico ci dovrebbe essere una persona che guarda un film, o legge un libro. O ascolta una canzone. Per studiare oggetti umili occorrerebbero studiosi umili (Ortoleva 2009, p. 307).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997
- P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore, 2009
- A. Savinio, *Saggi di Filosofia delle Arti*, III, in "Valori Plastici", n. 5, settembre-ottobre 1921
- A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Bompiani, 1942
- A. Savinio, *La nostra anima. Il signor Münster*, Milano, Adelphi, 1991
- A. Savinio, *Fine dei modelli* [1947], ora in *Opere*, Milano, Bompiani, 1989
- A. Savinio, *L'inquietante sbaglio di una macchina calcolatrice* [1950], ora in *Opere*, Milano, Bompiani, 1989
- A. Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, Milano, Adelphi, 1979
- A. Usai, *Il mito nell'opera letteraria e pittorica di Alberto Savinio*, Roma, Nuova cultura, 2005

R. Warshow, *The Immediate Experience*, New York, Athenaeum, 1954

A. Zingone, *Alberto Savinio. Il classico nel segno del contemporaneo. Testi e immagini*, "Bollettino '900", giugno-dicembre 2002, nn. 1-2

ENGLISH ABSTRACT

Indomitable Psyche

La nostra anima di Alberto Savinio (1944) and *Can't be tamed* di Miley Cyrus (2010)

Stefania Rimini

In the video *Can't be Tamed*, Miley Cyrus appears dressed as a mythical bird locked in a cage. This strange disguise has a striking analogy with the representation of Psyche in the novel of Alberto Savinio entitled *La nostra anima*. The paper analyzes the similarities between the two texts and try to see if it may be a case of engramma.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • luglio-agosto 2010

www.engramma.org

83

settembre **2010**

ENGRAMMA • 83 • SETTEMBRE 2010
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-28-7

Ara Pacis Augustae

a cura della Redazione di Engramma

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-28-7

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

- 06 | L'invenzione del passato e la memoria dell'antico nell'architettura italiana (XIX-XXI sec.)
Convegno - Roma, settembre 2010 - Auditorium del museo dell'Ara Pacis
- 08 | Ara Pacis Augustae nei filmati dell'Archivio Storico Istituto Luce
Redazione di Engramma
- 13 | Ara Pacis Augustae. Introduzione a Ara Pacis di Giulia Bordignon
Paul Zanker
- 26 | Presentazione alla collana classicA, Cafoscarina editore
Redazione di Engramma

“L’invenzione del passato e la memoria dell’antico nell’architettura italiana (XIX-XXI sec.)”

Convegno Roma, 15 settembre 2010, Auditorium del Museo dell’Ara Pacis

promotori: Università IUAV di Venezia, Università di Bologna, Università di Firenze, Università di Udine

con il contributo del Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca per i Programmi di Ricerca Scientifica di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN 2007)



L'INVENZIONE DEL PASSATO E LA MEMORIA DELL'ANTICO NELL'ARCHITETTURA ITALIANA (XIX-XXI SEC.)

Giornata di studi



Roma, Auditorium Ara Pacis
15 Settembre 2010 - ore 9.30



Il Centro Studi ClassicA dell'Università IUAV di Venezia è stato capofila di un progetto di ricerca vincitore del concorso ministeriale PRIN 2007 (Progetti di rilevante interesse nazionale) sul tema "L'invenzione del Passato. Archeologie, architetture, ricostruzioni e restauri dei monumenti storici in Italia (XIX-XXI sec.)". Il progetto, coordinato dal Prof. Amerigo Restucci – attualmente Rettore dell'Università IUAV di Venezia – ha visto coinvolte in una ricerca biennale quattro unità di ricerca delle Università di Venezia, Firenze, Bologna e Udine.

A coronamento del programma di ricerca, un capitolo del quale ha interessato anche la storia e la fortuna dell'Ara Pacis a partire dalle primissime scoperte rinascimentali fino all'anastilosi del 1938, è in programma una giornata di studi per il giorno 15 Settembre 2010 alle ore 9.30 presso l'Auditorium dell'Ara Pacis in Roma, durante la quale verranno presentati gli esiti della ricerca. La giornata vedrà coinvolti gli studiosi facenti parte del progetto di ricerca: Gianluca Belli e Amedeo Belluzzi dell'Università degli studi di Firenze, Fabrizio Lollini e Daniele Guernelli dell'Università degli studi di Bologna, Federica Pascolutti, Tiziana Armillotta e Cristiano Tessari dell'Università degli studi di Udine; Amerigo Restucci, Monica Centanni, Giulia Bordignon, Simona Dolari e Giacomo Calandra di Roccolino dell'Università IUAV di Venezia.

I lavori verranno introdotti dall'assessore alle Politiche culturali e comunicazione del Comune di Roma Umberto Croppi.

Accanto agli studiosi e ai ricercatori che si sono occupati dei diversi aspetti storici, archeologici e architettonici del progetto "L'invenzione del passato", prenderanno parte ai lavori il direttore del Museo dell'Ara Pacis Orietta Rossini e i professori Marcello Barbanera dell'Università La Sapienza di Roma ed Elisabetta Pallottino dell'Università degli Studi di Roma Tre, che da anni impegnano i loro studi e le loro ricerche sulla storia dell'archeologia italiana e le ricostruzioni archeologiche in epoca contemporanea.

Ara Pacis Augustae nei filmati dell'Archivio Storico Istituto Luce

Redazione di Engramma

L'Archivio Storico dell'Istituto Luce conserva migliaia di filmati che raccontano la storia d'Italia giorno per giorno. Un particolare interesse rivestono i cinegiornali del ventennio fascista che mostrano episodi salienti della vita e della propaganda del regime. "Engramma" propone in questo numero una selezione dei più importanti filmati che riguardano le vicende relative all'Ara Pacis, dalla sua ricostruzione fino all'ultimo restauro della teca Morpurgo, avvenuto nel 1970.

Dopo lunghe trattative diplomatiche cominciate fin dal 1919 tra Roberto Paribeni, Soprintendente alle Antichità e Belle Arti e il Direttore degli Uffizi Giovanni Poggi, nel 1937 le lastre appartenenti all'Ara Pacis Augustae lasciano la città di Firenze per giungere a Roma in occasione della ricostruzione dell'altare augusteo: l'inaugurazione avverrà a chiusura delle celebrazioni del Bimillenario Augusteo, il 23 settembre 1938. Fu solo grazie a uno speciale decreto reale che i rilievi augustei presenti negli Uffizi da due secoli – la famosa Tellus e la grande Processione – poterono essere svincolati dallo speciale Legato dell'ultima discendente diretta Medici, Maria Luisa d'Austria, nel 1737 che sanciva *ad aeternum* che nessun bene artistico e di valore appartenente alla sua eredità avrebbe potuto lasciare lo stato toscano.



Nelle sale del Museo delle Terme di Roma il Professor Giuseppe Moretti, responsabile della ricostruzione dell'Ara, mostra al Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai e al Governatore di Roma Piero Colonna gli importanti lavori di restauro necessari per riconfigurare il recinto esterno dell'altare augusteo. Impegnati nei restauri sono molti dei funzionari della Soprintendenza: la scarsità dei tempi e la mole dei lavori infatti impone ritmi molto intensi. Un ruolo particolare spetta al professore di ornato Cesare Giri impegnato nella complessa opera di completamento del fregio vegetale, tra i suoi collaboratori Marconi, Vettraino, Romagnoli. Per la parte strutturale molto importante la figura dell'architetto Guglielmo Gatti, autore dei rilievi di scavo del 1937-1938 e di molte delle parti architettoniche mancanti.

Il Re d'Italia e Imperatore di Etiopia, Vittorio Emanuele III, visita i restauri dell'Ara Pacis nei locali nel Museo Nazionale Romano. Elogi per il Professor Moretti, Soprintendente alle Antichità di Roma, responsabile dell'anastilosi del monumento e per i suoi collaboratori impegnati nello strenuo lavoro di rimontaggio e ricostruzione delle varie parti architettoniche e decorative. La necessità di inaugurare l'altare per il 23 settembre 1938 (genetliaco di Augusto e data conclusiva delle celebrazioni del Bimillenario Augusteo) impone ritmi molto serrati. Al monumento viene attribuito, oltre che uno straordinario valore artistico, anche un eccezionale valore simbolico per la celebrazione del mito di Roma e del suo primo Imperatore Ottaviano Augusto che i fregi con le loro immagini allegoriche e storiche rammentano ed esaltano. In particolare Mussolini, che in quei mesi sullo scenario internazionale si propone come promotore della pace, vuole fortemente l'inaugurazione dell'Altare della Pace augusteo.



30 Marzo 1938. Il re visita lo stato dei lavori in corso all'Ara Pacis di Augusto

Una folla di gente proveniente da tutta Italia accoglie il duce Benito Mussolini nel giorno che ricorda la nascita dell'Imperatore Augusto per celebrare la ricostruzione dell'Ara Pacis Augustae, il monumento simbolo della pace romana. In pochi mesi l'abilità di esperti archeologi e tecnici guidati da Giuseppe Moretti ha consentito il 'miracolo' procrastinato da tempo per le serie difficoltà di tipo tecnico, sin da quando nel 1859 l'Ingegnere Herzog impegnato nelle ristrutturazioni alle fondamenta di Palazzo Fiano in Piazza San Lorenzo in Lucina aveva avvistato la platea di fondazione dell'Ara. Dopo gli scavi del 1903 si dovettero attendere le iniziative delle celebrazioni del Bimillenario Augusteo, nel 1937-1938, per dare l'avvio allo scavo dei reperti e alla ricostruzione dell'Ara, che dopo varie ipotesi fu collocata in posizione di rilievo nella nuova Piazza voluta dal Duce in persona, Piazza Augusto Imperatore, accanto ai resti del Mausoleo di Augusto.

L'entrata in guerra dell'Italia il 10 giugno del 1940 obbliga il ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai a correre ai ripari. In tutta Italia si comincia l'opera di difesa dei monumenti dai possibili attacchi di terra e aerei. Anche Roma viene 'difesa' da migliaia di sacchetti di sabbia: l'Ara Pacis, la Galleria Borghese, la Galleria Colonna vengono protette, mentre contemporaneamente altri luoghi di Roma sono trasformati in rifugi antiaerei. Per uno scherzo del destino le grandi vetrate che chiudono la 'teca' di Vittorio Morpurgo vengono spostate nel quartiere di San Lorenzo per evitare che vadano distrutte, ma i bombardamenti alleati tra luglio e ottobre del 1943 colpiranno proprio quell'area di Roma, vanificando l'operazione di salvaguardia degli elementi più fragili della teca Morpurgo.



25 giugno 1940 - Protezione antiaerea. "Lavori per la protezione delle opere d'arte della Capitale"

Dopo più di trent'anni l'Ara Pacis torna ad essere visibile anche dal Lungotevere grazie al fatto che il Rotary club dona grandi vetrate da collocarsi tra i pilastri, originariamente color porfido, della teca Morpurgo. Lo scoppio della Guerra infatti solo un anno dopo l'inaugurazione dell'altare aveva reso necessario togliere le originarie vetrate che furono conservate nella vetreria Sciarra al Tiburtino. Le bombe del 1943 su San Lorenzo mandarono in frantumi quei cristalli originari per cui a conclusione della guerra vennero costruiti dei muri tra pilastro e pilastro per impedire azioni vandaliche sul monumento. Solo nel 1949 si cominciò a considerare la possibilità di tornare a rendere visibile l'altare, ma bisognò attendere il 1970, e il mecenatismo di un club privato come il Rotary, per rendere possibile il restauro della teca Morpurgo.

Nel venticinquesimo anniversario dei Patti Lateranensi il Vaticano decide di donare all'Italia il frammento dell'Ara Pacis conservato presso i Musei Vaticani. Il rilievo, che raffigura una parte del fregio processionale, era già stato richiesto dall'allora Ministro degli Esteri Galeazzo Ciano allo Stato Pontificio. Tale trattativa non aveva all'epoca prodotto risultati, se non il permesso di eseguirne un calco.



17 febbraio 1954 - Anniversario
della Conciliazione

Altri filmati collegati all'Ara Pacis

A Roma si sta lavorando alla realizzazione della Mostra Augustea della Romanità voluta da Mussolini per celebrare il Bimillenario Augusteo. Si tratta della raccolta più imponente di opere d'arte di epoca romana che sono state però riprodotte con calchi plastici e immagini. La mostra, che si terrà al Palazzo delle Esposizioni, si divide in 40 sezioni e ha visto la realizzazione di 3000 calchi 200 plastici e innumerevoli riproduzioni grafiche. Gran parte dei materiali della mostra andranno, dopo la guerra, a costituire il Museo della Civiltà Romana all'EUR.

Si inaugura al Palazzo delle Esposizioni, alla presenza del Duce, la Mostra Augustea della Romanità. La mostra ha impegnato i massimi studiosi italiani ed è stata fortemente voluta da Mussolini per celebrare i 2000 anni dalla nascita di Augusto. L'evento è il culmine della politica di *imitatio Augusti* voluta da Mussolini culminato con la conquista dell'Etiopia e la fondazione del "nuovo impero di Roma". Come dirà l'archeologo Giulio Quirino Giglioli nel discorso inaugurale, per realizzarla si sono scandagliati tutti i musei archeologici che contenessero reperti romani e da essi si sono fatti i calchi delle sculture e degli elementi più importanti, per dare un quadro il più possibile completo della grandezza di Roma e della vastità del suo impero.



Ara Pacis Augustae

Introduzione a *Ara Pacis* di Giulia Bordignon

Paul Zanker

Di nessun monumento antico si è parlato di più negli ultimi anni a Roma, quanto dell'Ara Pacis: ma tuttavia, non si è parlato dell'Altare della Pace di per sé, quanto piuttosto del nuovo edificio che lo contiene che, il famoso architetto – l'archi-star Richard Meier – ha costruito, al posto della semplice teca di protezione realizzata nel 1938 da Vittorio Morpurgo.

Intorno all'opera di Meier sono sorte polemiche, il cui il tema è servito spesso a pretesto per gli interessi di parte degli opposti schieramenti politici. L'allora sindaco Francesco Rutelli, insieme all'amministrazione comunale, avevano affidato l'incarico all'architetto americano senza indire alcun concorso, perché volevano fregiarsi, per l'Anno Santo 2000, di un vistoso monumento 'moderno'. E l'operazione, a dire il vero, è riuscita. In quest'ultimo capitolo della lunga storia della fortuna dell'opera augustea è oltremodo significativo che le questioni riguardino non tanto il monumento antico, quanto la nuova architettura realizzata per dare lustro all'immagine della città di Roma. In questo senso l'oggetto dell'incarico non è stato, soltanto, la realizzazione di un nuovo padiglione per proteggere l'altare dagli agenti di degrado ambientale, ma è diventato la progettazione di un Museo a due piani. Ora il Museo dell'Ara Pacis – questo il nome ufficiale dell'opera – comprende, oltre alla sala con l'Ara, un'ampio atrio come ingresso con l'immane bookshop, un piccolo Museo, una elegante Sala Conferenze, una Biblioteca virtuale (che dovrebbe contenere tutto quanto sia mai stato scritto sull'Ara Pacis), e infine alcuni spazi per gli uffici.

Chi abbia visto qualche altra architettura di Richard Meier, riconoscerà subito la cifra stilistica dell'architetto: il candido edificio si distende a chiudere, sul lato del Tevere, le tristi rovine del Mausoleo di Augusto, e illumina della sua leggerezza, tutta californiana, il complesso della retrostante piazza fascista con la sua poderosa cortina architettonica.

I problemi non riguardano tanto l'opera in sé, quanto piuttosto il modo in cui l'Ara Pacis è presentata all'interno della sua fastosa 'confezione'. Infatti Richard Meier ha recluso l'altare augusteo in una sala con una copertura

opprimente, proporzionalmente di dimensioni ristrette; inoltre, sui fianchi dell'Altare, la visione del fregio è ostacolata per il fatto che il piano di calpestio è troppo basso e che, sul lato che affaccia sul Mausoleo, la distanza tra il monumento e la parete di vetro è troppo esigua, l'angolo visuale risulta inclinato e le figure si possono vedere solo di scorcio. Si aggiunge poi il problema dell'illuminazione, per cui l'abbondante esposizione alla luce del sole produce però la proiezione di ombre che creano sulla superficie del monumento un effetto-zebra. La costruzione sovradimensionata fa sì che l'Ara Pacis sembri piccola, quasi sparisce, o comunque appare oltremodo modesta (un effetto che involontariamente corrisponde alla modestia che auspicava Augusto, ma di ciò parleremo più avanti).

Ben diverso è il grande involucro bianco in cui Meier ha racchiuso il monumento: l'opera dichiara platealmente, con l'evidenza di un manifesto, le pretese dell'architetto. Il monumento moderno mette in ombra l'antico per la cui custodia è stato progettato e costruito. Un aspetto che risulta ancora più evidente se si considera l'utilizzo commerciale che, attraverso le iniziative espositive, si fa di quest'architettura: accade spesso, ad esempio, che quando la sala conferenze e lo spazio adiacente vengono affittati, l'accesso all'Ara Pacis sia precluso.



La grande aula del nuovo Museo dell'Ara Pacis di Richard Meier

D'altra parte, la bianca teca californiana attira il pubblico dei visitatori. L'Ara Pacis non è mai stata così visitata come dall'inaugurazione del Museo di Meier. La nostra cultura contemporanea ama le belle confezioni, e si può comprendere che il pubblico più giovane sia felice di trovare a Roma, fra tante rovine e palazzi antichi, qualcosa che risponde immediatamente al loro senso estetico. Il monumento antico, con i suoi frammenti e le sue lacune, è stato sottoposto per così dire a un 'lifting', come fosse il volto di un vecchio, e risplende ora, nel bianco dei suoi marmi, come di una bellezza senza tempo.

Qualche anno fa abbiamo sperimentato una simile esperienza estetica, nell'entusiasmo di pubblico suscitato dall'allestimento provvisorio della sala macchine della Centrale Montemartini, dove opere ben note provenienti dalle collezioni dei Musei Capitolini apparivano improvvisamente come nuove, solo perché liberate dalla patina dell'erudizione e dai pesanti paludamenti del palazzo antico. L'entusiasmo, però, non è durato a lungo: speriamo che per il Museo dell'Ara Pacis di Meier sia diverso. In ogni caso, il nuovo sindaco, di recente eletto, si guarderà bene dallo spostare il Museo Meier (come aveva preannunciato, in modo eclatante, prima delle elezioni), perché ciò non solo gli costerebbe enormi somme di denaro, ma anche, forse, molti voti degli elettori più giovani.

A differenza dell'intento dell'esposizione degli anni Trenta, nel nuovo allestimento il fattore politico-ideologico non svolge più alcun ruolo. Nel 1938 Mussolini presentò l'Ara Pacis come apice e conclusione solenne delle celebrazioni del bimillenario della nascita di Augusto. Con la ricostruzione e il trasferimento dell'edificio di fronte al Mausoleo, su un alto basamento su cui era inciso, lettera per lettera, il testo delle Res gestae, il regime esaltava il primo imperatore come il più grande di tutti i Romani, come quintessenza di una 'romanità' civilizzatrice del mondo. E il Duce stesso traeva luce dal riflesso di questa romanità. Il nuovo allestimento, invece, esibisce l'Ara solo come un gioiello di estetica, e, tutt'al più, il bianco involucro californiano serve come attestazione della mondanità del sindaco che l'ha commissionato. Non vengono commemorati, ora, né Augusto, né la Pax Augusta – cosa che pure, visti i tempi, sarebbe bensì auspicabile, e che Mussolini, in quel momento, riteneva ancora coerente con il proprio programma politico. La nuova opera celebra invece l'antichità come un fatto estetico senza ulteriori valenze, e rende così omaggio allo spirito dei nostri tempi.

Nell'affrontare la questione dell'Ara Pacis, completamente sopraffatta dalle discussioni politiche e dai dibattiti sull'estetica dell'immagine urbana, si

dimentica che il meticoloso recupero e la successiva ricostruzione dell'Ara Pacis rappresenta uno dei più brillanti risultati dell'archeologia del secolo scorso. L'affascinante storia della scoperta, nelle sue varie fasi, è accuratamente ricostruita da Giulia Bordignon, e si fa leggere come un racconto avvincente.

Già la storia della fortuna antica dell'Ara Pacis mostra quale suggestione e quale aura l'altare avesse esercitato sui posteri, anche subito dopo la morte di Augusto: Nerone e Domiziano pongono l'immagine dell'Altare augusteo sulle loro monete, come modello e insieme come simbolo del buon governo e della politica volta alla pace del primo Princeps.

Ma già sotto Adriano, 130 anni dopo la realizzazione dell'Ara, la zona settentrionale del Campo Marzio risultava fortemente modificata a causa dell'innalzamento del terreno e per le nuove costruzioni che circondavano il monumento, e intorno all'Altare, ora sprofondato a un livello più basso rispetto al piano circostante, fu costruito un recinto protettivo, così che il monumento rimanesse almeno visibile come prezioso segno memoriale.

Tra i molti monumenti onorari dedicati ad Augusto, e da lui accettati o rifiutati, l'Ara Pacis Augustae che si fregiava del titolo onorario del princeps, sembra aver avuto una particolare importanza: una considerazione che senza dubbio si ricollega al ruolo centrale che la pace giocò nell'ideologia augustea del potere. La pax Augusta, a differenza di tante dichiarazioni e promesse di pace dei nostri giorni, non era un pio desiderio basato su vaghe promesse e fantasie, ma aveva invece una chiara fisionomia: era una pace fondata sulla potenza militare. Per questo di fronte al celebre rilievo con la bella Mater divina, che tiene i suoi figli tra le braccia e con il suo potere garantisce la fioritura della terra e il benessere degli uomini, è raffigurata la dea Roma, seduta sulle armi predate ai barbari. Su una moneta più tarda questo aspetto marziale della Pace è richiamato in modo ancora più evidente e sintetico: la divina Pax tiene in mano la cornucopia, ma contemporaneamente schiaccia con il piede un barbaro, come fosse un miserabile insetto. Il tardo motivo ellenistico, di matrice orientale, secondo cui è la stessa figura del sovrano che garantisce la pace, fa così ingresso anche nell'iconografia imperiale.

Come è noto, la questione dell'identificazione della bella figura femminile ha impegnato a lungo gli studiosi. Fondamentalmente, comunque, l'identificazione della figura è meno importante del suo significato, che è inequivocabile: si tratta dei benefici effetti che la Pax Augusta ha portato a Roma

e all'impero. Non è certo sbagliato, dunque, vedere nella figura divina una personificazione della Pax Augusta.

L'iconografia del fregio con la processione, le immagini dei quattro rilievi, il fregio a girali, con le loro interpretazioni spesso controverse, sono illustrati nel lavoro di Giulia Bordignon con un'apprezzabile chiarezza: l'autrice mette giustamente in guardia dalle sovra-interpretazioni. Gli artisti augustei hanno saputo sviluppare un'arte raffinata costruita su allusioni complesse. Le immagini lasciano spazio all'osservatore di fare diverse e molteplici associazioni, ma contemporaneamente mettono davanti agli occhi di tutti, in modo inequivocabile, un preciso messaggio. Per quanto riguarda i fregi dei lati lunghi con il corteo di uomini di stato e membri della famiglia imperiale, si trattava in primo luogo di mostrare che lo stato rifondato da Augusto doveva basarsi principalmente sulla pietas, e quindi che il rinnovamento morale realizzato da Augusto doveva essere fondato sulle basi di una rinnovata religiosità. Coerentemente con il linguaggio stilistico del classicismo, soltanto alcune figure sono rese chiaramente riconoscibili grazie alla loro, caratteristica, fisionomia: fra queste, Augusto, Agrippa, Druso Maggiore e la sua famiglia. Indipendentemente dal fatto che la processione si riferisca a una specifica celebrazione religiosa svolta per una specifica occasione, il tema della raffigurazione è una visione ideale della classe dirigente augustea, in cui se è pur vero che il Princeps compare in una posizione privilegiata, non compare però come sovrano, bensì come il sacerdote più alto in grado. Ed è proprio la voluta indeterminatezza che rende possibile tale, scoperto, riferimento: e in questo senso lo stile classicista del rilievo si offre come il linguaggio ideale.

Particolarmente problematiche risultano poi le sovra-interpretazioni del fregio a girali, pubblicate di recente. Che questi 'ornamenti' abbiano un importante significato si deduce dall'ampio spazio che è loro destinato sulle pareti che circondano l'altare vero e proprio. Di nuovo, il senso è inequivocabile: anche questi tralci simboleggiano la fioritura e la prosperità dell'impero e del popolo romano grazie alla Pax Augusta. Tutte le interpretazioni ulteriori derivano dall'erudizione degli interpreti, le cui conoscenze in merito ai riferimenti simbolici trascendono di gran lunga quelle dell'osservatore antico.

L'Ara Pacis Augustae ha, come già accennato, dimensioni molto modeste. I grandi altari dedicati agli dei nei santuari greci rispondono a una tipologia completamente diversa. Gli altari arcaici erano concepiti, a differenza dell'Ara Pacis, soprattutto in chiave funzionale, poiché davanti ad

essi si potevano immolare intere ecatombi di animali, che nel contempo, dallo stesso altare potevano essere offerte direttamente agli dei. Sull'altare di piccole dimensioni all'interno dell'Ara Pacis, invece, non vi è spazio per sacrificare alcuna vittima. Lo stesso valeva già, per altro, anche per l'enorme Altare della Vittoria di Pergamo, innalzato come monumento di ringraziamento a Zeus e ad Atena presso il santuario della dea poliadica. Anche qui le vittime sacrificali dovevano essere immolate all'esterno dell'altare, dato che certamente non è immaginabile che gli animali fossero fatti salire lungo gli alti e ripidi gradini e issati sull'altare vero e proprio, considerando anche il fatto che un certo 'consenso' da parte degli animali era un presupposto necessario perché le offerte fossero bene accette agli dei.

Proprio il confronto con l'Altare di Pergamo rende particolarmente evidente quanto sia discreta e misurata l'idea che Augusto esprime con la sua Ara Pacis. Si tratta di una concezione che corrisponde perfettamente allo stile di Augusto dopo la svolta politica che promuove la "restituzione della repubblica" (*res publica restituta*): da allora egli volle essere considerato in tutto come *Princeps*, *primus inter pares* tra i senatori. Il Senato rispettò la misura di questo atteggiamento, e l'Ara Pacis è un buon esempio di tale riconoscenza: come per gli altri onori si tratta infatti di un dono di ringraziamento al *Princeps* offerto dal Senato e dal popolo romano.

Per tornare al sacrificio cruento delle vittime, la separazione tra l'esecuzione dell'offerta e l'altare, che si può osservare anche negli altari relativamente piccoli inseriti nelle gradinate dei templi augustei, indica una più astratta, per così dire 'sublimata', forma di sacrificio. Sarebbe, questo, un tema molto interessante da indagare: è comunque interessante osservare che il piccolo corteo di animali raffigurato sullo stesso altare, a differenza della grande processione, rappresenta le vittime in modo realistico, e non nelle forme trasfigurate dello stile classicista. Nel piccolo fregio si vede come le vittime vengono condotte al sacrificio, e potremmo dire che vengono portate qui, davanti all'altare, in figura, mentre nella realtà venivano immolate all'esterno, nell'area libera davanti all'altare.

Le dimensioni dell'Ara sono dunque contenute: ma nulla è stato risparmiato nell'ornamento. Le lastre di marmo del recinto sono ricoperte, ovunque si guardi, da rilievi meravigliosamente elaborati. Gli artisti hanno lavorato in uno stile assolutamente unitario, in cui il patrimonio di forme dell'arte classica ed ellenistica si è fuso in un nuovo linguaggio espressivo. È uno stile che irradia insieme grazia e dignità, e offre allo sguardo dell'osservatore un inesauribile piacere sensoriale. Questo vale in modo particolare per gli

ornamenti. Il lettore stesso potrà sperimentarlo direttamente, con una visita all'Ara Pacis: il consiglio è di soffermarsi semplicemente, per alcuni minuti, davanti a una delle ghirlande all'interno del recinto marmoreo, e di vagare con lo sguardo nell'intreccio di fiori e foglie.

Alcuni anni fa uno storico dell'arte ha giustamente osservato che un villico italico, che all'epoca dell'edificazione dell'Ara Pacis fosse venuto a Roma per la prima volta, avrebbe guardato le immagini con occhi completamente diversi rispetto allo sguardo di un cittadino romano che aveva grande familiarità con il linguaggio figurativo augusteo. Ma anche quel villico avrebbe compreso il nocciolo del messaggio: tutti sapevano, dopo lunghi anni di cruda guerra civile, cosa significassero i benefici effetti della pace, per i quali non si doveva ringraziare altri che Augusto. E anche il villico, in visita in città, doveva condividere un po' della bellezza di quelle immagini.

Il piccolo volume di Giulia Bordignon fornisce un'ampia visione d'insieme sul ramificato status degli studi sull'Ara Pacis. L'autrice comunica con piacevole leggerezza, illustrando con competenza i diversi riferimenti storici, e introducendo nel contempo il lettore nel bel mondo di forme di questo monumento unico al mondo.



Il Nuovo Museo dell'Ara Pacis visto dal Lungotevere

ARA PACIS AUGUSTAE: ZUR EINFÜHRUNG

testo in lingua originale (tedesco)

Von keinem antiken Monument ist in den letzten Jahren in Rom mehr geredet worden als von der Ara Pacis. Allerdings ging es dabei kaum um den augusteischen Friedensaltar selbst als um sein neues Gehäuse, das der berühmte Stararchitekt Richard Meier anstelle des einfachen Schutzbaus von Vittorio Morpurgo aus dem Jahre 1938 um sie herum gebaut hat. Es war eine Polemik, in der Sachargumente häufig als Vorwand für Parteiinteressen der verfeindeten politischen Blöcke dienten. Der damalige Bürgermeister Francesco Rutelli und die Stadtverwaltung hatten den Auftrag ohne Ausschreibung an den amerikanischen Architekten vergeben, weil sie sich für das Anno Santo 2000 mit einem auffälligen, „modernen“ Monument schmücken wollten. Und das ist denn auch gelungen. Es ist überaus bezeichnend für dieses letzte Kapitel einer langen Rezeptionsgeschichte, dass es bei dem Bau weniger um das antike Monument, als um eine neue Architektur, die dem Stadtbild Roms ein effektvolles Glanzlicht aufsetzen sollte. Deshalb gab man auch nicht nur ein neues, gegen die Umwelt-Verschmutzung gesichertes Gehäuse in Auftrag, sondern gleich ein zweistöckiges Museum. Das Museo dell' Ara Pacis, so der offizielle Name, besteht ausser dem Saal mit der Ara Pacis aus einem grosszügigen Eingangsbereich mit dem unvermeidlichen bookshop, einem kleinen Museum, einem noblen Vortragsaal, einer virtuellen Bibliothek (die alles, was je über die Ara Pacis geschrieben wurde enthalten soll), sowie einigen Verwaltungsräumen.

Wer je einen Bau Richard Meiers gesehen hat, wird die Handschrift des Architekten sofort erkennen. Der langgestreckte, schneeweisse Bau riegelt die traurigen Ausgrabungsruine des Augustusmausoleums zum Tiber hin ab, und hellt das faschistische Platzensemble mit seinen markigen Rahmenbauten mit seiner kalifornischen Leichtigkeit durchaus auf.

Das Problem liegt denn auch weniger im Bau selbst als in der Präsentation der Ara Pacis inmitten seiner aufwendigen Verpackung. Denn Richard Meier hat den augusteischen Altar in eine in ihrer Dimensionen eng wirkende Halle mit schwerer Decke gesteckt. Dabei ist die Sicht auf den Fries der Langseiten durch das tiefer gelegte Bodenniveau und durch

den geringen Abstand zur Glaswand auf der Seite zum Mausoleum hin, so behindert, dass man die Figuren durch den steilen Blickwinkel nur noch verzerrt sehen kann. Dazu kommen problematische Lichtführungen, die das Monument bei entsprechendem Sonnen-Einfall mit einem Zebra-streifen-Muster überziehen. Der überdimensionierte Bau lässt die Ara Pacis als klein und fast unansehnlich, jedenfalls als überaus bescheiden erscheinen (was ungewollt der von Augustus gewünschten Einfachheit der ihm dedizierten Ehrungen entspricht, doch darüber später).

Ganz anders das grosse weisse Packet, in das Meier den Bau gesteckt hat. Es verkündet unübersehbar den Anspruch des Architekten auf plakative Präsenz: Das moderne Monument überschattet das alte, für dessen Schutz es gebaut ist. Noch deutlicher würde dieser Aspekt, wenn wir auf die kommerzielle Nutzung des Baus durch ein Veranstaltungs-Unternehmen eingehen würden. So wird zum Beispiel der Vortragssaal und seine Vorräume vermietet, gleichzeitig aber der Zugang zur Ara Pacis selbst verwehrt.

Andererseits zieht der weisse, kalifornianische Gehäuse das Publikum an. Nie ist die Ara Pacis mehr besucht worden als seit der Eröffnung des Meierschen Baues. Die Gegenwartskultur liebt die schönen Verpackungen und man kann auch verstehen, das gerade jungen Leute glücklich sind unter so vielen Ruinen und alten Palazzi in Rom etwas zu finden, was ihr ästhetisches Empfinden unmittelbarer anspricht. Das antike Monument mit seinen Brüchen und Lücken wird dabei gleichsam „geliftet“ wie das Gesicht eines alten Mannes, und erstrahlt in seinem Marmorweiss als etwas zeitlos Schönes. Ein ähnliches Phänomen ästhetischer Wahrnehmung haben wir vor ein paar Jahren in der Begeisterung für das provisorische Museum in den Maschinenhallen Montemartini erlebt, wo altvertraute Bestände der Musei Capitolini plötzlich wie neu aussahen, nur weil sie von der Bildungslast und den schweren Kleidern des alten Palazzo befreit waren. Allerdings hat die Begeisterung dort nicht allzu lange angehalten. Hoffen wir, dass das beim meierschen Museo dell'Ara Pacis anders sein wird. Jedenfalls wird sich der neugewählte Bürgermeister hüten, den Bau zu versetzen (wie er es zum Schrecken vieler vor der Wahl angekündigt hatte), denn das würde nicht nur ungeheure Summen verschlingen, sondern zumindest bei den jüngeren Wählern auch viele Stimmen kosten.

Im Gegensatz zur Präsentation der 1930er Jahre spielt politische Ideologie bei der neuen Präsentation keine Rolle mehr. Damals wurde die Ara Pacis von Mussolini als Krönung der Feiern zum 2000. Geburtstag des Augustus präsentiert. Mit der Rekonstruktion und Versetzung des Baues vor das

Mausoleum auf einen hohen Sockel, an dem man die *res gestae* Buchstaben für Buchstaben hatte einmeiseln lassen, rühmte das Regime den ersten Kaiser als den grössten aller Römer und als Inbegriff einer die Welt kultivierenden Romanità. Im Spiegel dieser Romanità sonnte sich der Duce. Die neue Präsentation jedoch zeigt die Ara nur noch als ästhetisches Juwel und versuchte ihre weisse kalifornianische Hülle allenfalls als Zeugnis der Weltläufigkeit ihres sindaco zu verwenden. Weder des Augustus noch der Pax Augusta – was sich ja angesichts der Zeitläufte durchaus empfohlen hätte, und auf die Mussolini 1938 seine eigene Politik noch ausgerichtet sah – wurde diesmal gedacht. Statt dessen feiert der Bau Antike als wertfreie Ästhetik und huldigt damit dem Zeitgeist.

Über der oft völlig von Politik und Stadtbildästhetik beherrschten Diskussion wird oft vergessen, dass die schrittweise Bergung und anschließende Rekonstruktion der Ara Pacis eine der glänzendsten Leistungen der archäologischen Wissenschaft im vorigen Jahrhundert darstellt. Diese faszinierende Entdeckungsgeschichte wird von Giulia Bordignon im vorliegenden Werk in ihren verschiedenen Phasen sorgfältig ausgebreitet und liest sich als spannende Geschichte.

Schon die antike Rezeptionsgeschichte der Ara Pacis zeigt, welche Wirkung und Aura der Altar auch noch nach dem Tode des Augustus auf die Nachwelt ausübte. Nero und Domitian lassen sie auf ihre Münzen setzen, gleichsam als Leitbild und Symbol der guten, friedensorientierten Politik des ersten Princeps. Noch als unter Hadrian 130 Jahre nach ihrer Errichtung das nördliche Marsfeld durch Erhöhung des Terrains und durch neue Bebauungen stark veränderte wurde, legte man um die jetzt tiefer liegende Ara einen sorgfältigen Zaun, sodass sie als kostbares Erinnerungsmal zumindest sichtbar blieb.

Unter den vielen Ehrenmonumenten, die Augustus verliehen, von ihm angenommen oder auch abgelehnt worden sind, scheint er der mit seinem Ehrennamen geschmückten ARA PACIS AUGUSTAE besondere Bedeutung beigemessen zu haben. Das mag nicht zuletzt mit der zentralen Rolle zusammenzuhängen, die der Friede im Herrschaftsverständnis des Augustus spielte. Der augusteische Friede war kein frommer Wunsch, beruht auch nicht auf vagen Versprechungen und Vorstellungen, wie die vielen Friedensversprechungen heute, hatte vielmehr eine klare Physiognomie. Es war ein Friede, der sich auf militärische Stärke gründete. Deshalb ist gegenüber dem weltbekannten Relief mit der schönen Muttergottheit, die ihre Kinder im Arm hält, und so eindrucksvoll das Blühen der Erde

und den Wohlstand der Menschen garantiert, die Göttin Roma auf den erbeuteten Waffen der Barbaren dargestellt. Auf einer späteren Münze wird dieser streitbare Aspekt noch bildhafter vergegenwärtigt. Hier zertritt die Göttin Pax, die das Füllhorn des Gedeihens im Arm hält, gleichzeitig mit dem Fuss einen Barbaren wie einen gemeinen Schädling. Der letztlich orientalische Bildtypus hat auch in die Kaiserikonographie Eingang gefunden, denn es ist ja der Herrscher, der diesen Frieden garantiert.

Die Frage der Benennung der schönen Frau hat die Forschung bekanntlich viel beschäftigt. Im Grunde aber ist der Name der Gestalt weniger wichtig als ihre Aussage, und diese ist eindeutig. Es sind die Segnungen, die die Pax Augusta Rom und dem Reich gebracht hat. In der Göttin eine Personifikation der Pax Augusta zu sehen ist deshalb sicher nicht falsch.

Die Ikonographie der Prozessions-Friese, der vier Reliefbilder und der Rankenfriese mit ihren zum Teil kontroversen Deutungen werden in dem vorliegenden Text von Giulia Bordignon in aller wünschenswerten Klarheit dargelegt. Mit Recht warnt die Verfasserin vor Überinterpretationen. Die augusteischen Künstler haben eine hohe Kunst der komplexen Andeutungen entwickelt. Die Bilder sollen Spielraum für unterschiedliche Assoziationen des Betrachters lassen, gleichzeitig aber die Hauptaussage unmissverständlich vor Augen stellen. Bei den Langfriesen mit dem Zug der Würdenträger des Staates und der Mitgliedern der kaiserlichen Familie geht es vor allem darum zu zeigen, dass der von Augustus wiederhergestellte Staat in erster Linie auf pietas, und damit war von Augustus vor allem eine moralische Erneuerung auf der Basis einer erneuerten Frömmigkeit, gegründet sein sollte. Dem klassizistischen Stil entsprechend sind nur wenige Gestalten durch ihre charakteristische Physiognomie eindeutig bezeichnet, darunter Augustus, Agrippa, Drusus Maior und seine Familie. Unabhängig davon, ob mit der Prozession eine bestimmte religiöse Feier aus einem bestimmten Anlass gemeint war, dargestellt ist eine ideale Vision der augusteischen Führungsschicht, in der der Princeps selbst zwar an bevorzugter Stelle erscheint, jedoch nicht als Herrscher, sondern als herausgehobener Priester. Es sind die gewollten Undeutlichkeiten, die solche offenen Bezüge ermöglichen. Der klassizistische Stil der Reliefs bietet dafür eine ideale „Sprache“.

Als besonders problematisch stellen sich die Überinterpretationen der Rankenfriese dar, die in der letzten Zeit veröffentlicht worden sind. Dass diesen „Ornamenten“ grosse Bedeutung zukommt, ergibt sich aus dem weiten Bildraum, der ihnen an den Wänden, die den eigentlichen Altar

umrahmen, zugeteilt wird. Wieder ist der Sinn eindeutig: Auch diese Ranken versinnbildeten das Blühen und Gedeihen des Römervolkes und seines Imperium dank der Pax Augusta. Alle weitergehenden Interpretationen jedoch entspringen der Gelehrsamkeit der Interpreten, deren Wissen um Bezüge das der zeitgenössischen Betrachter vermutlich bei weitem übertraf.

Die Ara Pacis Augustae hat, ich deutete es bereits an, sehr bescheidene Dimensionen. Die grossen Götteraltäre in den griechischen Heiligtümern sind ganz anderer Art. Die archaischen Altäre waren im Gegensatz zur Ara Pacis primär funktional konzipiert, damit gleichzeitig ganze Hekatomben von Opfertieren gleichzeitig vor ihnen abgeschlachtet und unmittelbar den Götter präsentiert werden konnten. An dem klein dimensionierten Altar im Innern der Ara Pacis aber war keinerlei Platz zum Schlachten eines Opfertieres. Dasselbe gilt freilich auch schon für den gewaltigen Sieges-Altar von Pergamon, der als Dankmonument für Zeus und Athena am Heiligtum der Stadtgöttin errichtet worden war. Auch dort müssen die Opfertiere ausserhalb des Altares geschlachtet worden sein, denn man kann sich ja nicht vorstellen, dass die Tiere die hohen und steilen Stufen zum eigentlichen Altar hinaufgetrieben und gezogen worden wären, abgesehen davon, dass ein gewisses „Einverständnis“ des Tieres mit dem Geopferten Voraussetzung für die Annahme durch die Götter war.

Gerade der Vergleich mit dem Altar von Pergamon macht besonders deutlich, wie bescheiden die Ara Pacis konzipiert ist. Das entsprach dem politischen Stil des Augustus nach seiner politischen Wende und der „Wiederherstellung der Republik“ (*res publica restituta*). Fortan wollte er in allem als Princeps, als erster Magistrat unter gleichen angesehen werden. Der Senat respektierte diese Zurückhaltung und die Ara Pacis ist ein gutes Beispiel dafür, denn wir haben es ja wie bei allen diesen Ehrungen mit einem Dankgeschenk von Senat und Volk zu tun.

Was die blutigen Tieropfer anlangt, so bedeutet die Trennung von blutigem Opfervollzug und Altar, die man auch an der Integration verhältnismässig kleiner Altäre in die Treppenanlage augusteischer Tempeln beobachten kann, eine abstraktere, wenn man so will vergeistigtere Form des Opfern. Doch das wäre ein eigenes interessantes Thema. Es ist jedenfalls interessant festzuhalten, dass der kleine Opferzug, der am Altar selbst dargestellt ist, den Opfer im Gegensatz zur grossen „Prozession“ realistischer darstellt, nicht in den verklärenden Formen des klassizistischen Stils. Hier sieht man wie die Opfertiere mitgeführt werden. Man könnte sagen: sie

werden gleichsam im Bild zum Altar gebracht, während sie in Wirklichkeit draussen auf der freien Fläche vor dem Altar geschlachtet worden sind.

So bescheiden die Ausmasse des Altares gehalten sind: Nicht gespart wurde am Bildschmuck. Die Marmorplatten der Umhegung sind, wohin man auch blickt, überzogen von den wundervoll ausgearbeiteten Reliefs. Die Künstler arbeiteten in einem erstanlich einheitlichen Stil, in dem der Formenschatz der klassischen und hellenistischen Kunst zu einer neuen Ausdruckssprache verschmolzen ist. Es ist ein Stil, der gleichermassen Würde und Anmut ausstrahlt und darüber hinaus den Augen des Betrachters ein unerschöpfliches Sehvergnügen bereitet. In besonderem Masse gilt dies für die Ornamente. Der Leser des Büchleins möge es beim nächsten Besuch der Ara Pacis selbst erproben. Ich rate ihm einfach einige Minuten vor einer der Girlanden im Innern der Marmor-Umhegung zu verweilen und die Blüten und Blätter der Reihe nach mit dem Blick zu durchstreifen.

Vor einigen Jahren ist von einem Kunsthistoriker mit Recht daran erinnert worden, dass ein italischer Bauer, der nach der Errichtung der Ara Pacis zum ersten Mal nach Rom kam, die Bilder mit ganz anderen Augen angesehen haben muss als ein Römer, der mit der augusteischen Bildsprache vertraut war. Aber auch dieser Bauer wird den Kern der Botschaft verstanden haben. Alle wussten nach den langen Jahren der grausamen Bürgerkriege, was die Segnungen des Friedens, die man keinem anderen als Augustus zu verdanken hatte, für alle bedeuteten. Und auch dem Bauern muss sich etwas von der Schönheit der Bilder mitgeteilt haben.

Das kleine Buch, das Giulia Bordignon hier vorlegt, gibt einen umfassenden Überblick über die verzweigte bisherige Forschung. Die Verfasserin belehrt auf eine angenehm leichte Weise. Sie unterrichtet kundig über die vielfältigen historischen Bezüge und führt gleichzeitig in die schönen Formenwelt dieses einzigartigen Monumentes ein. Es ist eine Lektüre die gleichermassen bildet und erfreut, und die man nur empfehlen kann.

Presentazione alla collana classicA, Cafoscarina editore

Redazione di Engramma

Dioniso baloccandosi con lo specchio, il giocattolo dono dei Titani, lo rompe e, riflettendosi nei molti frammenti in cui lo specchio si frantuma, scopre che il mondo è plurale. La tradizione classica è un repertorio variegato di forme e di parole che, nel corso di una storia millenaria, ha impresso i propri caratteri a opere letterarie, artistiche, architettoniche: impronte e immagini che di epoca in epoca si ripropongono come segni forti e tenaci, sempre vive di nuove rinascite, mai inattuali.

Frutto delle ricerche del Centro studi Architettura Civiltà Tradizione del Classico dell'Università IUAV di Venezia e del laboratorio della rivista 'Engramma', la collana ClassicA propone in piccolo formato, di agile lettura, saggi e testi di rigoroso approfondimento sui temi e le opere che formano la costellazione di riferimento della memoria occidentale.

A settembre 2010 sono in libreria i primi due titoli.



ARA PACIS AUGUSTAE

L'Altare della Pace fu realizzato, su committenza del Senato romano, nel Campo Marzio (una spianata dove si tenevano soprattutto esercitazioni militari), per celebrare il ritorno di Augusto dalla "campagna di pacificazione" della Spagna e della Gallia, nel 13 a.c.

Il monumento, che consacrava la politica dell'imperatore Augusto come simbolo e modello di buon governo e ostinata ricerca della pace, venne inaugurato quattro anni dopo: il 30 gennaio del 9 a.c.

In questo agile e accurato volumetto si ricostruiscono in modo esaustivo le origini del singolare monumento e le sue caratteristiche artistico-architettoniche.

Particolarmente originale risulta la parte che traccia la storia successiva dell'Ara Pacis: dal suo progressivo sprofondamento sotto terra e all'oblio, fino al rinvenimento dei suoi frammenti durante gli scavi archeologici negli ultimi anni del XIX secolo.

Il Fascismo si appropriò poi di queste vestigia, considerandole la massima espressione dell'opera civilizzatrice di Roma. Così, nel 1938, il monumento venne ricostruito, restaurato e ricollocato dentro una prima teca (per difenderlo dalle intemperie) posta tra il Tevere e le rovine del Mausoleo di Augusto.

Nel 2006 infine fu costruita una nuova teca, progettata dall'architetto americano Richard Meier, che provocò, e ancora suscita, accese discussioni.

Giulia Bordignon

è dottore di ricerca in Storia della tradizione classica. Lavora all'Università IUAV di Venezia ed è membro della redazione della rivista on line "Engramma". Ha pubblicato diversi articoli e saggi fra i quali: *Le Muse, figlie di Mnemosyne*, in AA.VV., *L'originale assente*, Bruno Mondadori 2005; *Epifanie delle Muse dal Medioevo al Rinascimento italiano*, in AA.VV., *Musa pensosa*, Electa 2006.

Paul Zanker

è stato professore di Archeologia classica alle Università di Gottinga e Monaco, e alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Tra le sue opere in traduzione italiana ricordiamo *Augusto e il potere delle immagini*, Bollati Boringhieri 2006 e *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Bollati Boringhieri 2008.

ORIGINI E SVILUPPI DEL TEMPIO GRECO XII-V SECOLO A.C.

Ogni divinità dell'antica Grecia, pur potendo vagabondare e manifestarsi ovunque, possedeva luoghi prediletti, legati alle vicende del proprio mito. I luoghi in cui il dio amava sostare o presentarsi, o quelli in cui si riteneva si fosse un tempo presentato, furono presto considerati sacri. Per separarli dalla comune terra degli uomini – fossero pendici di monti, labirintiche cavità rocciose, dintorni di sorgenti, boschi o litorali, alture al centro di un nucleo abitato – tali luoghi furono circondati inizialmente da un recinto, che indicava il confine del “territorio di un dio”.

Dove si offrivano sacrifici animali, si consumavano banchetti liturgici comuni, si celebravano feste, si eresse in seguito una casa per invogliare gli dei a sostare e a ritornare, richiamati da simboli di varia natura. Nella propria dimora, presente nella sua effigie – al centro della pòlis o nel mezzo o ai confini della regione corrispondente – il dio vegliava sulla vita comune o individuale dei cittadini, proteggeva la comunità che lo aveva eletto a patrono.

Fu così il tempio (dapprima di legno e laterizio, poi in pietra) a manifestare la grandezza e la ricchezza della pòlis che lo aveva innalzato. Ed è il tempio a rappresentare agli occhi dei posterì l'immagine prima dell'architettura e, forse, dell'intera civiltà greca.

Paolo Morachiello

insegna Arte e Architettura greca e romana presso l'Università IUAV di Venezia. I suoi studi riguardano principalmente la figura dell'ingegnere in età moderna e contemporanea, capitoli della civiltà veneziana, l'architettura greca e romana. Tra le sue pubblicazioni sul mondo antico: Vitruvio e Raffaello, Officina 1976, La città greca, Laterza 20083; L'architettura del mondo romano, Laterza 2009.

Cristiano Tessari

è docente di Storia dell'Architettura presso l'Università di Udine. Tra i suoi studi ricordiamo quelli dedicati all'architettura spagnola del siglo de oro, alla biografia e all'opera di Baldassarre Peruzzi. Tra le sue pubblicazioni: Baldassarre Peruzzi: il progetto dell'antico, Electa 1995 e la cura del volume San Pietro che non c'è. Da Bramante a Sangallo il Giovane, Electa 1996.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • settembre 2010

www.engramma.org

84

ottobre 2010

ENGRAMMA • 84 • OTTOBRE 2010
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-29-4

Lucciole malgrado tutto

a cura di Monica Centanni, Daniele Pisani, Bepi Cengiarotti

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-29-4

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

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

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

07	Editoriale Monica Centanni, Daniele Pisani, Bepi Cengiarotti
09	Immagini come lucciole, secondo Georges Didi-Huberman Marianna Gelussi
18	Luce rara. Una lettura politica di <i>Come le lucciole</i> di Georges Didi-Hubermann Monica Centanni
33	Per una apocalissi dialettica Daniele Pisani
47	Parole malgrado tutto Anna Banfi
53	Nutrirsi di luce. Note per un dinamismo della visione orientata Maria Bergamo
67	Bagliori di innocenza e scintille di resistenza Guglielmo Bilancioni
71	Lucciole (possibili) per lanterne (ideologiche) Alessandro Dal Lago
76	Memoria corporale Claudio Franzoni
83	'Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst' Intermittenza delle immagini e <i>Unverletzlichkeit</i> Barnaba Maj

- 94 | 'In girum imus nocte et consumimur igni': intermittenze di un
palindromo
Stefano Bartezzaghi
- 98 | Lucciole, ovvero l'età dell'ombra
Paola di Bello
- 101 | Frammenti di cinema resistente
Stefania Rimini
- 113 | Abdullah and the Fireflies: On reading *Survivance des Luccioles*
Laura Waddington

Lucciole malgrado tutto

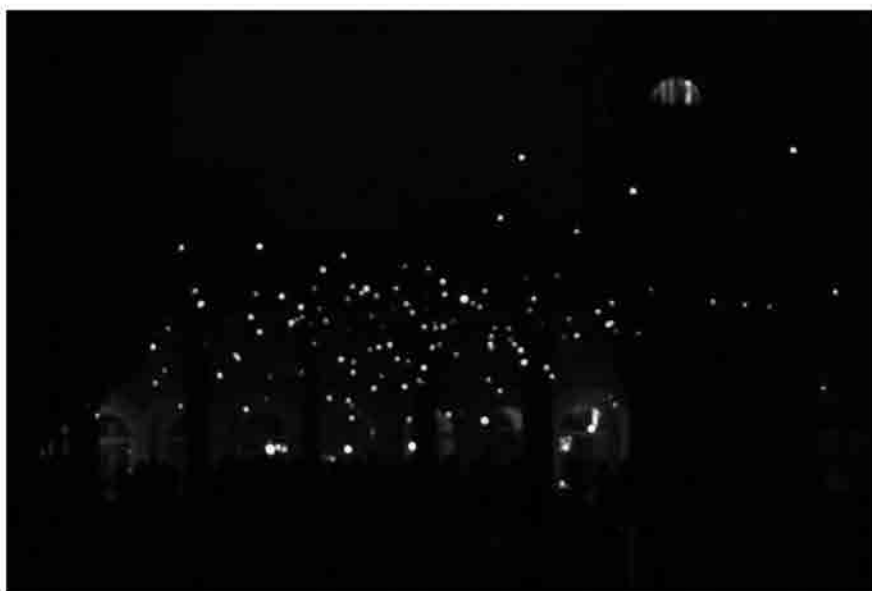
Presentazione di Engramma numero 84

Monica Centanni, Daniele Pisani, Bepi Cengiarotti

La lettura dell'ultimo lavoro di Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, pubblicato in italiano con il titolo di *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, solleva una serie di questioni nodali, che incrociano da vicino i campi su cui i nostri interessi di ricerca hanno già avuto modo di incontrarsi (in particolare sul metodo storiografico vedi, in Engramma, l'indice tematico 'Vero falso finto'). *Come le lucciole* si presenta come un'occasione più unica che rara per affrontare un ampio spettro di argomenti, molti dei quali di comune interesse, e al tempo stesso, più in generale, per sottoporre a interrogazione il senso del nostro fare.

Il numero monografico 84 di Engramma, *Lucciole malgrado tutto*, aggredisce i problemi posti dal testo su fronti diversi e da prospettive critiche differenti. A ciascuno degli autori dei contributi qui pubblicati abbiamo chiesto di reagire agli stimoli che il libro offre. Su ciascuno dei 'lettori' *Come le lucciole* ha fatto attrito in modo tutto particolare, ha toccato per ciascuno un nervo scoperto. Tutti i temi trattati sono presenti nel saggio di Didi-Huberman; alcuni sono centrali nel lavoro del filosofo francese mentre altri toccano tangenzialmente *Come le lucciole* ma sono cruciali per l'interessato lettore.

Il saggio di Didi-Huberman, del resto, sollecita e stimola diverse reazioni: tutti chiama a una corresponsione che è assunzione di responsabilità verso se stessi. Il risultato è un concerto, a tratti dissonante, in cui studi, passioni, pensieri differenti si incontrano, fugacemente, intorno al rarefatto e intermittente chiarore delle lucciole evocato da Didi-Huberman: la danza, come nel bel lavoro fotografico di Paola di Bello che qui presentiamo, pare casuale ma forse non lo è. E, proprio come il tracciato dei percorsi delle lucciole catturato dalla fotografia e impresso sulla pellicola, pure le tracce che ciascun autore insegue si incrociano nel disegno effimero di una costellazione ermeneutica, speriamo in qualche misura illuminante.



Erik Samakh, *Lucioles*
installazione nel cortile dell'Hôtel-Dieu a Parigi in occasione della Nuit blanche, il 2 ottobre 2010
(foto di Marianna Gelussi)

Immagini come lucciole, secondo Georges Didi-Huberman

Marianna Gelussi

Le lucciole, nel loro bagliore fugace, notturno, formano come delle immagini a salti, intermittenti. Chiarori fragili che disegnano in volo un desiderio, si muovono come anime erranti, presenze 'fantasmatiche' nelle notti estive. Nell'opera di Pasolini, le lucciole si fanno materia poetica, immagini che ritornano come metafore di uno stato di eccezione velato di nostalgia poetica, di grazia innocente, sfuggente, che brilla di gioia amorosa. Nelle sue opere gli esseri umani si trasformano, eccezionalmente, in lucciole, corpi lirici: si muovono come esseri danzanti erratici, simboli di un'umanità innocente, incorrotta. Comparsa eccentriche, spensierate, gioiose sotto gli occhi meravigliati dello spettatore: sono i personaggi incarnati spesso nei film di Pasolini da Ninetto Davoli, 'Ricchetto', l'uomo-lucciola ne *La sequenza del fiore di carta* del 1968. Nel 1975, nel suo *Articolo delle lucciole*, Pasolini decreta amaramente e definitivamente la scomparsa delle lucciole. Con le lucciole, per il poeta, scompare tutta un'umanità, spazzata via dal fascismo totalitario della società dei consumi. "La tragedia è che non ci sono più esseri umani", scrive. Di *Lucciole malgrado tutto* si occupa il libro recente di Georges Didi-Huberman. Sopravvissute *malgré tout*, nascoste, rare certo ma non scomparse, o almeno scomparse solo agli occhi di chi ha rinunciato a inseguirle, le lucciole sono (metaforicamente) per lo studioso immagini di *survivances*, resistenze nomadi del pensiero. Nell'oscurità del tempo presente, segnato dalla caduta del corso dell'esperienza, secondo la definizione di Walter Benjamin, dalla crisi della cultura occidentale, in un momento storico in cui la cultura stessa si è trasformata in strumento di barbarie totalitaria, le lucciole sono "la cosa più fragile e fugace che ci sia". Ma proprio nei periodi di catastrofe, secondo lo studioso, le immagini possono essere lucciole: intermittenze che offrono un'apertura improvvisa, quasi insperata, uno spiraglio nello spazio di un lampo, "spazi nomadi" in cui una forma di resistenza del pensiero diventa possibile. Bagliori *malgré tout* nel buio del tempo presente o flebili luminosità difficilmente distinguibili nella luce accecante del flusso continuo di immagini analfabete, stereotipe, della 'società dello spettacolo'.



Fotogramma tratto da: Pier Paolo Pasolini, *La sequenza del fiore di carta*, con Ninetto Davoli (da *Amore e rabbia*, Italia 1968)

La ‘questione-immagine’ è il filo continuo che lega il discorso di filosofo e storico dell’arte intessuto da Didi-Huberman, è l’ossessione che lo abita. Sempre vi è questione di immagini. L’immagine ritorna, continuamente e nuovamente, questionata, aperta, smontata e rimontata. Interpretata in quanto apertura, *déchirure*, sintomo, anacronismo, *survivance*, *revenant* di una storia di fantasmi. Lo studioso vi porta uno sguardo che si spinge nelle sue interiora, nella complessità delle immagini, rifiutando a ogni momento di guardarle superficialmente (di maniera altezzosa) come a semplici espressioni ‘innocenti’ o, inversamente, di demonizzarle come finzioni, apparizioni illusorie, menzognere.

La dinamica del modo di procedere di Didi-Huberman si rivela di una pratica quasi ‘gestuale’. Il gesto dell’aprire ricorre instancabilmente. Aprire le immagini, come in un moto istintivo, quasi ‘infantile’: il gesto elementare, intuitivo, dell’aprire per capire, per cercare di scrutare il funzionamento delle cose. “Aprire la scatola della rappresentazione”, fendere una *déchirure*, uno strappo nell’immagine e guardarvi dentro. In una posizione incomoda, mobile, che sceglie di non poggiarsi su categorie interpretative prestabilite, senza dare nessuna conoscenza per acquisita. È un esercizio in bilico, quasi ‘ri-fondativo’ del fare storia dell’arte.

“Les images s’ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent. Comme nos paupières quand elles clignent pour mieux voir, ici ou là, ce que l’image recèle encore de surprises. Comme nos lèvres quand elles cherchent leurs mots pour offrir une parole à ce regard, fût-il interloqué. Comme notre respiration, imperceptiblement suspendue, voire haletante, devant une image qui nous émeut. Comme notre cœur qui bat un peu plus vite à mesure de l’émotion, dans son rythme de diastole qui ouvre et de systole qui

ferme, de diastole qui rouvre et de systole qui referme, et ainsi de suite. Cela, bien sûr, va s'entendre métaphoriquement”

Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*.

Il percorso di Didi-Huberman è costellato quasi fatalmente di immagini che aprono uno spazio allo ‘sconcerto’, immagini che, nella loro eccezionalità ‘asistemica’, hanno il potere di incrinare il ‘sistema conoscitivo’ dello sguardo, sbaragliare le sue rigide categorie interpretative e descrittive. “L’œil par malheur sait, non moins souvent, se clore devant l’évidence, lorsque l’évidence est là pour déconcerter”. Non chiudere gli occhi, quindi. Anzi, aprirli ancora di più, lasciarsi cogliere alla sprovvista. Non restare barricati, impigliati nella ‘rete della conoscenza’ ma rettificare di volta in volta le categorie, in un perenne stato di veglia, in un movimento interpretativo attivo, mobile. Non cadere nell’atteggiamento sicuro, spavaldo, del *connaisseur* o dello storico dell’arte, che crede di avere piena coscienza della ‘meccanica’ dello sguardo, di poterla facilmente addomesticare perché ‘sa’ le immagini. Al contrario, lasciarsi stupire continuamente e ancora.

Applicato allo studio del Rinascimento, il gesto dell’aprire le immagini obbliga a rimettere in discussione gli schematismi tramandati dalla lezione di Vasari: esige la rinuncia a ‘capire’ la sua storia come una storia fatta di *figurations*, come un cammino progressivo e inesorabile alla conquista della *ressemblance* mimetica (*Devant l’image*). Procedendo per approssimazioni, aprire uno squarcio nelle immagini e nella logica al tempo stesso. Nell’atto di guardare, abbandonare ogni aspettativa prestabilita e lasciare che il fenomeno visivo prenda il sopravvento. Far emergere così le eccezioni. E ambire a riscrivere una nuova storia dell’arte a partire proprio da quelle “eccezioni imperiose”, dalle espressioni più controverse di *dissemblance* che, sviluppando un “anti-soggetto nella melodia del visibile”, “strappano il tessuto mimetico”. Aprire uno spazio di ‘dissenso’ in cui si inseriscono nuove forme d’inquietudine, in cui si esprime la “parte maledetta” della pittura.

Nella storia delle “eccezioni imperiose”, la fascia inferiore dell’affresco di Beato Angelico detto *La Madonna delle Ombre*, del Convento di San Marco a Firenze, datato tra il 1438 e il 1450, segna un episodio esemplare (*Fra Angelico. Dissemblance et figuration*). Sotto la sacra conversazione, opera figurativa (mimetica) mirabile, Beato Angelico esegue un ‘pezzo’ di pittura non-figurativa, non-descrittiva che ci si potrebbe spingere fino a definire ‘astratta’. La sua estensione corrisponde a quella della scena sacra.



Beato Angelico, *La Madonna delle ombre* (dettaglio), 1438-1450, affresco, Convento di San Marco, Firenze

Quest'opera rimane, di fatto, un inedito. Gli storici dell'arte e i cataloghi hanno sempre trascurato (sapientemente evitato?) la parte inferiore, anti-mimetica, nelle loro analisi: omessa nelle dimensioni dell'opera, tagliata dalle riproduzioni. Si tratta di una prova evidente di ciò che lo studioso intende per "facoltà di non vedere", che ha a che vedere con un pregiudizio dello sguardo, causa di inesattezze storiche. Una rappresentazione di finti marmi? A ben guardarla, la pittura consiste piuttosto in una pioggia di macchie colorate proiettate sul muro. Per la tecnica, è assimilabile più a una *dripping* di Jackson Pollock che a una pittura rinascimentale. La superficie "*se présente plutôt pour ce qu'elle est en toute rigueur sur cette paroi: de la peinture pure, de la peinture non feinte*". Più che 'marmi finti', 'pittura non finta' dunque. Un brano di pittura che sovverte l'ordine mimetico e si insinua come un virus malizioso, lo schernisce presentandosi come colore, ovvero materia pura, anti-mimesi. Puro gesto, a imitazione non della natura ma piuttosto, simbolicamente, del gesto liturgico dell'aspersione. Questa pittura quattrocentesca apre in maniera insospettata un *contre-point*, portando in seno un principio di negazione – di *dissemblance* –, "gioca con l'economia mimetica in un rapporto di inquietudine". Provoca una *déchirure* nell'arte imitativa del suo tempo, nella logica della *ressemblance*.

Le "eccezioni imperiose" della storia delle immagini, portatrici di *dissemblance*, costituiscono per Didi-Huberman dei "sintomi", ovvero delle faglie, aperture in cui l'immagine accetta di spogliarsi e mostrarsi interamente. I sintomi – ossia la "congiunzione di due durate eterogenee: l'apertura improvvisa e l'apertura di una 'latenza' o di una *survivance*" – si manifestano come uno squarcio subitaneo.

L'immagine è apertura di una "latenza", di una *survivance*. Didi-Huberman apre qui – nuovamente – l'immagine ma nel senso del tempo o, piuttosto, dei tempi (*Devant le temps* e *L'image survivante*). A partire dagli studi di Warburg sulla *survivance* (*Nachleben*) nell'arte e dal pensiero di Benjamin in materia di immagini e storia, riannoda i fili con quella tradizione della storia dell'arte e della cultura occidentale fatta di ritorni, di *survivances*, di tradizione. Rifiutando il modello ideale vasariano basato sul ciclo naturale di vita e morte, riapre l'accesso a una storia dell'arte fatta di "fantasmi" e sopravvivenze, sulla strada tracciata dalle intuizioni di Burckhardt prima (sul Rinascimento come "stile impuro"), approfondite da Warburg poi. Un "tempo delle immagini", ovvero un "tempo di fantasmi", un tempo della memoria delle immagini, di eterni e inattesi ritorni, di una *ressemblance* non schiacciata più sull'imitazione dell'ideale ma modellata sul tempo 'spurio' delle sopravvivenze. Un tempo di sintomi, di permanenze che al modello ideale sostituisce un modello *fantômal* della storia. L'immagine si costituisce allora come anacronismo, un insieme di più tempi. È l'"immagine dialettica" di Benjamin: "Immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione". L'immagine è un bagliore fulmineo, in cui il passato unendosi al presente lo illumina, creando un'apertura verso il futuro. Un'immagine "a salti". Ancora una volta, l'immagine è un'apertura – in senso quasi profetico – un gioco non cronologico, un sintomo, che nel suo rapporto col passato, intriso di memoria, può illuminarci sul presente.



László Moholy-Nagy: *Rinnstein* (Scolo), 1925, pubblicata in *Foto-Auge*, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co, Stuttgart 1929, fig. 38, con il titolo *Kloake in Paris* (*Fognature di Parigi*)

L'image est admirable: extrême pauvreté de la chose vue, extrême complexité de la vision elle-même. La plaque d'égout, le flux du caniveau, le drapé trempé forment, dans leur misérable "sujet", un saisissant feu d'artifice de rythmes et de textures. Métal, pierre, bitume, tissu, eau, chaque matière reçoit la lumière et la renvoie différemment. Immobilité des choses dures, mobilité de l'eau, état intermédiaire du morceau de tissu. L'image est floue devant nous – en bas, là où nous sommes le plus proche, là où rien ne bouge –, elle devient nette sur l'eau en mouvement et sur le gris haillon qui fuit vers le haut.

Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drap tombé*

"Le *survivances* corrono ovunque, si infilano in ogni antro della storia". Soprattutto negli angoli più bui, bistrattati, si celano nei suoi oggetti più umili. Didi-Huberman, sui passi dello storico-straccivendolo di Benjamin, le cerca lì dove sono le meno attese (ovvero proprio lì dove lo sono di più): tra gli stracci consunti che giacciono negligenemente a terra per la strada. Esercizio dello storico che cerca "uno sguardo immemore capace di far sorgere l'*antico*" anche negli oggetti più infami, per estrarre "la bellezza misteriosa che la vita umana vi immette involontariamente". Scova in un cencio la modernità anacronistica delle *survivances*, in un oggetto *démodé* tipicamente parigino: quel pezzo di stoffa fatto di moquette o di vestiti usati, tessuto sdrucito – di difficile interpretazione per un occhio straniero, non avvezzo – utilizzato dalla pulizia urbana per deviare le acque di scolo lungo i marciapiedi, verso gli imbocchi delle fognature. L'oggetto di 'archeologia urbana' immortalato da Moholy-Nagy. Un drappo informe, al suolo, può essere portatore di memoria. Oggetto 'a strati', è fatto di più tempi, da ascoltare (guardare) pazientemente per percepirne le vibrazioni di un pathos antico. Per Didi-Huberman, quel drappo al suolo riflette metaforicamente l'immagine attualizzata, moderna (decaduta) degli accessori in movimento, dei drappi – un tempo svolazzanti – della ninfa tanto cara a Warburg. Incarna l'inattualità senza tempo delle *survivances*, di un tempo anacronistico che non è il tempo dell'attualità storica o artistica, ma quello dell'intimità della modernità con la memoria, con il passato. Quello straccio è l'immagine di un presente in cui "les dieux sont au chômage, les ménades sont 'en cheveux'". *Le drap est tombé*.

Immagini-*survivances*, quindi. Le immagini sono lembi di *survivance*. Strappate all'inferno del presente, schiudono ai nostri occhi degli istanti di verità. Bisogna saper guardare anche lì, in quelle fessure, dove fa male. Saper guardare l'orrore. Saper guardare anche le immagini – le uniche drammatiche *survivantes* – tramandate nelle quattro fotografie scattate clande-

stinamente durante la Soluzione finale nell'agosto 1944 ad Auschwitz, per testimoniare l'orrore dell'Olocausto, rendere visibile l'invisibile, credibile ciò che a parole non lo sarebbe stato (*Images malgré tout*). Quei quattro scatti strappati all'oblio sono una testimonianza, una forma ultima di resistenza contro la distruzione – fisica e perpetrata contro ogni forma di memoria – messa in atto dalla barbarie nazista. Immagini *malgré tout*. “Un semplice rettangolo di 35mm anche strisciato a morte salva l'onore di tutto il reale” (Jean-Luc Godard).

Sono immagini clandestine, scattate in una situazione di pericolo estremo, in fretta. L'ultima fotografia non è inquadrata. Il risultato è quasi astratto. Controsole, l'immagine è sovraesposta, bruciata. Si intravedono solo le cime di alcune betulle. Il soggetto – l'orrore, lo sterminio, l'evidenza del massacro – rimane fuori dalla cornice. La storia, di conseguenza, sembra rimanere fuori. Solo in apparenza, però. Anche – e forse proprio – in questa fotografia in apparenza non riuscita, che pare avere un minor valore di testimonianza, è invece impresso un senso più profondo, un senso di urgenza che fa intimamente parte di quella storia. Restituisce l'immagine dell'urgenza stessa del 'salvare' la storia: proprio nell'assenza accidentale del 'soggetto' essa narra il rischio occorso, la corsa, la fretta, la difficoltà dei movimenti, l'impossibilità del gesto di mirare. È un'immagine *à bout de souffle*. In cui l'emergenza del gesto, la sua drammatica necessità e la volontà di strappare un pezzo di *survivance* dall'inferno si imprimono con violenza. Per ricordare e rendere visibile, testimoniare. Per far sapere.



Anonimo (membro del Sonderkommando d'Auschwitz), *Donne spinte verso la camera a gas del crematorio di Auschwitz*, agosto 1944. Oswiecim, Museo di Stato d'Auschwitz-Birkenau (negativo n. 283)

L'immagine è *déchirure*, apertura, sintomo. L'immagine è *survivance* capace di illuminare il presente, facendosi portatrice di memoria. Le immagini sono fonte di sapere. "Pour savoir il faut s'imaginer", scrive Didi-Huberman. Essenziale è 'riabilitare' l'immaginazione, ristabilirla in un percorso di conoscenza. Citando Baudelaire, riformula il concetto di 'immaginazione': l'immaginazione non è la fantasia e nemmeno la sensibilità; l'immaginazione è la facoltà che percepisce "il rapporto intimo e segreto delle cose, le corrispondenze e le analogie". Immaginare per sapere (*L'œil de l'histoire, I. Quand les images prennent position*). Le immagini però non sono innocenti. Decidere di dedicarsi alla storia dell'arte è una scelta dettata spesso da un desiderio, più o meno inconscio, di proteggersi, di ritagliarsi un mondo fatto di bellezza, autosufficiente, fuori dalla storia. Fare storia dell'arte per evitare la Storia.

Ma le immagini non sono mai innocenti. Come formulato nella condanna pronunciata ne *La sequenza del fiore di carta* di Pasolini: "l'innocenza è una colpa". E nemmeno la storia dell'arte ha più il diritto di essere innocente (si veda, a tale proposito, la conferenza *Quand les images prennent position*, tenuta presso il Centre Pompidou nel maggio 2009). "Nel nostro modo di immaginare c'è la condizione per il nostro fare politico" (*La survivance des lucioles*). L'immaginazione è infatti politica. "Organizzare il pessimismo", secondo l'espressione di Benjamin, significa proprio per Didi-Huberman scoprire uno spazio di immagini. È nei momenti di catastrofe, come nel drammatico presente italiano, che si devono aguzzare ancora di più i sensi e la vista per poter riconoscere i bagliori intermittenti delle lucciole – delle *survivances* –, le clandestinità, le risorse inaspettate. Le immagini sono lucciole. L'immagine, nella sua fragilità, nella sua intermittenza di lucciola assume questo potere ogniqualvolta ci dimostra la sua capacità di riapparire, di sopravvivere. È nei momenti in cui la speranza si fa più debole che si deve ritrovare la gioia del movimento, il desiderio dell'agire. Farsi portatori di immagini, e quindi di un dissenso. Diventare lucciole, resistere. Farsi luce, per quanto piccola e seppur fugace, per il presente. Immagini *malgré tout*. Lucciole.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris 1990; tr. it. *Beato Angelico*, Leonardo, Milano 1991 e *Fra' Angelico. Figure del dissimile*, Abscondita, Milano 2009

Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris 1990

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit, Paris 2000; tr. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007

Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Minuit, Paris 2002; tr. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006

Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, Paris 2002; tr. it. *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2004; tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005

Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, Paris 2007; tr. it. *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2008

Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire, I. Quand les images prennent position*, Minuit, Paris 2009

Georges Didi-Huberman, *La Survivance des lucioles*, Minuit, Paris 2009; tr. it. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010

Luce rara. Una lettura politica di *Come le lucciole* di Georges Didi-Huberman

Monica Centanni

[Si tratta di] guarire dal pregiudizio che la politica sia una necessità inalienabile e sia esistita sempre e dovunque. Necessario, sia nel senso di un bisogno inalienabile della natura umana al pari della fame e dell'amore che in quello di un indispensabile ingrediente della convivenza umana, il politico non lo è affatto. Anzi, esso comincia proprio dove termina il dominio dei bisogni materiali e quello della violenza fisica. Il politico in quanto tale è esistito così poco sempre e dovunque che in termini storici solo poche epoche l'hanno conosciuto e realizzato. Ma questi pochi grandi casi fortunati della storia sono decisivi: soltanto lì il senso della politica, l'avventura e la sventura del politico, si rivelano appieno.

Hannah Arendt, *Che cos'è la politica*

Patologie della luce

Buio fitto o luce accecante: gli spazi pubblici della nostra *vita activa*, così come gli spazi di contemplazione in cui abita il nostro immaginario, individuale e collettivo, sono afflitti da una cattiva illuminazione. Eccesso di buio o eccesso di luce producono sull'azione e sul pensiero i medesimi effetti atrofizzanti: difetto di percezione dei contorni, imprecisione nelle definizioni, menomazione delle sensibilità ai colori del mondo. Deficienza della percezione, dunque, ma non è tanto e soltanto un problema estetico: la questione è tutta politica. Tutta politica è, fin dal sottotitolo, una delle linee-guida del bel saggio *Come le lucciole. Per una politica delle sopravvivenze* di Georges Didi-Huberman: un piccolo libro, importante e coraggioso, che con la sua intensa frequenza linguistica e concettuale richiede, provoca, una sollecita corresponsione.



Chiamati in causa, come testimoni e insieme come imputati del processo ermeneutico che l'autore inscena, sono due attori importanti del pensiero contemporaneo, non solo italiano, Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben. Lo spunto per il tema, e per il titolo e le immagini, del saggio di Didi-Huberman è il famoso articolo di Pasolini sulla scomparsa delle lucciole del 1975. Ma che il tema non sia, soltanto, un raffinato e ardito esercizio di lettura filosofico-letteraria, ma che riguardi noi, il nostro tempo, lo afferma espressamente lo stesso autore:

Non è tanto Pier Paolo Pasolini di per sé che ardo dal desiderio di capire meglio, quanto un certo discorso [...] che oggi si mantiene sulla sua scorta, e che vuole avere un senso per noi, per la nostra situazione contemporanea.

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, p. 38

I riferimenti espliciti alla situazione politica attuale, in particolar modo italiana (“mentre scrivo Silvio Berlusconi continua a pavoneggiarsi sotto i riflettori, la Lega nord si muove con efficacia e i rom vengono schedati”, *Come le lucciole*, p. 31), conferiscono al ragionamento di Didi-Huberman una particolare urgenza, non soltanto ermeneutica.

Già Pasolini, con le sue ipersensibili antenne sismografiche, denunciava che la patologia dell'illuminazione che pregiudicava e pregiudica l'ambiente della nostra *vita activa* e della nostra *vita contemplativa* altro non che è un effettaccio dell'esercizio del potere autocratico. Tempi troppo bui o troppo illuminati dai “feroci riflettori del potere” (l'espressione è dello stesso Pasolini) annegano i colori del mondo in una luce crudele e panoptica che minaccia l'esercizio della discrezione e, più in generale, mette alla prova la tenuta dei sensi e la pratica dell'intelligenza. Luce indiscreta, neon freddo che fa di ogni luogo non una stanza della vita e del pensiero ma una *morgue* orrida perché impietosa, gelida, indifferente alle pieghe dell'intelletto e alle passioni vitali. E la patologia della luce provoca un grave danneggiamento ai sensori nervosi, una atrofia dell'intelligenza sensoriale che di percezioni nutre l'animo e la mente.

La condizione in cui viviamo è un presente impoliticamente totalitario e politicamente inerte, in cui tutto sembra lecito e possibile ma nulla accade: disattivate le polarità dialettiche, neutralizzato ogni attrito, non sprizza alcuna scintilla. Un tempo scarico di energia in cui, abolita la fecondità dialettica del conflitto, il sentimento di perdita di senso del mondo ripiega nella percezione diffusa di una “apocalissi latente”: un tempo in cui “nulla sembra più in conflitto ma la distruzione opera ugualmente le sue devastazioni nei

corpi e negli spiriti di ciascuno”.

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, p. 46

Sintassi dei tempi

La risposta alla *defaillance* estetica dell'intellettuale rispetto al buio o all'eccesso di illuminazione, è l'agorafobia, il ripiegamento luttuoso e depressivo, il rinvio a un orizzonte apocalittico. La *melancholia* che dovrebbe dare linfa alla “sacra insoddisfazione” dell'intellettuale (la bella formula è di Gertrud Bing in riferimento ad Aby Warburg), piega verso i vizi opposti che già Dante considera come derivate complementari della stessa distorsione spirituale: l'ira e l'accidia. La cultura contemporanea è inzeppata di invettive irose e roventi contro il tempo, o di accenti nostalgici che inclinano verso quella “freddura” accidiosa che ci trascina “senza misura / posta 'n estrema paura / con la mente alienata” (Jacopone da Todi): deliri che trascinano lo spirito troppo infiammato o troppo raggelato alla deriva della mancanza di cura, del fastidio e dispregio del proprio tempo, e che finiscono col condurre al blocco della capacità intellettuale e alla impotenza delle funzioni di interazione con il mondo, fino alla paralisi totale che l’“accidioso fummo” induce nell'attività e nel pensiero. L'effetto è, comunque, il disimpegno, l'isolamento, l'alienazione dal mondo.

La riflessione si appunta sulla qualità e l'orientamento dello sguardo dell'intellettuale sul tempo: sul presente, sul passato e sul futuro. Già Ludwig Binswanger, nel descrivere lo stato di mania e di malinconia, riconosceva come indicatorie di questa patologia un rapporto disturbato con l’“essere nel mondo” rispetto al tempo: una relazione squilibrata e insoddisfacente con la *praesentatio*, l’“esserci nel presente” (che lo stesso Binswanger mette al centro della sua *Daseinpsychologie*), che inclina verso la *protentio*, che sposta la presa sul futuro, o verso la *retentio*, che ripiega sul passato (vedi in “Engramma” i lavori scaturiti dalla lettura del Bilderatlas Mnemosyne, Tavola 53; il saggio e la Tavola tematica ex Mnemosyne *Figure del dolore e della meditazione*; il saggio e la Tavola warburghiana *De melancholia*).

Si tratta dunque di un ordine, nella grammatica dei tempi, che dovrebbe garantire un'armonica sintassi e che invece risulta patologicamente impostato sull'ipotesi obbligata del presente rispetto alla nostalgia del passato e all'orizzonte del futuro. Ma se il tempo (e il sentimento del tempo) è politica, il problema della sintassi dei tempi, e più specificamente la postura dell'intellettuale rispetto al proprio tempo, diventa immediatamente una questione di grande momento politico.

Amicizie stellari

E proprio in questo senso, di Pier Paolo Pasolini e di Giorgio Agamben Didi-Huberman processa specificamente la postura rispetto al tempo: come si ordina, nei due pensatori, il sentimento del presente rispetto al passato e al futuro. I due testimoni eccellenti sono prescelti da Didi-Huberman per dialogare sul filo di una indiscussa stima intellettuale, sulla frequenza di una nietzscheana ‘amicizia stellare’: sono due autori che per pensiero e per passione del proprio tempo sono da considerare esemplari in quanto provano “una grande impazienza sul presente” ma sempre in relazione a una “infinita pazienza sul passato”. Ed è proprio per questo – afferma il filosofo – che tuttora “abbiamo bisogno di loro” (*Come le lucciole*, p. 65).

A ognuno dei due ‘amici’ Didi-Huberman regala un dittico: per ciascuno due capitoli che presentano la lettura critica di testi scritti da Pasolini e da Agamben a distanza di molti anni.

È così che il ripiegamento sulla nostalgia dell’ultimo Pasolini dell’articolo delle lucciole (1975), e l’investimento sull’orizzonte apocalittico dell’ultimo Agamben de *Il Regno e la Gloria* (2007), risultano tra loro consonanti nel segno della disperazione del presente. Ed è questo il *mood* prevalente nelle parole di tanta filosofia contemporanea, in cui si riscontra quello stesso “tono cupo, grigio acciaio, di una *coscienza infelice*, condannata al proprio orizzonte, alla propria chiusura” (*Come le lucciole*, p. 63) che Didi-Huberman rileva come intonazione propria di entrambe le profezie apocalittiche, la profezia del passato di Pasolini e la profezia messianica di Agamben.

Rispetto all’attesa dell’ultimo, totale, disvelamento che l’apocalissi minaccia e insieme promette attraverso le parole dei più sensibili critici del nostro tempo, la disperazione del presente cerca un riscatto in un altrove temporale che nega qualità al tempo imminente, al nostro qui ed ora: o è fede dolorosa e nostalgica del passato, o è speranza dilatoria nell’orizzonte del futuro.



Il genocidio impossibile

Ma, ci chiediamo con Didi-Huberman, è poi vero che le lucciole sono scomparse? Si è davvero consumato, materialmente e simbolicamente, quel “genocidio delle lucciole” che Pasolini denunciava trentacinque anni fa? No: non è vero che sia accaduto realmente – annuncia Didi-Huberman testimoniando la sua diretta esperienza di un incontro con uno sciame di lucciole nel pieno centro di Roma alla fine degli anni '90. Non è vero *in pratica* e non è vero neppure, simbolicamente, *in teoria*. Vero è che di fatto l'autocrazia imperante, e in Italia in modo più smascherato che altrove, prevede, più o meno programmaticamente, l'eliminazione materiale e simbolica di tutto quanto ha a che fare con le zone chiaroscurali dell'immaginario, con tutto quanto è faglia critica, è luminescenza: l'abolizione di fatto, per incompatibilità genetica, di tutto quanto è sfumatura e non tinta chiassosa, bagliore e non luminaria abbagliante, parola e non schiamazzo. Ma non è detto che il piano sia riuscito, o che riesca vincente senza trovare resistenza. Bene nota Didi-Huberman:

Un conto è puntare il dito contro la macchina totalitaria, un altro accordarle così rapidamente una vittoria definitiva e senza riserve [...]. Dar credito a ciò che la macchina vuol farci credere significa far vedere solo il buio fitto o la luce accecante dei riflettori, significa agire da sconfitti... significa vedere solo il tutto. Non vedere dunque lo spazio – magari interstiziale, magari intermittente, nomade, collocato in maniera improbabile – delle aperture, dei possibili, dei bagliori, del malgrado tutto.

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, pp. 27-28

Perché ogni ‘soluzione finale’, ogni utopia di genocidio – frutto di una concezione totalitaria del controllo e del potere, *in quanto tale* antiumana e antipolitica – non è soltanto moralmente deprecabile ed esteticamente orrenda. Può essere devastante e distruttiva per l'esistenza di singoli individui e di milioni di persone, ma è, di fatto, una immaginazione psichica paranoica, destinata felicemente al fallimento, banalmente inefficace rispetto al suo obiettivo primario. Persino al programma di sterminio nazionalsocialista sono sopravvissuti non soltanto corpi, che con la lingua franta e balbettante di chi ritorna dall'Adè e non ha più voce, non ha più parole per dire e per dirsi, comunque hanno dato testimonianza. Sono sopravvissute anche alcune, rare e preziosissime proprio perché non retoriche, parziali, flebili, immagini (e a questi fotogrammi ‘resistenti’ Didi-Huberman ha dedicato qualche anno fa un altro suo saggio importante e coraggioso, *Immagini malgrado tutto*).

Certo:

L'immagine è poca cosa: un resto o un'incrinatura. Un accidente del tempo che lo rende momentaneamente visibile o leggibile. Mentre l'orizzonte ci promette il tutto, costantemente celato dietro la sua grande 'linea' di fuga [...] Agamben cerca l'orizzonte dietro ad ogni immagine.

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, p. 53

“Io [...] darei tutta la Montedison per una lucciola” concludeva Pasolini il suo scritto del 1975, siglando precocemente l'irresponsabilità dell'intellettuale rispetto non solo alla politica ma alla stessa società. Ma sta al pensiero politico, rispondiamo con Didi-Huberman, non lasciare “al proprio nemico la definizione e il controllo dei concetti fondamentali”, non perdere le chiavi delle parole e delle immagini.

Orizzonte dell'apocalissi

Il potere autocratico conosce solo l'eccesso di buio e l'eccesso di luce. E se dalla spessa opacità del buio può emergere qualche frammento di autenticità, in figura di immagine effimera, i riflettori sono più pericolosi perché accecano con la luce: il cono dei fari cercapersone insegue, fruga, caccia, stanca, poi circoscrive e infine uccide ogni desiderio di vita e ogni amor di conoscenza. Ma non per questo dobbiamo credere alla irreversibilità dei processi, a una cupa *tempestas* che incomberebbe sul presente e ne oscurerebbe completamente il cielo. Quando la prospettiva si allunga, su quell'orizzonte l'apocalissi si ripropone, etimologicamente, come ultima rivelazione, ultimo disvelamento. Quell'orizzonte che definisce la prospettiva della salvezza del mondo separa nettamente il presente, su cui incombono le tenebre, dal tempo futuro che inizierà con l'avvento della luce. Ai “barlumi di verità” delle lucciole, fatalmente intermittenti, fragili, discordanti “il tono apocalittico dei filosofi sembra preferire la grande ‘luce di verità’ che si rivela in una trascendente luce sulla luce”.



Nell'apocalissi, minacciata o agognata che sia, c'è ancora un troppo di luce: la luce, altrettanto accecante e spaventosa, che sfolgora sulla fine dei tempi. Ma: "una 'politica delle sopravvivenze' per definizione fa volentieri a meno – fa a meno per forza – della fine dei tempi" (*Come le lucciole*, pp. 49-51).

Comunque si tratta di una caduta dell'investimento nel proprio tempo. Ma altrettanto temibile, anche se condita dalla "dolcezza della poesia" è la paralisi luttuosa e nostalgica del pensiero, il moto retrospettivo dello sguardo che impronta una postura politicamente reazionaria, e che scivola inevitabilmente verso radicalizzazione della più totale "disperazione politica". Perché non sono le lucciole ad essere scomparse, per genocidio o per estinzione, è il desiderio di vedere le lucciole che è venuto meno:

Non sono le lucciole a essere state distrutte: è piuttosto qualcosa di essenziale nel desiderio di vedere – nel desiderio in generale, e dunque nelle speranze politiche – di Pasolini. Pasolini aveva perduto la speranza nel suo tempo (dove di conseguenza... tutte le sue posizioni reazionarie...).

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, p. 38

Desistenza del desiderio

La lettura incrociata che Didi-Huberman propone del mutato sentimento del tempo in Pasolini e in Agamben suggerisce anche un'ulteriore considerazione: la marca disperatamente misonista che si evince dallo scritto di Pasolini sulla scomparsa delle lucciole (1975) è accostabile alla tonalità del saggio di Agamben *Il Regno e la Gloria* (2007) anche in ragione della misura della spaziatura cronologica – trent'anni o poco più – che intercorre tra questi testi 'ultimi' e gli scritti giovanili dei due pensatori in cui il sentimento e la sintassi relativa del tempo sono tutt'altri: la *Lettera* di Pasolini all'amico Franco Farolfi (1941), e i primi saggi importanti di Agamben, fra cui si segnala *Stanze* (1979), a cui possiamo accostare anche l'illuminante saggio sulla 'scienza senza nome' di Aby Warburg (1975).

Non sarà, dunque, anche una questione anagrafica? Non sarà un declino del desiderio, e quindi anche dell'investimento carnale nella propria breve *tempestas*, nell'istantaneo *kairós* che è la vita mortale? Si tratta forse di quel "disseccamento degli spiriti vitali" che è un sintomo certo di insenilimento del corpo e dello spirito; dell'indebolimento degli organi "per i quali l'anima opera le sue virtù"; della "nubilosa e turbida tristizia" che rende "insipido e freddo" ogni piacere, così come descrive magistralmente Baldesar Castiglione nella famosa pagina del *Cortegiano*, che vale la pena di rileggere

quasi per intero:

Non senza maraviglia ho piú volte considerato onde nasca un errore, il quale, perciò che universalmente ne' vecchi si vede, creder si po che ad essi sia proprio e naturale; e questo è che quasi tutti laudano i tempi passati e biasmano i presenti, vituperando le azioni e i modi nostri e tutto quello che essi nella lor gioventú non facevano; affermando ancor ogni bon costume e bona maniera di vivere, ogni virtú, in somma ogni cosa, andar sempre di mal in peggio. E veramente par cosa molto aliena dalla ragione e degna di maraviglia che la età matura, la qual con la lunga esperienza suol far nel resto il giudicio degli omini piú perfetto, in questo lo corrompa tanto, che non si avveggano che, se 'l mondo sempre andasse peggiorando e che i padri fossero generalmente migliori che i figlioli, molto prima che ora saremmo giunti a quest'ultimo grado di male, che peggiorar non po. [...] La causa adunque di questa falsa opinione nei vecchi estimo io per me ch'ella sia perché gli anni fuggendo se ne portan seco molte commodità, e tra l'altre levano dal sangue gran parte degli spiriti vitali; onde la complession si muta e divengono debili gli organi, per i quali l'anima opera le sue virtú. Però dei cori nostri in quel tempo, come allo autunno le foglie degli alberi, caggiono i suavi fiori di contento e nel loco dei sereni e chiari pensieri entra la nubilosa e turbida tristizia, di mille calamità compagnata, di modo che non solamente il corpo, ma l'animo ancora è infermo; né dei passati piaceri riserva altro che una tenace memoria e la imagine di quel caro tempo della tenera età, nella quale quando ci ritrovamo, ci pare che sempre il cielo e la terra ed ogni cosa faccia festa e rida intorno agli occhi nostri, e nel pensiero come in un delizioso e vago giardino fiorisca la dolce primavera d'allegrezza. [...] Ai vecchi per la loro indisposizione, alla qual però non manca il desiderio, paiono i piaceri insipidi e freddi e molto differenti da quelli che già provati aver si ricordano, benché i piaceri in sé siano li medesimi; però sentendosene privi, si dolgono e biasmano il tempo presente come malo, non discernendo che quella mutazione da sé e non dal tempo procede; e, per contrario, recandosi a memoria i passati piaceri, si arrecano ancor il tempo nel quale avuti gli hanno, e però lo laudano come bono perché pare che seco porti un odore di quello che in esso sentiamo quando era presente.

Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano* II, 1

Certo, nell'intonazione pasoliniana non viene mai meno quella "lancinante inquietudine", quella passione fisica del proprio tempo, e quella vibrante istanza di liberare "il pensiero politico dalla sua ganga discorsiva e di raggiungere quel luogo cruciale in cui la politica si incarnerebbe nei corpi, nei gesti, nei desideri di ciascuno" (*Come le lucciole*, p. 18). Ma viene meno, si sperde e si opacizza, lo sguardo immaginante e desiderante:

Così facendo Pasolini non fece altro che smarrire, in fine, il gioco dialettico dello sguardo e dell'immaginazione. A essere scomparsa in lui era la capacità di vedere – nel buio o sotto la luce feroce dei riflettori – [...] ciò che appare malgrado tutto come novità reminiscente, come novità 'innocente'.

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, p. 41

La risposta responsabile dell'intellettuale, che non abbia isterilite le fonti del proprio desiderio, sarà la proposizione di una nuova grammatica del tempo, un nuovo impegno a cogliere i "momenti inestimabili che sopravvivono, che resistono... facendo esplodere l'organizzazione dei valori in momenti di sorpresa" (*Come le lucciole*, p. 76). È il continuo esercizio di salvare nell'anima il *puer* dal gelo figurale del *senex*:

Il *puer* personifica quella scintilla umida all'interno di qualsiasi atteggiamento che è l'originario seme dinamico dello spirito. [...] Il *puer* offre un contatto diretto con lo spirito. Se si rompe questa connessione diretta, il *puer* cade con le ali spezzate. E quando cade noi perdiamo il senso urgente, bruciante del nostro scopo e cominciamo invece la lunga marcia processionale attraverso i palazzi del potere, verso il Vecchio Re malato e dal cuore indurito, che spesso si traveste ed è indistinguibile da un Vecchio saggio infermo.

James Hillman, *Senex et Puer*, p. 103

Allora l'allenamento, faticoso e a volte doloroso degli organi del senso e del desiderio, non produrrà più un umor nero che sfoga vanamente nell'iracondia, o intorpidisce lo spirito nel triste e spesso fumo dell'*acedia*, ma, all'opposto, la stessa *melancholia* indurrà alla cura di quel *thaumazesthai* da cui scaturisce – insegna Aristotele – ogni amor di conoscenza, ogni poesia, ogni filosofia.



Risorse del declino

Ma alla disperazione apocalittica di Agamben, Didi-Huberman risponde anche con una diversa *lectio* del lascito di Walter Benjamin, di cui Agamben stesso è stato, e non solo in ambito italiano, tra i primi e migliori lettori. Il dispregio dell'esperienza trova appoggio nel noto aforisma benjaminiano: *Die Erfahrung ist im Kurse gefallen*, le quotazioni dell'esperienza sono crollate. Ma, nota Didi-Huberman a proposito del lessico del 'crollo', "si tratta pur sempre di un movimento" in cui Benjamin adotta un "vocabolario processuale" non statico. E se il verbo *fallen* designa anche il cedimento all'amore, il 'cadere innamorati', anche il crollo dell'esperienza sarà da intendersi come un cedimento dinamico, non necessariamente distruttivo: si tratterà piuttosto di "un declino in tutte le sue armoniche, in tutte le sue risorse". A suffragare l'accezione dinamica, potenzialmente fruttifera, del 'crollo' Didi-Huberman convoca il modello cosmologico lucreziano come figura antidoto alla desolazione della caduta:

Gli atomi 'declinano' ininterrottamente ma la loro caduta, in questo clinamen infinito, ammette eccezioni dalle conseguenze incredibili. È sufficiente che un atomo compia una leggera deviazione dalla propria traiettoria parallela perché entri in collisione con gli altri, dando origine a un mondo.

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, p. 74

E a seguire, questa la suggestiva conclusione sul punto: "Le quotazioni dell'esperienza sono crollate, è vero. Ma sta solo a noi decidere di non giocare in borsa". Se è vero però che il ritmo imprevedibile del *clinamen* lucreziano prefigura una essenziale "risorsa del declino", se è vero che la forza dinamica sprigionata dal crollo può essere virata in energia produttiva, fino alla configurazione di un'altra declinazione del mondo, si tratterà invece di giocare sì, ma puntando sul movimento. Giocare sì, ma stabilendo le regole di un altro serissimo gioco.

Zum Bild das Wort

Il *serio ludere* del nuovo mondo dovrà fare i conti con l'andata 'fuori corso' dei valori dell'esperienza e con la conseguente prospettiva pessimista, ma, esattamente come accadde nel Rinascimento italiano del XV secolo, avrà recuperato come contrappeso l'invenzione di nuove forme, l'apertura di nuovi spazi per l'immaginazione:

Sta a noi elevare la caduta alla dignità, alla nuova bellezza di una coreografia, di una invenzione di forme. [...] L'affermazione di Walter Benjamin

che riprendiamo qui è 'organizzare il pessimismo'... nel mondo storico, scoprendo uno 'spazio per le immagini' nel cuore stesso del nostro 'agire politico'.

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, p. 76

Spazio per le immagini, nuove figure per il pensiero: queste le precondizioni per riscattare opacità e cecità del tempo. L'immagine è poca cosa, certo: è solo un'incrinatura, "un accidente del tempo che lo rende momentaneamente visibile e leggibile". Ma è il balenare dell'immagine che, con Benjamin, consente che "il tempo si faccia visibile, e la storia stessa appaia in un lampo passeggero":

La famosa 'piccola porta' di Benjamin si apre "solo un secondo". Più o meno il tempo che serve a una lucciola per illuminare – per richiamare – le sue congeneri prima che l'oscurità abbia la meglio.

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, p. 52

Zum Bild das Wort – secondo il motto warburghiano la parola spetta all'immagine, anche la parola politica, dal momento che, ci ricorda Didi-Huberman, Aby Warburg ha dimostrato "non solo il ruolo costitutivo delle sopravvivenze nella dinamica stessa dell'immaginazione occidentale, ma anche le funzioni politiche di cui le loro concatenazioni memoriali si rivelano portatrici" (*Come le lucciole*, p. 39). Potenza politica dell'immagine che, sulla scorta di Warburg e Benjamin, sta sul crinale tra il passato e il futuro:

L'immagine è un operatore temporale di sopravvivenze – foriera a questo titolo di una potenza politica relativa al nostro passato così come alla nostra 'attualità integrale' e dunque al nostro futuro.

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, p. 71



La forza diagonale tra passato e futuro

Alla borsa del tempo, nella nuova sintassi tutta da inventare, il presente può essere quotato dunque come un titolo di pregio per il valore che gli deriva non solo dall'inestimabile eredità del passato, ma anche dalla sua stessa energia intrinseca, dal suo poter essere, sempre, embrione totipotente, punto nascente di una nuova origine.

Con Hannah Arendt, Didi-Huberman ricorda che il presente si qualifica come “punto di cozzo tra le due forze contrastanti” del passato e del futuro, due linee che non hanno un principio conosciuto, e sono quindi “illimitate nel senso dell'origine, in quanto provenienti una da un passato infinito, l'altra da un infinito futuro ma hanno un termine certo nel punto in cui si scontrano”. La “risultante diagonale” invece ha un limite nel senso dell'origine “ma è illimitata nel senso opposto, essendo la risultante di due forze dall'origine infinita”. Ed è proprio la forza diagonale del presente che, “avendo un'origine nota, una direzione determinata dal passato e dal futuro, ma un termine illimitato, è l'immagine perfetta dell'attività del pensiero” (*Tra passato e futuro*, p. 16). E in questo presente, diagonale e dinamico, si cela “quel tesoro antichissimo che appare all'improvviso nelle circostanze più diverse e quindi scompare di nuovo celandosi sotto i più svariati travestimenti” (*Come le lucciole*, p. 91).

Un andamento carsico e irregolare, di cui le immagini restituiscono a volte l'impronta, che accede alla visibilità solo quando è, con Arendt e con Benjamin, suscettibile di narrazione, quando si fa materia di storia e di memoria. Si tratta allora di riconoscere pur dolorosamente, ma non più tristemente, nel punto di cozzo del *nostro* tempo, l'occasione istantanea di una possibile nuova origine, il cui verso è determinato dall'equazione delle linee passato/futuro, ma la cui proiezione geometrica è potenzialmente illimitata. E si tratta di aprire spazi per le immagini, di dare parole a un racconto. Il compito, ricorda Didi-Huberman riprendendo un pensiero arendtiano, richiede coraggio – virtù politica per eccellenza; ma richiede anche poesia che, per dirla con Agamben, “è l'arte di fratturare il linguaggio, di infrangere le apparenze, di smontare l'unità di tempo” (*Come le lucciole*, p. 43).

Occhi per le lucciole

L'essenza delle lucciole è “la materia sopravvivente – luminescente ma pallida, flebile e spesso verdastra dei fantasmi”. Fantasmi, dunque, le lucciole, nel senso doppio, semantico ed etimologico: forme umbratili di *èidola*, sopravvivenze formali che dell'*èidos* conservano un trasparente ricordo, ma anche

phantasmata, proiezioni di *phantasia*, l'attività immaginativa della memoria, che incarnano in corpi sottili il desiderio di vita e di luce – un desiderio che sta più negli occhi di chi guarda che nelle loro stesse, fragili e istantanee, apparizioni. Le lucciole emettono una luce discreta che però si lascia scorgere anche nei tempi dell'orrore e delle apocalissi latenti o conclamate. È solo questione di sensibilità al loro “bagliore innocente”, di disponibilità all'epifania. Per il filosofo e per il poeta è l'esercizio del *thaumazesthai* che diviene anche “necessità fotografica di fare immagine”:

Per conoscere le lucciole bisogna vederle nel presente della loro sopravvivenza: bisogna vederle danzare vive nel cuore della notte, anche se quella notte viene spazzata via da qualche feroce riflettore.

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, p. 33

Ma per rivedere le lucciole dovremo anche recuperare dal giovane Pasolini, un'invidia – ma un'invidia positiva e vitale – per la danza delle lucciole che si amano. “Abbiamo visto” – aveva affermato in una lettera a Franco Farolfi del 1 febbraio 1941 – “una quantità immensa di lucciole che facevano boschetti di fuoco dentro boschetti di cespugli, e le invidiavamo perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli e luci”.

Le piccole lucciole che “danno forma e chiarore alla nostra fragile immanenza” non sono messaggeri, sono esse stesse messaggio. Non alludono a una trascendenza ma squarciano il velo opaco del troppo reale e fanno vedere lo sfondo di pienezza immanente (non lontano e trascendente) che sta sotto alla realtà, non altrove: quello sfondo grazie al quale il nostro tempo ha un valore unico e prezioso.



Credere alla danza delle lucciole, invidiarle per amore, significa reinventare la grazia ad ogni movimento nuova che è la loro grazia, e recuperare così, fisicamente, una risorsa di desiderio da spendere anche nel campo dell'impegno intellettuale, cioè culturale e politico, pur ricordando che, come ci insegna Hannah Arendt, la politica è merce rara nella storia dell'umanità. Credere al bagliore erratico delle lucciole significa accordare fiducia al proprio tempo e alla possibile epifania dell'immagine che è sempre "apparizione unica e preziosa anche quando è ben poca cosa, cosa che brucia, cosa che cade". Ma è l'epifania dell'immagine che rivela che il tempo che ci tocca in sorte è l'arena, l'unica arena, della nostra effimera, baluginante, esperienza di vita. Uno squarcio a termine, la vita mortale, nella indifferente, indiscreta (e poco invidiabile) continuità dell'essere.

Sta a noi non vedere scomparire le lucciole [...] acquisendo libertà di movimento, il ritirarsi che non sia ripiegamento su noi stessi, la facoltà di far apparire scintille di umanità, il desiderio indistruttibile. Noi stessi stare in disparte rispetto al regno e alla gloria, nella lacuna aperta tra il passato e il futuro, [...] trasformarci in lucciole e riformare noi stessi una comunità del desiderio, comunità di bagliori, di danze malgrado tutto, di pensieri da trasmettere. Dire sì nella notte attraversata da bagliori, e non accontentarsi di descrivere il no della luce che ci rende ciechi.

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, p. 92

La luce rara delle lucciole ci ricorda l'impegno e la gioia del coltivare, malgrado tutto, uno sguardo non distratto sul nostro tempo, non sclerotizzato nella disperazione; ci insegna a risvegliare i sensi dall'ipnotico incantesimo che ha raggelato il mondo, perché sta solo a noi di provare a reincantarlo, questo nostro mondo. Le lucciole fanno segno di sé nella notte. Per vedere le lucciole-segno bisogna ritrovare e indossare quello "sguardo scintillante e turbato" che Pasolini stesso aveva esattamente trentaquattro anni prima di annunciarne il genocidio, in quella notte tra il 31 gennaio e il 1 febbraio 1941 quando a Bologna con i compagni di università aveva visto la danza delle lucciole innamorate.

Cogliendo le tracce dei loro istantanei ed effimeri scintillii possiamo, forse dobbiamo, inventare il disegno di una nuova costellazione per questo nostro tempo. Imparare dalle lucciole a fare segno per tornare ad abitare, come uomini degni di questo nome, sotto un cielo in cui siano possibili epifanie e non apocalissi, in cui la nostra azione e il nostro pensiero siano scrivibili e leggibili in forma di racconto: sotto un cielo politico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Giorgio Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, già in "Settanta", luglio-settembre 1975, ripubblicato in "Aut-Aut", gennaio-aprile 1984, pp. 51-66

Giorgio Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi 1978

Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi 1979

Giorgio Agamben, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer 2.2*, Neri Pozza, Venezia 2007

Hannah Arendt, *Between Past and Future, Eight Exercises in Political Thought*, New York, The Viking Press 1961, tr. it. *Tra passato e futuro*, Vallecchi, Firenze 1970 (da cui si cita); nuova edizione con introduzione di Alessandro Dal Lago, Milano, Garzanti 1999

Hannah Arendt, *Was ist Politik?*, München, Piper 1993, tr. it. *Che cos'è la politica*, Torino, Edizioni di Comunità [1995], 2001

Gertrud Bing, *Aby M. Warburg*, in "Rivista storica italiana" LXXII, 1960, pp. 100-113; I edizione elettronica in "Engramma" n. 27, settembre/ottobre 2003.

Ludwig Binswanger, *Melancholie Und Manie. Phänomenologische Studien*, Günther Neske, Pfullingen 1960, tr. it. *Melanconia e mania. Studi fenomenologici*, Boringhieri, Torino 1971

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2004, tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005

James Hillman, *Senex and Puer. An Aspect of the Historical and Psychological Present* (1967), trad. it. in *Puer Aeternus*, Milano, Adelphi 1999, pp. 51-152

Pier Paolo Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*, in "Corriere della sera", 1 febbraio 1975; ripubblicato con il titolo *L'articolo delle lucciole*, in *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2000, pp. 128-131

Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1986, pp. 36 sgg.

Per una apocalissi dialettica

Daniele Pisani

1. Nel pieno della seconda guerra mondiale, sullo sfondo della distruzione delle città europee e dei campi di concentramento, Adorno affida a un celebre aforisma dei *Minima moralia* la sua condanna dell'abitare. Le case oggigiorno progettate, sostiene, "contrastano brutalmente ad ogni aspirazione verso un'esistenza indipendente, che del resto non esiste più"; al loro interno, d'altronde, ogni tratto di *comfort* finisce immancabilmente per risultare "intollerabile". Quanto deriva da questo stato delle cose è che "Abitare non è più praticamente possibile [...]. La casa è tramontata". Consentito, al giorno d'oggi, è tutt'al più limitare i danni in attesa di tempi migliori, mantenendo:

[...] un atteggiamento di riserva e di sospensione: condurre una vita privata finché l'ordine sociale e i propri bisogni non consentono di fare diversamente, ma senza caricarla e aggravarla, come se fosse ancora sostanziale e individualmente adeguata. 'Fa parte della mia fortuna – scriveva Nietzsche nella Gaia scienza – non possedere una casa'. E oggi si dovrebbe aggiungere: fa parte della morale non sentirsi mai a casa propria.

All'affermazione dell'avvenuto svuotamento dell'abitare, del suo carattere intollerabile, segue così, nell'argomentazione di Adorno, la constatazione che in fin dei conti all'individuo non resta attualmente che ritrarsi all'interno di una sfera d'esistenza privata – una sfera a sua volta inautentica, certo, in cui non ci si dovrebbe mai sentire a casa propria, ma che ciò non di meno, rispetto al mondo circostante, costituisce senz'ombra di dubbio un male minore. È impossibile – e immorale – abitare, in altri termini, quanto necessario, a patto che si tratti di un abitare consapevole della propria condizione transitoria e problematica: che si tratti cioè dell'abitare, secondo l'immagine proposta da Adorno, proprio di un asilo per senzatetto.

Così come inteso da Adorno, l'abitare rimane però un concetto sostanzialmente astorico. Che l'abitare tradizionalmente inteso non sia attuabile è, certo, ben chiaro ad Adorno, ma che così sia è pure scontato, nella misura in cui egli fa propria, seppure in termini problematici, un'idea dell'abitare a sua volta tradizionale; di netta matrice romantica rimane poi la sua aspirazione a vedere, nella casa, un baluardo in certo modo preservato dalla maligna

forza di penetrazione dell'ostile mondo circostante.

2. Per uscire dall'*impasse* a cui conduce l'aforisma adorniano, occorre rimuovere il concetto di abitare su cui esso si fonda, e, insieme ad esso, l'implicita contrapposizione tra un esterno in cui imperverserebbe il presente in tutto il suo carattere negativo e un interno in cui da quello stesso esterno si tenta di difendersi. Proprio in questo già risiedeva la posta in gioco di un filone cospicuo della ricerca di Walter Benjamin, esplicitamente tematizzato a partire dalla fine degli anni '20.

Il ritorno del flâneur, scritto nel 1929 come recensione a *Spazieren in Berlin* dell'amico Franz Hessel, segna nell'opera di Benjamin una delle più pregnanti formulazioni della sua insistita riflessione sulla questione dell'abitare. Quanto egli procede in primo luogo a rovesciare è il luogo comune per cui, perlomeno a partire dal sorgere della *Groszstadt*, l'abitare concernerebbe specificamente l'ambiente domestico; anche la metropoli, sostiene invece Benjamin, è – almeno per il *flâneur* – abitabile. “Noi berlinesi – così suona una citazione tratta dal libro di Hessel – dobbiamo ancora abitare la nostra città molto più di quanto facciamo”; e Benjamin commenta:

Certamente vuole che il termine sia inteso alla lettera, ed esso si riferisce meno alle case che alle strade. Poiché le strade sono l'abitazione di quell'essere eternamente inquieto, eternamente in movimento, che abita tra i muri esterni delle case, dove vive, sperimenta, conosce e inventa non meno di quanto faccia l'individuo al riparo delle sue quattro pareti. Per la massa – e il *flâneur* vive con essa – le insegne lucenti, smaltate delle ditte sono un ornamento altrettanto bello del dipinto a olio sulle pareti del salotto del borghese, i muri spartifuoco sono la scrivania, i chioschi le sue biblioteche, le cassette delle lettere i suoi oggetti di bronzo, le panchine il suo boudoir e la terrazza del caffè il balcone da cui guarda tutto ciò che accade nella propria casa. La cancellata dove hanno appeso la giacca gli operai che asfaltano la strada è il suo vestibolo, e l'androne che dalla fuga dei cortili porta all'aperto è l'accesso alle camere della città.



La modalità di abitare propria del *flâneur* sembra, ciò non di meno, definita in termini tradizionali – “il modello originario dell’abitare sono l’utero o il guscio” –, e altrettanto tradizionale sembra rivelarsi l’interesse nutrito dal *flâneur* per il *genius loci*. È però esattamente sulla base di un’assoluta equiparazione dell’abitare la città, proprio del *flâneur*, e l’abitare la casa, proprio del borghese cullato nel suo *intérieur*, che Benjamin compie un decisivo ribaltamento. Questo avviene nel momento in cui afferma che il *flâneur*:

[...] celebra gli ultimi monumenti di un’antica civiltà dell’abitare. Gli ultimi: poiché nella segnatura di questa svolta storica sta scritto che per l’abitare nel vecchio senso, dove l’intimità, la sicurezza stava al primo posto, è suonata l’ultima ora. Giedion, Mendelssohn, Le Corbusier trasformano la dimora degli uomini innanzitutto in uno spazio di transito attraversato da tutte le pensabili forze e onde di luce e aria. Il futuro sta sotto il segno della trasparenza.

L’abitare sin qui descritto finisce così con il rivelarsi l’estrema epifania di un fenomeno storicamente determinato e ineluttabilmente destinato a scomparire. Vale la pena di sottolineare come ciò che del tramonto dell’abitare, tradizionalmente inteso, Benjamin tenta di porre in luce è il lato liberatorio; alla constatazione di un fatto, si affianca l’indicazione di un’incerta via: quanto sta scritto nella ‘segnatura’ dell’attuale ‘svolta storica’ diviene, in altri termini, una *chance*, che è possibile cogliere soltanto nel momento in cui ci si liberi dalla comune accezione dell’abitare, inteso come una condizione di preservazione dell’autonomia e di pieno compimento individuale all’interno di una dimensione magicamente altra rispetto all’imperversare della *Groszstadt*. Quanto occorre, secondo Benjamin, abbandonare è proprio la concezione della casa come un baluardo contro cui si frangano i marosi di un mondo esterno, inteso come dimensione dell’esilio.

3. Al 1933, sul crinale di una svolta storica ben differente da quella preconizzata solo pochi anni prima, risale un secondo saggio benjaminiano dedicato alla questione dell’abitare. Come ne *Il ritorno del flâneur*, anche al centro di *Esperienza e povertà* è posto il tentativo di superare l’accezione ottocentesca dell’abitare, di cui il *refrain* di una poesia di Brecht, “Cancella le tracce”, costituisce per Benjamin lo slogan. È nel contesto della *povertà* e, in particolare, della *povertà d’esperienza* che la questione dell’abitare viene ora a delinearsi.

Povertà d’esperienza: questo non lo si deve intendere come se gli uomini anelino ad una nuova esperienza. No, essi desiderano essere esonerati dalle esperienze, desiderano un ambiente in cui possano far risaltare la propria

povertà, quella esteriore e in definitiva anche quella interiore, in modo così netto e chiaro che ne venga fuori qualcosa di decente.

Il presente non è così, per Benjamin, una *dürftige Zeit*, in attesa di una *richtige Zeit* in cui pienamente esperire e *dichterisch wohnen*, quanto piuttosto un tempo che, nella povertà, ha la propria condizione insuperabile e, pure, potenzialmente produttiva. E l'architettura di un uomo privato d'esperienza, di un uomo che accetti pienamente la propria attuale condizione di povertà, è secondo Benjamin l'architettura di vetro. Tuttavia, rimuovere la chiusura e l'intimità dell'*intérieur* non presuppone affatto una concezione dello spazio come *continuum*. Sostituire il vetro alla tradizionale muratura non significa uniformare lo spazio interno a quello esterno; analogamente, rimuovere le tracce che si annidano negli anfratti e tra le pieghe dell'*intérieur* non significa trasporre al suo interno uno spazio genericamente affine a quello della *Groszstadt*. L'apertura dell'*intérieur* e la cancellazione delle tracce hanno, piuttosto, un'impronta spiccatamente *politica* – soprattutto nel saggio del '33 – e sono intese a fare spazio, *räumen*.

È nel fare spazio che si esplica quel *carattere distruttivo* che Benjamin delinea nel frammento del 1931, carattere che è proprio di un uomo che sappia essere 'barbaro', implacabile. Fare spazio non significa fare *tabula rasa*, né tanto meno definire uno spazio adibito a mistica contemplazione, ma piuttosto – in quanto esplicazione del carattere distruttivo, con il suo rimando negativo all'ambito del *costruire* – mandare in crisi l'attuale configurazione di quella *costruzione* che, per dirla con Kracauer, è la realtà; nel caso dell'*intérieur*, in cui persino ogni singolo oggetto è inamovibile e insostituibile, significa scompigliarne l'ordine e aprirne lo spazio, protettivo e ovattato, ai flussi di energie che solcano il mondo. Non si tratta quindi di fare il vuoto; si tratta invece di concepire uno spazio in cui il legame tra gli oggetti, e soprattutto dell'uomo con essi, si allenti fino a divenire libero e aperto, al contrario di quanto avviene nell'*intérieur*, in cui – così in *Esperienza e povertà* – “non c'è alcun luogo nel quale il suo abitante non abbia già lasciato la sua traccia”. È in quanto *Raum für das Kostbare*, sostiene Benjamin in un frammento del '32, che lo spazio abitativo deve configurarsi – proprio come avviene in alcune abitazioni del meridione spagnolo, il cui mobilio ha incerte e improbabili provenienze ed è suscettibile di diversi, e non predefiniti, impieghi, dimostrandosi così disponibile a conformazioni sempre nuove, imprevedibili e a loro volta nuovamente removibili. Una volta resi disponibili lo spazio e gli oggetti in esso contenuti, estrapolati questi ultimi dalla costellazione che assegna loro un luogo e un ruolo prestabiliti, rendendoli inamovibili, essi risultano disponibili a entrare a far parte di

nuove *costruzioni*: disponibili al montaggio, all'uso, all'uso rivoluzionario. Finalmente deprivati dell'aura, entrano a far parte della prassi, dell'agire politico da cui erano sempre rifuggiti asserragliandosi nella penombra e nel tepore dell'*intérieur*: è al *risveglio* che, come i loro abitanti, urgono.

4. La riflessione di Benjamin sul tema dell'abitare' si fonda tutta su di uno sforzo di adeguazione di un 'concetto' a prima vista posto al di fuori della storia come quello di 'abitare' alle condizioni attuali: ossia, a una sua ridefinizione. Accettare il concetto di 'abitare' così come comunemente inteso condurrebbe *necessariamente* a dichiararne l'avvenuta scomparsa e ci porrebbe dinnanzi a un vicolo cieco. Si tratta quindi di trasformarlo, chiedendosi se la perdita e la scomparsa di qualcosa non si traducano – non possano tradursi – nella conquista di qualcos'altro, o non possano fare spazio alla comparsa di qualcos'altro che in via pregiudiziale non sarà migliore o peggiore di quanto va perduto. L'operazione è assai difficile: perché impone uno sforzo di categorizzazione, ma forse ancor più perché spesso urta contro lo stesso, romantico, attaccamento a quanto va perduto. Perduto per sempre. E che in quanto tale reclama la partecipazione emotiva e l'intervento di chi sia consapevole dell'importanza di quanto sta sparendo *per sempre*.

Quanto va perduto può infatti essere il frutto, il precipitato di secoli di cultura, di grandi e di piccoli gesti. Come una città. Parigi, a esempio, la Parigi sottoposta a metà del XIX secolo da Napoleone III a una serie di *améliorations* tali da trasformarne irreversibilmente il volto. Operando così una perdita irreversibile; ponendo il *flâneur* di Benjamin, che nella città ha lo spazio del suo abitare, nell'impossibilità di esperire alcunché.

Ma è proprio nel contesto della Parigi nelle mani del barone di Haussmann che nel 1858 il fotografo Charles Marville viene incaricato dalla



Le demolizioni di Parigi, nell'area in cui sorgerà l'Opera:
Charles Marville, uno dei nuovi boulevards parigini; sullo sfondo il Pantheon;
Parigi invasa dagli operai demolitori

Ville de Paris di compiere una sistematica campagna fotografica dei *grands travaux* che si stanno intraprendendo nella capitale francese sotto la guida del prefetto della Senna, il barone di Haussmann. Per venti anni Marville si dedicherà a questo compito, lasciandoci una preziosa testimonianza della sconvolgente trasformazione subita da Parigi.

Formalmente, l'incarico assegnato al fotografo è di documentare la *grandeur* dei lavori compiuti, finalmente in grado di cancellare dalla faccia della terra la "vergognosa barbarie" – per dirla, ad esempio, con il Voltaire di *Les embellissements de Paris* (1749) – di cui consiste la città storica, con il suo centro "oscuro, soffocato, informe". Presto ci si deve però rendere conto che la *grandeur* di una città rinnovata sotto il profilo impiantistico, viario, igienico, estetico si staglia opportunamente e assume rilievo solo se posta a confronto con lo *status quo ante*. E così a partire all'incirca dal 1865 Marville viene espressamente incaricato di mostrare la città prima, durante e dopo i *grands travaux* – di documentare quindi anche ciò che è destinato a essere demolito, a ciò che sta per scomparire in via definitiva: "le antiche vie distrutte o sul punto di esserlo". Nasce in questo modo l'*Album du vieux Paris*.

In un primo momento chiamato a illustrare il fulgore del nuovo, mano a mano il fotografo si trova impegnato a documentare anche e soprattutto la scomparsa del vecchio: "Prima di cominciare i *grands travaux* che hanno rinnovato l'aspetto e la topografia della vecchia Parigi, l'Amministrazione – così una nota ufficiale del 1873 – ha creduto che fosse interessante conservare il ricordo del passato". E se è vero che nel corso dell'Esposizione Universale del 1878 le foto di Marville verranno esposte l'una a fianco dell'altra per mostrare quanto la città distrutta fosse malsana, sporca e angusta, è pur vero che quelle stesse foto mostrano – e l'amministrazione stessa ne è consapevole – che anche ciò che è stato distrutto merita di essere conservato, se non nella stessa consistenza materica, almeno in immagine.

L'impresa di Marville non è, peraltro, isolata. Proprio Haussmann – autore degli sventramenti del tessuto medievale parigino, e spesso non a caso dotato nei ritratti dell'epoca dell'attributo iconografico del piccone – crea il Musée Carnavalet (ossia il museo della storia urbana parigina), fonda la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris e lancia la pubblicazione di una *Histoire générale de Paris*. Tutte operazioni che in primo luogo sono volte a conservare la memoria di ciò che non è più.

Dinnanzi all'enormità della distruzione, la conservazione del mero volto in una serie di immagini può ben essere considerata ben poca cosa; e in effetti

lo è. Viene tuttavia da chiedersi se non sia stata proprio la distruzione della città reale ad avere in qualche modo posto all'ordine del giorno il tema della città; se tra distruzione, da un lato, e impatto culturale ed emotivo della città sui parigini non vi sia un rapporto di implicazione reciproca; se non sia, in altri termini, stata proprio la violenza dell'operazione compiuta da Haussmann ad averci consegnato come tema irrinunciabile, come tema che rivendica la nostra attenzione, il *vieux Paris* abbattuto e sostituito in un batter d'occhio dai *boulevards*.

Non si tratta, beninteso, di auspicare la distruzione come *conditio sine qua non* di qualsiasi apprezzamento, come presupposto necessario per la vera conoscenza. Si tratta piuttosto di cogliere come tra distruzione e costruzione *possa sussistere* una dialettica a prima vista paradossale. A tale proposito, basta prestare ascolto ai celebri versi di *Le Cygne* di Baudelaire: *Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé! palais neufs, échafaudades, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs* [trad. it. di Giovanni Raboni: "Parigi cambia! ma niente, nella mia malinconia, s'è spostato: palazzi rifatti, impalcature, case, vecchi sobborghi, tutto m'è allegoria; pesano come rocce i ricordi che amo"]. Con una certa dose di forzatura, è anzi lecito sostenere che è proprio in quanto destinata a essere distrutta, in corso di distruzione o appena distrutta e sul punto di svanire dal ricordo, che Parigi assume un ruolo che sino a quel momento non aveva avuto. Ed è vero che al cigno, protagonista della poesia di Baudelaire, la città così come viene riconfigurata si rivela come una enorme prigioniera a cielo aperto; ma è anche vero che è proprio



vignetta che raffigura il Barone di Haussmann nei panni di distruttore e al tempo stesso di costruttore; Charles Marville, *Rue du Jardinnet*, Paris

di questo che la sua poesia parla, e cioè che è *proprio la sparizione della città reale a farsi essa stessa poesia*: la ‘malinconia’ che ne sta alla base, l’‘allegoria’ a cui dà vita, i ‘ricordi’ che, contrapponendosi alle demolizioni compiute, si fanno essi stessi *plus lourds que des rocs*.

5. Se posta in relazione con il suo impatto sulla cultura occidentale, la sparizione e la distruzione di Parigi si sono quindi rivelate suscettibili di essere quasi alchemicamente trasformate in una presenza più ingombrante che mai. Come un compito lasciato in eredità a chi non ha assistito – come un compito che forse non sarebbe mai stato propriamente tale senza quella sparizione e quella distruzione; e come un compito dotato di un carattere di critica immanente, prorompente e, viene da pensare, proporzionale alla elisione del passato effettivamente compiuta. ‘Apocalisse’ quindi, senza ombra di dubbio, ma dalle conseguenze non necessariamente, o comunque non esclusivamente, apocalittiche. Ed è proprio a tale proposito che Benjamin ci può venire in aiuto. Nei panni di traduttore di *Les fleurs du mal*, e in particolare proprio di *Le Cygne*, rende il verso baudelairiano *Paris change* con il tedesco *Paris wird anders*. Propone così un’interpretazione del verso che apre diverse prospettive: cambiando, suggerisce Benjamin, Parigi ‘diviene altra da sé’.

Si tratta – nel caso di questo sguardo che si appunta sul suo oggetto chiedendosi se stia guardando ciò che crede di guardare – di un meccanismo che in Benjamin si può ritrovare all’azione in diverse circostanze. Ad esempio, riflettendo sull’invenzione della fotografia, e soprattutto sul dibattito ottocentesco sull’appartenenza (o meno) della fotografia all’arte tradizionalmente, Benjamin lo liquida nei seguenti termini:

Il problema se la fotografia sia un’arte era allora dibattuto con l’appassionata partecipazione di un Lamartine, di Delacroix, di Baudelaire, mentre non era sollevata la questione preliminare: se con l’invenzione della fotografia non sia cambiato il carattere dell’arte.

Nel caso di Benjamin intento a tradurre Baudelaire e pertanto a interrogarsi sulle natura del mutamento a cui il poeta fa riferimento, la città alla fine del processo avvenuto si rivela altra da quella che era, e dunque ben più che meramente trasformata. Giacché, in qualche misura, a una città se ne è sostituita un’altra.

Proprio nel caso di un avvicendamento di una cosa con un’altra, il rimpianto per quella perduta viene – almeno in linea di principio – controbalanciato

dal fatto di trovarsi ora a che fare con qualcosa che prima non si dava. Si tratta allora – ferma restando la propria opposizione alla violenza esercitata e alle sue ragioni – di osservare il ‘farsi altra’ di Parigi consapevoli non solo di ciò che è andato perduto ma anche di ciò che, forse, è sorto nel posto che esso occupava. Si tratta, occorre ammetterlo, di un compito di cui un ‘malinconico’ come Benjamin è il primo a non mostrarsi sempre all’altezza: come quando, proprio a proposito di Parigi, depreca la scomparsa della figura del *flâneur*. Altre volte però – ed è qui che offre una grande lezione – Benjamin cerca di *volgere dialetticamente la perdita in conquista* – anzi, come si è visto, *in chance*, ossia *in chance rivoluzionaria*, che si tratta sempre di cogliere *hic et nunc*. Innumerevoli sono gli esempi che si potrebbero fare a questo proposito nell’opera di Benjamin; si propone qui quello, celeberrimo, della ‘perdita dell’aura’, che egli – e malgrado non si possa non avvertire quanto doloroso sia il nodo che gli stringe la gola – saluta favorevolmente quale un dischiudersi per il cinema di inedite possibilità di azione sul piano politico (possibilità che, a posteriori, sappiamo non si sarebbero mai dischiuse).

6. Per trarre dalla perdita di ciò che si ama una *chance* occorre, per così dire, la speranza propria di chi sia disperato; o meglio, la residua speranza di chi punti le proprie ultime *fiches* sul numero che mai, sino a quel momento, avrebbe sperato che uscisse. È il caso soprattutto di alcuni dei saggi degli anni trenta come *Il ritorno del flâneur*, *Esperienza e povertà*, *Il carattere distruttivo*, *Il narratore* e *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*. Si tratta di saggi in cui compaiono asserzioni perentorie su ciò che è andato perduto: dal declino dell’‘aura’ su cui si sofferma *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* all’‘arte di narrare’ di cui *Il narratore* profetizza il prossimo ‘tramonto’, dall’‘esperienza’ di cui *Esperienza e povertà* registra l’atrofia alla ‘civiltà dell’abitare’ di cui *Il ritorno del flâneur* coglie gli ultimi residui.

Sono, non a caso, riflessioni a cui Didi-Huberman presta attenzione in *Survivance des lucioles*. Si sofferma su *Esperienza e povertà* osservando come la distruzione dell’esperienza sia essa stessa “perpetuamente incompiuta” e come il “crollo delle quotazioni dell’esperienza” faccia “percepire una nuova bellezza in ciò che sparisce”; e si sofferma su *Il narratore*, osservando come in tal caso il ‘tramonto’ dell’‘arte di narrare’ intravisto sia “un movimento senza fine” che

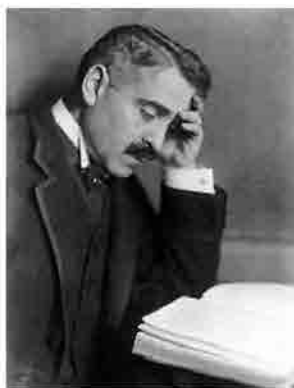
[...] indica un declino progressivo, il tramonto, l’Occidente (cioè una condizione in cui il sole scompare alla nostra vista ma non smette di esistere altrove, sotto i nostri passi, agli antipodi, e vi è la possibilità, la ‘risorsa’ che

riappaia dall'altra parte, a Oriente).

Didi-Huberman ci ricorda così come in Benjamin alla percezione del tramonto dell'arte di narrare corrisponda l'apprezzamento per la letteratura coeva che con questo tramonto fa i conti.

Se *Survivance des lucioles* presenta un grande merito è quello di aver tentato di compiere l'operazione, benjaminiana quante altre mai, di salvare in qualche modo Benjamin da se stesso. A sua volta Benjamin aveva salvato grandi del passato da se stessi: Baudelaire come Bachofen. Da 'stratega nella lotta letteraria', aveva ribaltato annosi paradigmi interpretativi – e non necessariamente del tutto ingiustificati – per sostituirli con degli altri capaci di ridare vita a grandi figure del passato rendendole al tempo stesso armi acuminata nella lotta letteraria e di conseguenza culturale e politica. Era, questo, un modo – pericoloso, certo, ma inevitabile – per rendere loro giustizia: mostrare Baudelaire come il poeta che sceglie di scendere per le strade zozze e affollate della grande città (*Le soleil*), piuttosto che come il progenitore dei cosiddetti 'poeti maledetti', significava infatti entrare nel dibattito culturale con nuovi, e decisivi, argomenti. Ora, è proprio questa l'operazione che Didi-Huberman pare compiere su Benjamin in *Survivance des lucioles*. Un'operazione che si propone un bersaglio preciso: si tratta dell'uso che di Benjamin compie Giorgio Agamben *in primis* e, più in generale, della propensione di alcuni filosofi nostri contemporanei a proporre scenari 'apocalittici' piuttosto che problematici, e quindi anche aperti, modificabili, usabili come *chance*.

Per chiarire l'opposizione tra le prospettive spalancate dai due filosofi nella



Isadora Duncan al Teatro di Dioniso di Atene nel 1903 (fotografia di Raymond Duncan); Aby Warburg

loro diversa lettura di Benjamin, prendiamo qui uno scritto di Agamben a cui *en passant* si rivolge lo stesso Didi-Huberman. Nel primo paragrafo (*Alla fine del XIX secolo la borghesia occidentale aveva ormai definitivamente perduto i suoi gesti*) di un saggio ricco di spunti, *Note sul gesto*, del 1992, Giorgio Agamben emette una sentenza perentoria:

Un'epoca che ha perduto i suoi gesti è, per ciò stesso, ossessionata da essi; per uomini, cui ogni naturalezza è stata sottratta, ogni gesto diventa un destino. E quanto più i gesti perdevano la loro disinvoltura sotto l'azione di potenze invisibili, tanto più la vita diventava indecifrabile. È in questa fase che la borghesia, che pochi decenni prima era ancora saldamente in possesso dei suoi simboli, cade vittima dell'interiorità e si consegna alla psicologia.

Con il suo tono assertorio, definitivo, non velato da dubbio alcuno, quella appena riportata è una sentenza, una sentenza che tuttavia non prevede contraddittorio. Si pone come una sentenza, ma è una constatazione, e come tale è ipotetica, annegata com'è nel mondo impuro della storia, delle ipotesi, delle 'costruzioni' storiografiche che proprio in quanto costruzioni dovrebbero però essere sempre suscettibili di essere smontate e rimontate altrimenti. Tale non è la sentenza di Agamben: che, parafrasata, asserisce invece che in un determinato momento della storia occidentale si sarebbe prodotta una frattura, in seguito alla quale qualcosa – nel caso specifico: il gesto – sarebbe andato perduto. Ne consegue tra le altre cose che il gesto sarebbe qualcosa di storicamente determinato – ragione già di per sé sufficiente perché sia improprio deprecarne atrofizzazione e scomparsa.

Il problema è in prima istanza di metodo: le osservazioni di carattere filosofico non sono esentate dalla cura sotto il profilo storico. Assumiamo tuttavia per ipotesi che Agamben formuli in termini di ipotesi storica la sua intuizione. E supponiamo che essa sia illuminante (e lo è): che consenta di vedere e di stabilire connessioni tra fenomeni altrimenti oscuri. Anche giunti a questo punto, si pone un problema. Alcune righe più avanti nello stesso saggio è infatti lo stesso Agamben a osservare come sia proprio quella stessa epoca in cui i gesti sarebbero 'andati perduti' a mettere a punto una 'scienza' intenzionata ad assumere "il gesto come cristallo di memoria storica": a considerare, in altri termini, il gesto come ciò dal cui irrigidimento artisti e filosofi si sforzerebbero di affrancarsi "attraverso una polarizzazione dinamica".

Il riferimento è palese ed è ad Aby Warburg e alla sua 'scienza senza nome'. E la domanda sorge spontanea: com'è possibile che sia proprio l'epoca che

assiste alla perdita del gesto a porlo al centro di una ‘scienza’? Non vi è qui una contraddizione aperta e irrisolta? A tale domanda, se non m’inganno, il saggio di Agamben non suggerisce alcuna risposta, anche se opera una suggestiva constatazione:

quando l’epoca se n’accorse [del fatto che i gesti stavano andando irrimediabilmente perduti], allora (troppo tardi!) cominciò il precipitoso tentativo di recuperare in extremis i gesti perduti. La danza di Isadora e Diaghilev, il romanzo di Proust, la grande poesia dello Jugendstil da Pascoli a Rilke e, infine, nel modo più esemplare, il cinema muto, tracciano il cerchio magico in cui l’umanità cercò per l’ultima volta di evocare ciò che le stava sfuggendo di mano per sempre.

Ma, per quanto operi tale constatazione, Agamben non stabilisce una correlazione tra i fenomeni osservati: ciò che accomuna la perdita del gesto con la ‘scienza senza nome’ di Warburg non sembra ai suoi occhi andare oltre a una sorprendente quanto contraddittoria contemporaneità; quando invece, forse, è esattamente questa contemporaneità che potrebbe suggerire la presenza di una dialettica tra i due fenomeni: tra la ‘perdita’ di qualcosa e il suo imporsi *proprio allora* all’ordine del giorno.

Quelli dei Proust e dei Rilke – ma implicitamente anche di Warburg – non possono quindi apparire ai suoi occhi che come tentativi vani, compiuti *malgrado tutto*, se è vero che a giudizio di Agamben l’epoca in cui essi si inscrivono è proprio quella che sancisce la definitiva perdita del gesto. A rigori, il suggerimento da parte di Agamben che i tentativi di opporsi alla perdita del gesto si sarebbero rivelati vani in quanto compiuti ‘troppo tardi’ non rientra che in maniera contraddittoria all’interno di un quadro in cui la perdita del gesto è invece vista come un fatto ineluttabile, un fatto destinato a realizzarsi necessariamente. Portando con sé una perdita irrimediabile e nulla più.

Non è pertanto un caso che in *Survivance des lucioles* Didi-Huberman assumi proprio la visione agambeniana della perdita del gesto come prototipo di ‘visione apocalittica’, o meglio di “una maniera apocalittica di ‘vedere i tempi’ all’opera”, e vi riconosca quindi il tentativo di pronunciarsi, “come un sapere definitivo, sulla sua *verità ultima*”, solo una volta sancita “la morte del suo oggetto”. A una siffatta ‘visione apocalittica’ Didi-Huberman contrappone le ‘sopravvivenze’, che, con le loro intermittenze, “riguardano solo l’immanenza storica”, “insegnano che la distruzione non è mai assoluta” e, al contempo, “ci dispensano dal credere che un’‘ultima’ rivelazione o una salvezza ‘finale’ siano necessarie alla nostra libertà”.

La contesa tra Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman verte sull'interpretazione dell'opera di Walter Benjamin. Credo sia necessario riconoscere che entrambe le interpretazioni poggiano su declinazioni ermeneutiche diverse ma lecite dell'opera del filosofo tedesco. Merito di *Survivance des lucioles* di Didi-Huberman è di avere posto la contesa su di un piano assai alto. Portando alla luce ciò che di Benjamin resta, a mio giudizio, imprescindibile. Si prenda un passaggio di *Esperienza e povertà* su cui Didi-Huberman non appunta la propria attenzione. Riprendendo un tema su cui ritorna a più riprese e ribadendo la propria critica alla 'stanza borghese' ottocentesca, con "tutta la comoda e tranquilla agiatezza che essa irradia", e in cui "non c'è luogo nel quale il suo abitante non abbia già lasciato la sua traccia", Benjamin – come si è visto – propone una citazione dal *Libro di lettura per abitanti della città* di Brecht: 'Cancella le tracce'. Quello che più colpisce nel suggerimento tratto da Brecht è che esso inneggi a una 'cancellazione delle tracce' che noi sappiamo essere assai distante dalla sensibilità di Benjamin: quello di 'leggere le tracce' disperse nella grande città era a suo modo di vedere uno dei grandi meriti del *flâneur*. Ora è però disposto ad accettare la 'cancellazione delle tracce', e non solo ad accettarla ma a indicarla come auspicabile, come un compito imprescindibile. Come un compito dietro il quale si cela una speranza – per quanto assai disperata. L'unica, comunque, che sia data – vista l'impotenza che si annida nella costruzione di 'paradisi' declinata 'al passato'. E, allora, quella di tentare di interpretare l'apocalisse del nostro mondo in termini dialettici: tale è la lezione di Benjamin con cui con *Survivance des lucioles* Didi-Huberman ci costringe a fare i conti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1954

Giorgio Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978

Giorgio Agamben, *Note sul Gesto*, in «Trafic», 1, 1992, poi in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45-53

Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Einaudi, Torino 1999

Walter Benjamin, *Il carattere distruttivo*, in Id., *Scritti 1930-1931*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 521-522

Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 89-130

Walter Benjamin, *Esperienza e povertà*, in Id., *Scritti 1932-1933*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 539-544

Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 247-274

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 17-56

Walter Benjamin, *I «Passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2000

Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 57-78

Walter Benjamin, *Raum für das Kostbare*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, vol. IV, parte I, a cura di Tillman Rexroth, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 403-404

Walter Benjamin, *Il ritorno del flâneur*, in Id., *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1993, pp. 468-473

Walter Benjamin, *Il viaggiatore solitario e il flâneur. Saggio su Bachofen*, a cura di Elisabetta Villari, Il melangolo, Genova 1998

Marie de Thézy, *Marville Paris*, Hazan, Paris 1994

Parole malgrado tutto

Anna Banfi

Un passo nella neve è sufficiente a scuotere la montagna

Edmond Jabès

A guardare L'Habana dall'alto, si vede una grande macchia di luce concentrata in un raggio di pochi chilometri: tutto intorno buio pesto, spezzato qua e là da luci tenui, sparse, lucciole. Questa la prima immagine di L'Habana: un uovo all'occhio di bue, dove il giallo intenso è dato dalle luci dei grandi hotel e delle vie illuminate a giorno, regno fasullo frequentato solo da ricchi occidentali. Intorno, la città vera, in costante penombra.

Fino a qui, nulla di strano: sembra infatti la descrizione tipica di un agglomerato urbano che ha il suo centro illuminato e la sua periferia che va di metro in metro spegnendosi. Ma L'Habana non è una città qualsiasi: riveste un ruolo così particolare nell'immaginario di intere generazioni che quella netta divisione tra luce e ombra diventa più sconcertante e significativa. La capitale di Cuba sembra infatti racchiudere nella sua realtà fisica il segreto del mondo contemporaneo: la contrapposizione netta tra due mondi, "il primo – per dirla con *Survivances des lucioles* di Georges Didi-Huberman – inondato di luci, il secondo attraversato da barlumi".



Offerte a San Lazzaro in una chiesa di L'Habana

La luce hollywoodiana del primo mondo acceca, inibisce la vista degli occhi e della mente: pare non lasciare scampo, pare non lasciare possibilità di espressione individuale. Il buio del secondo mondo scoraggia, respinge e non sembra suggerire altro che la scomparsa. Ma se è vero che nell'ombra è facile scomparire, è pur vero che è solo nell'ombra che la luce può esaltarsi e che un fiammifero può trovare ossigeno per accendersi: e, si sa, le lucciole s'illuminano solo se intorno c'è ossigeno sufficiente.

Il mondo illuminato artificialmente, quello che acceca e annebbia la vista, ha confini ben definiti, come il centro di una città: in esso è impossibile scorgere la presenza di lucciole, perché la luce nella luce non trova espressione. Il mondo in penombra, invece, è molto più vasto, non ha confini, perché sta ai margini del primo, e da esso si dirama fino a luoghi di cui non supponiamo nemmeno l'esistenza: le strade che lo percorrono si perdono nell'orizzonte, tanto da far pensare di non avere fine. Qua e là, lungo queste strade, si incontrano uomini e donne straordinari, uomini e donne che il buio dell'orizzonte fa risaltare per la luce che emanano: barlumi che resistono malgrado tutto, sono le lucciole a cui fa riferimento *Survivances des lucioles*, in cui Didi-Huberman confuta le teorie secondo le quali le lucciole sarebbero scomparse. Esse sopravvivono, invece: "Alcune sono proprio accanto a noi, ci sfiorano nel buio; altre se ne sono andate oltre l'orizzonte, cercando di ricostruire altrove la loro comunità, la loro minoranza, il loro desiderio condiviso".

Le lucciole sono scintille di umanità, una comunità clandestina che invia segnali per intermittenze. Lucciola – sostantivo che sa aggettivare: immagini-lucciole, "immagini sull'orlo della scomparsa, sempre mosse dall'urgenza di fuga", sapere-lucciola, "un sapere clandestino, geroglifico, delle realtà costantemente sottoposte a censura", e parole-lucciole, che si oppongono alle "parole-riflettori", quelle che accecano e stordiscono. Le parole-lucciole sono quelle che resistono alla censura politica e sociale, quelle che nascono dal buio di un carcere come Robben Island, dalla solitudine condivisa dei campi di sterminio o dal silenzio di un esilio imposto o volontario. Parole di donne e uomini per i quali scrivere, come diceva Maurice Blanchot, significa farsi eco di ciò che non può cessare di parlare. Mezzo di espressione della lucciola, la parola diviene lucciola essa stessa. Tanto più potente e incisiva quanto meno continua è la luce che trasmette: è l'intermittenza a sottolinearne la forza, sono i passaggi dall'ombra alla luce e dalla luce all'ombra che ne impreziosiscono il lampo e il fulgore. È il silenzio a dare senso alla parola che da quel silenzio ha origine, perché la scrittura, per diventare eco di ciò che non può cessare di parlare – è sempre Blanchot che lo ricorda – deve in

un certo modo imporgli silenzio.

È proprio l'alternarsi di parole e silenzi a dare origine al libro: senza lo spazio bianco che separa una parola dall'altra, senza quella assenza di inchiostro che è sosta tra un pensiero e l'altro, il lettore non potrebbe fare della sua lettura un cammino di meditazione. La parola è luce, inchiostro, ferita; il silenzio è buio, bianco, deserto. Che il pensiero non possa fare a meno di nessuno di questi elementi e che il libro nasca dall'alternarsi di segni e assenza di segni, ce lo insegna Edmond Jabès. Scrive ne *Il libro della sovversione non sospetta*: "Nell'immensità d'una distesa di sabbia chi oserebbe ricorrere alla parola? Il deserto risponde soltanto al grido, all'ultimo grido già avvolto dal silenzio, dal quale sgorgherà il segno: poiché si scrive, sempre, lungo i confini indeterminati dell'essere". Il grido di Jabès è il lampo della lucciola, è il suo irrompere in un silenzio monotono, tombale, perché "ogni parola pronunciata è sovversiva alla parola taciuta".

A cercare una definizione che si avvicini a quella che Didi-Huberman dà delle lucciole, si può forse pensare a un passo del capitolo dedicato a Denton Welch – pittore e scrittore di inizio Novecento pressoché sconosciuto in Italia – delle *Cronache letterarie anglossassoni* di Mario Praz, e in particolare alla sua definizione di un certo tipo di autori che, pur vivendo ai margini della grande famiglia degli scrittori e rimanendo spesso fuori dai manuali di letteratura, si distinguono per sensibilità e raffinatezza: "Come le effimere, essi si librano nell'aria per poche ore, sorprendono per la delicata filigrana delle loro ali sproporzionate e fragilissime, e un momento dopo sono esanimi sulla terra che non riescono neanche a segnare della loro impronta".

Lucciole ed effimere, dunque. Ma in natura c'è una differenza fondamentale tra lucciole ed effimere: le effimere sono talmente fragili da vivere solo un giorno. La lucciola sopravvive, invece, e diviene faro per chi naviga nel buio: il suo esistere è segno di resistenza, è segno di sovversione, un segno con cui marchia il suolo, un terreno sul quale sta, insiste e non muore. Le lucciole di Didi-Huberman sono gli imperdonabili, coloro che resistono al "generale orrore del mondo che muore intorno e si decompone" esercitando – così, appunto, *Gli imperdonabili* di Cristina Campo – una "selvaggia e composta reazione". Gli occhi, il tratto distintivo degli imperdonabili, volti riconoscibili tra mille, per un particolare, per una sfumatura che li rende eccezionali. Occhi forse riconoscibili solo da occhi di altri imperdonabili. Cristina Campo dedica una bellissima pagina alla descrizione degli imperdonabili: "Si vede talvolta in un treno, in una sala d'aspetto, un volto

umano. Che ha di diverso? [...] Gli occhi non diffidano né sollecitano, non divagano e non indagano. Occhi in nessun attimo assenti, mai interamente presenti. Ai giorni nostri tali volti, comuni nei quadri antichi, sembrano sigillati da una invincibile malinconia. Pure, nel treno, nella sala d'aspetto, essi gonfiano l'animo di gioia, di un accresciuto, appunto, sentimento di vita [...]. Si dice rapidamente: 'Occhi consapevoli'. Sono, in realtà, occhi eroici. Hanno guardato la bellezza e non ne sono fuggiti. Hanno riconosciuto la sua perdita sulla terra, e in grazia di ciò l'hanno guadagnata alla mente”.

Le lucciole hanno coscienza – storica, politica e, perché no?, poetica – della realtà: ne riconoscono il degradare, ne leggono i limiti e ne comprendono le crisi. Se decidono di stare nell'ombra non è per annientarsi, ma per poter splendere di più: scompaiono eppure sono presenti (a se stessi e al mondo). Elogiato da Hannah Arendt in *L'umanità in tempi bui*, Lessing riuscì a fare proprio questo: anche nella solitudine e nella disarmonia che sentiva di avere rispetto al mondo, rimase “radicalmente critico e, paragonato alla sfera pubblica del suo tempo, totalmente rivoluzionario”. Come sottolinea Arendt, il suo ritirarsi nel pensiero non coincise affatto in un ritiro nel proprio sé: Lessing tenne infatti sempre presente “il reale rapporto con il mondo e la reale posizione nel mondo delle cose e degli uomini che attaccava o lodava”.

Se a Lessing mancò “l'armonia felice e naturale con il mondo”, così fu pure per Robert Walser, il re degli scomparsi, che decise a un certo punto della sua vita di farsi ricoverare in una clinica psichiatrica a Herisau, in Svizzera, e lì, nell'inattività creativa, concludere i propri giorni: inattività, perché



Robert Walser,
microgramma

dalla clinica non uscì una riga scritta da Walser, ma non assenza di pensiero, stando al testo che Carl Seelig scrisse raccogliendo nelle *Passeggiate con Robert Walser* i dialoghi vivaci con l'amico Robert proprio negli ultimi anni della sua vita. Come le lucciole, Walser non amò il mondo con le sue luci accecanti, preferendo invece “la nebbia e la penombra del bosco”. Furono gli anni della Seconda Guerra Mondiale quelli che Walser trascorse nella clinica di Herisau. Pur distante dalla scena, egli comunque non si sottrasse al suo ruolo di voce critica del tempo in divenire: nel suo viaggio verso se stesso, Walser infatti non perse lucidità e acume nella lettura degli eventi a lui contemporanei. Riflessioni profonde su Hölderlin, Dostoevskij, Eichendorff e Keller si intrecciano così a caustiche analisi politiche sulla Germania e i tedeschi. Scompare senza sottrarsi, dunque.

Se è vero, come dice Hannah Arendt – e come ricorda Didi-Huberman –, che “il senso di un'azione si rivela solo quando l'azione [...] diventa una storia suscettibile di narrazione”, è pur vero che un'esperienza – o un'azione, appunto – si compie solo quando viene raccontata, in un salotto di fronte a tanti uditori, come in una stanza di un manicomio o durante una passeggiata nelle valli svizzere con l'amico più caro. Il racconto – come la ‘natura umana’ di Arendt o come la ‘luciolina’ di Didi-Huberman – si manifesta con più forza nell'oscurità: in essa risalta e segnala una possibile via d'uscita. Voce potente che nasce dall'oscurità è quella di Emily Dickinson, poetessa che dal mondo si ritirò giovanissima, ma le cui parole e pensieri sembrano amplificati proprio dall'oscurità della casa in cui presero forma: “Accendere una lampada e sparire – / questo fanno i poeti – / ma le scintille che hanno ravvivato – / se vivida è la luce / durano come soli – / ogni età una lente / che dissemina / la loro circonferenza”.

Non è il buio a doverci intimorire, dunque. Di ‘tempi bui’, per usare un'espressione di Brecht, è piena la storia: periodi più o meno lunghi in cui fecondi scontri culturali e politici lasciano il passo a un silenzio artificiale, irreali, periodi in cui lo spazio pubblico è ad esclusivo uso privato. Piuttosto, è la decisione degli individui di astenersi dal pensiero a doverci intimorire: è la loro scelta – perché di scelta si tratta – di annullarsi e di perdersi nel tessuto del mondo non per alimentarlo, ma per rinunciare a se stessi e alla possibilità di incedere e *incidere* in esso. Questo ci deve – o ci dovrebbe – intimorire. Non essere in armonia con il mondo, non “fare pace” con esso è invece un atteggiamento sano: la questione – come dice Hannah Arendt – “è sapere quale misura di realtà occorre mantenere anche in un momento diventato disumano, se non si vuole ridurre l'umanità a vuota parola o fantasma. In altri termini, fino a che punto rimaniamo obbligati al mondo

quando ne siamo stati espulsi o ci siamo ritirati da esso?».

Mantenere un legame con il mondo è tanto più difficile quanto più il mondo diventa un oggetto estraneo: non più il tessuto nel quale intessere relazioni, esperire ed esercitare la propria libertà di movimento, ma un luogo ostile, che non ci corrisponde e nel quale appare evidente come non sia possibile trovare spazio per la costruzione di sé – come individui e come membri di una comunità. L'allontanamento forzato o volontario dal mondo appare allora l'unica soluzione possibile. Ma è proprio in questo momento che una visione pessimistica e rinunciataria può e deve lasciare spazio a un moto di sovversione, tanto più efficace e decisivo perché in controtendenza.

Il legame con il mondo rimane sempre. Anche quando ci si pone ai margini, anche quando ci si ritira da esso. Le lucciole ci insegnano allora che dentro o fuori dal mondo ha senso esistere solo se alimentiamo il pensiero con l'azione e l'azione con il pensiero, nel tentativo costante di rischiarare l'oscuro dei silenzi che ogni epoca attraversa. Perché si impari così a non cogliere solo il nero cupo dell'orizzonte, ma anche il chiaro bagliore delle lucciole. E perché si impari così a diventare, noi stessi, lucciole.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Hannah Arendt, *L'umanità in tempi bui. Riflessioni su Lessing* [1961], Cortina, Milano 2006

Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955

Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 2008

Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Mondadori, Milano 1997

Edmond Jabès, *Il libro della sovversione non sospetta* [1982], SE, Milano 2005

Mario Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1966

Carl Seelig, *Passeggiate con Robert Walser* [1977], Adelphi, Milano 2008

Nutrirsi di luce. Note per un dinamismo della visione orientata

Maria Bergamo

Non c'è che una colpa:

non avere la capacità di nutrirsi di luce.

Simone Weil

Nel suo ultimo libro *Come le lucciole* Georges Didi-Huberman propone una riflessione politica sulla sopravvivenza: nel contemporaneo panorama dalle fosche tinte apocalittiche è necessario cercare il barlume fioco delle lucciole, scintille di umanità, immagini di speranza intermittente per “riorganizzare il proprio pessimismo”.

La poetica metafora sulla luce e sull'ombra chiama in gioco una corrispondenza da parte del pensiero cristiano, in particolare sui temi dell'orizzonte e dell'immanenza, dell'escatologia e del messianismo, dell'immagine e della visione. Certo non si può eludere l'*a priori* metafisico celato dietro il concetto di 'orizzonte', ma nemmeno concepirlo come proiezione in un futuro opposto e lontano dal presente, perché la fede con le sue immagini non è nel tempo apocalittico che vive, ma nel tempo attuale, reale. Infatti, lontana dalle immagini gloriose del Regno e alle prese con la desolazione del presente, anche l'esperienza religiosa procede attraverso l'irrequietezza e l'intermittenza dello sguardo. Il moto è ovviamente orientato, ma non per questo ap problematico: proprio come “figure del dissimile” (come scriveva lo stesso Didi-Huberman in *Beato Angelico*), anche le immagini sacre attivano dinamiche aprendo spiragli o bagliori fugaci.

E nell'oscurità della disperazione, è nel movimento innescato dalla visione che si dà la rinascita: in questo dinamismo non conta allora molto la 'natura' della luce, ma la necessità di nutrirsi, necessità che – come suggeriscono le parole di Simone Weil – implica una sorta di fototropismo dell'anima.



Le Corbusier, Cappella di Notre-Dame du Haut, Ronchamp (1951-1955)

Ascesa verso il basso

Nel pensiero filosofico e mistico di Simone Weil un movimento viene descritto come il principale, fondamentale, motore incessante: quello tra un principio di pesantezza e uno di leggerezza.

Due forze regnano sul mondo: la luce e la pesantezza. Tutti i moti naturali dell'anima sono retti da leggi analoghe a quelle della pesantezza materiale. Solo la grazia fa eccezione.

Ma ciò che implica quest'immagine, ovvero l'idea che ad un moto di discesa negativo si contrapponga uno di ascesa positivo, viene complicato.

Scendere con un moto in cui la pesantezza non intervenga affatto... La pesantezza fa discendere, l'ala fa salire: quale ala alla seconda potenza può far discendere senza pesantezza? La creazione è provocata dal moto ascendente della grazia e dal moto discendente della grazia alla seconda potenza. La grazia è la legge del moto discendente.

Nel cristianesimo – con cui la Weil ha un rapporto complesso ma essenziale – l'Incarnazione è evidentemente il moto discensionale del divino, “e il Verbo si fece carne, e venne ad abitare in mezzo a noi” (Gv 1,14), necessario presupposto alla salvezza finale dell'umano, alla sua ascesa e ricostituzione:

Cristo, pur essendo nella condizione di Dio, non ritenne un privilegio l'essere come Dio, ma svuotò se stesso assumendo una condizione di servo, diventando simile agli uomini. Dall'aspetto riconosciuto come uomo, umiliò se stesso facendosi obbediente fino alla morte e a una morte di croce. Per questo Dio lo esaltò e gli donò il nome che è al di sopra di ogni nome (Fil 2, 6-10).

Il moto della grazia segue la discesa nelle bassezze, perché nel paradosso dell'economia divina non solo non c'è salvezza senza peccato, ma il peccato stesso diviene motivo di perfezionamento della creazione originaria, come si canta nell'Exultet la notte di Pasqua: "Senza il peccato di Adamo, Cristo non ci avrebbe redento. Felice colpa, che meritò un così grande salvatore!". L'esperienza del precipitare nella miseria umana, storica e personale, è quindi il passaggio per la risalita, e la grazia – parafrasando il testo – un'ascesa verso il basso. Il movimento discendente, la bassezza dell'umanità, non è più quindi principio di condanna: liberato da ogni retorica moralista e dal dualismo gnostico che accusa la carne come contraria allo spirito, diviene elemento indispensabile, addirittura perseguibile perché utile alla salvezza.

Tornando alle parole della Weil: "Le sofferenze fisiche, le privazioni sono spesso, per gli uomini coraggiosi, una prova di resistenza e di forza d'animo. Ma ne esiste un uso migliore", infatti continua: "La grandezza suprema del cristianesimo viene dal fatto che esso non cerca un rimedio soprannaturale contro la sofferenza, bensì un impiego soprannaturale della sofferenza". Il pensiero che il male e l'infelicità umane siano parte del principio di redenzione stravolge anche la loro connotazione punitiva, per trasformarle in condizione privilegiata per la rinascita, per l'attesa: "La grazia colma, ma può entrare soltanto là dove c'è un vuoto a riceverla". E infine, nell'idea mistica, la sofferenza è addirittura un privilegio eroico: "Sofferenza: superiorità dell'uomo su Dio. C'è voluta l'Incarnazione perché quella superiorità non fosse scandalosa".



Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, Berlino, Alte Nationalgalerie (1809-1810)

Il pensiero di Simone Weil, laico e razionale, libera l'esperienza religiosa da ogni retaggio consolatorio e fideistico per arrivare al suo nucleo più esistenziale e drammatico, presentandone il vero principio di speranza. Tanto più intenso e vero perché intriso di realtà, sporco del dolore e della disperazione dell'Europa devastata dalla guerra - scritta tra il 1940 e il 1942, la raccolta di aforismi e note *L'ombra e la grazia* fu pubblicata postuma nel 1948 - è un inno alla resistenza e alla incessante ricerca di un bene, di una scintilla per la rinascenza.

Il "distacco", il "vuoto", la "discreazione", non fanno paura perché sono aperture, spiragli, parte necessaria della ricerca spirituale: "è Dio che per amore si ritira da noi perché ci sia possibile amarlo"; "esiste una forza 'dei-fuga'. Altrimenti tutto sarebbe Dio". Non solo vi si resiste, ma li si accoglie, e vi si procede incontro. Nel complesso dinamismo che regola il desiderio religioso, fatto di molte pesantezze e ombre, e solo di meri sprazzi di grazia e visione, la vera condanna è quindi rivolta alla stasi, all'abbandono, alla non-ricerca della luce.

La dimensione del tormentato percorso dell'anima non è certo prerogativa della visione mistica, l'intera Bibbia è percorsa da immagini che ne raccontano - letteralmente, allegoricamente - l'inquietudine e la fragilità: i quarant'anni di vagabondare del popolo di Israele nel deserto avvicinandosi e allontanandosi dalla Terra Promessa e dalla fedeltà di Dio; la sposa prostituta dei profeti, che si dibatte tra le sue passioni e il desiderio dell'amore puro; gli apostoli che dopo la disfatta della croce faticano a riconoscere il loro maestro risorto; e infine la furiosa battaglia finale tra il bene e il male nell'Apocalisse. Il dinamismo descritto è alla base dell'esperienza di fede, che è una sequenza di "adesso significanti", un errare, un lottare che termina solo con la fine stessa dell'uomo.

SPERANZA O COR INQUIETUM

Nella dottrina cristiana, a presiedere il movimento, la tensione alla realizzazione delle promesse, alla vita eterna e al Regno dei cieli è una virtù, somma e teologale, la speranza. Corrispondente nella sua forma più 'volgare' all'aspirazione alla felicità insita in ogni uomo, si purifica secondo San Tommaso dalla passione del desiderio perché:

primo, il desiderio riguarda qualsiasi bene e appartiene all'appetito concu-

piscibile, mentre la speranza riguarda un bene arduo, e quindi cade sotto l'appetito irascibile. Secondo, il desiderio è rivolto a qualsiasi bene, indipendentemente dal fatto che sia possibile o impossibile; invece la speranza è volta a un bene raggiungibile e implica una certa sicurezza di poterlo raggiungere (*De spe*, a. I, Resp.).

Seguendo la *Quaestio disputata de Spe*, la speranza diviene virtù teologale nel momento in cui il bene desiderato sia il bene supremo, ossia Dio stesso, e che il suo raggiungimento sia reso possibile da Dio. Interessante – e contro la normale visione della speranza come proiezione illusoria della triste realtà in un felice e lontano futuro – è proprio l'intervallo che intercorre tra moto-da e moto-verso, tra la scintilla iniziale del desiderio e la tensione al suo raggiungimento:

L'oggetto formale della speranza è l'aiuto della divina potenza e pietà, mediante il quale il movimento della speranza tende ai beni sperati che ne formano l'oggetto materiale (*De spe*, a. I, Resp.).

La distinzione dei due oggetti evidenzia come Dio stia alla origine della speranza, e Dio sia allo stesso tempo il traguardo ultimo.

La speranza ha di mira due cose: il bene cui si aspira e l'aiuto col quale esso si raggiunge. Ora il bene che uno spera di raggiungere ha funzione di causa finale; invece l'aiuto col quale spera di raggiungerlo ha natura di causa efficiente (*De spe*, a. II, Resp.).

La speranza ha quindi oltre a un telos, anche una dimensione di arché, che si attua già nel presente e che opera come una spinta, come un aiuto, durante il tragitto. L'aiuto presuppone un bisogno, e quindi l'andamento della speranza non è previsto come lineare né si esaurisce in una volta, conosce avanzate e ritirate, vortici, abissi, rinascite: è drammatico. E la stessa materia dell'origine si trasforma nel tragitto. Questa definizione fa pensare al concetto di *Ursprung* di Benjamin:

Per origine non si intende il divenire di ciò che scaturisce, bensì al contrario ciò che scaturisce dal divenire e dal trapassare. L'origine sta nel fiume del divenire come un vortice che trascina dentro il proprio ritmo il materiale della nascita. Nella nuda e palese compagine del fattuale, l'originario non si dà mai a conoscere, e il suo ritmo si dischiude soltanto a una duplice visione. Essa vuole essere intesa come restaurazione, come ripristino da un lato, e dall'altro, proprio per questo, come qualcosa di imperfetto e inconcluso.

Il carattere di inconcluso, che segna l'uomo e il suo universo, è ciò che

secondo Ernst Bloch apre al possibile, a quel non-ancora dell'incompiuto suscettibile di compimento. Jürgen Moltmann, teologo protestante che apprese i rudimenti dottrinali nei campi di lavoro inglesi da professori come lui prigionieri, nel 1963 pubblica *Teologia della speranza*, che cercando di comprendere le nuove istanze e prospettive culturali del suo tempo, avvicina il pensiero escatologico alla dimensione politica e rivoluzionaria. La speranza è da lui intesa in relazione alla fede, e ne viene esaltato il principio dinamico, non di attesa passiva:

La fede quando si esplica nella speranza non rende l'uomo tranquillo, ma inquieto; non paziente, ma impaziente. Essa non placa il *cor inquietum* ma è essa stessa questo *cor inquietum* dell'uomo. Chi spera in Cristo non si adatta alla realtà così com'è, ma comincia a soffrirne e a contraddirla.

La direttrice orizzontale, l'arco teso al futuro, sembra quasi opporsi al moto vuoto-pieno del tormento mistico, ma in realtà è ad esso collegato, perché ne condivide l'irrequietezza.

La fede spera per conoscere ciò che crede. Perciò tutta la sua conoscenza, in quanto anticipatoria, frammentaria e preludente al futuro che ci è stato promesso è affidata alla speranza. E viceversa, per lo stesso motivo, la speranza che nasce dalla fede nella promessa di Dio, diventa lo stimolo del pensiero, la sua molla, il suo tormento, la fonte della sua inquietudine.

Questa spinta assume una forma rivoluzionaria, di volontà di cambiamento e di lotta, estesa al piano personale, a quello sociale: alla superbia di Prometeo, Moltmann contrappone l'altra faccia del peccato originale, Sisifo, l'incredulità e la disperazione. La condanna della transeunte vita terrena cede all'amore per il presente in quanto aperto ad ogni possibilità:



Hieronymus Bosch, *Ascesa all'empireo*, Venezia, Palazzo Grimani (1504)

Soltanto la speranza deve essere detta 'realistica' perché essa soltanto prende sul serio tutte le possibilità che sottendono tutta la realtà. Essa non prende le cose così come stanno, ma come cose che avanzano, si muovono e si trasformano nelle loro possibilità.

Non come illusione quindi, sebbene si respiri a pieni polmoni la ventata ottimistica degli anni Sessanta. Calandosi pienamente nella dimensione terrena della sofferenza – è l'aspetto della "teologia della croce" di Moltmann – la tensione escatologica della speranza è l'interrogazione continua alla fede e alla storia, ne diviene il pungiglione scomodo, l'irrequietezza. Il presente è chiamato in causa dal futuro, non solo dal passato e dal dramma contingente.

Il tempo di ora

Infatti l'orientamento della visione presuppone una rappresentazione più temporale che spaziale. Come si sa, l'evento messianico conosce due tempi: resurrezione e parousía, la seconda venuta di Gesù alla fine del tempo. Da qui la paradossale tensione fra un 'già' e un 'non ancora' che definisce la concezione cristiana della salvezza: l'evento messianico si è storicamente già prodotto, la salvezza è quindi già compiuta per i credenti, e tuttavia essa implica, per compiersi veramente, un tempo ulteriore.

Ma questa tensione escatologica è complessa, non annulla il presente, non lo sviscerisce né lo subordina a un ordine superiore, anzi, lo vive pienamente come apertura su una dimensione cronologica differente. Lontano dalla luce accecante del Regno e della sua Gloria, nel suo *Il tempo che resta. Commento alla Lettera ai Romani di San Paolo*, Giorgio Agamben aveva ben chiarito l'equivoco comune che consiste nell'appiattare il tempo messianico su quello escatologico: il tempo vissuto dall'apostolo, dall'inviato – e per esteso da ogni credente – non è più il tempo delle profezie nel futuro, ma il presente, è l'*ho nyn kairós*, "il tempo di ora".

Il tempo messianico è confuso con quello escatologico, e l'apocalissi, che contempla la fine del tempo, è il più insidioso fraintendimento dell'annuncio messianico. L'apocalittico si situa nell'ultimo giorno, nel giorno della collera: egli vede compiersi la fine e descrive ciò che vede. Il tempo che vive l'apostolo non è, invece, l'*éschaton*, non è la fine del mondo [...]. E il messianico non è la fine del tempo, ma il tempo della fine. Non è l'istante in cui il tempo finisce, ma il tempo che si contrae e comincia a finire, il tempo che resta tra il tempo e la sua fine.

Un tempo assolutamente reale perché "tempo operativo che urge nel tem-

po cronologico e lo lavora e trasforma dall'interno, [...] non tempo in cui siamo, ma tempo che noi stessi siamo". *L'hic et nunc* liturgico quindi, dove "l'evento messianico è già compiuto, ma la sua presenza contiene al suo interno un altro tempo, che ne distende la parousía, non per differirla, ma al contrario per renderla afferrabile". La dilatazione dell'istante presente include anche il passato, ed è falsa quindi la rappresentazione comune che vede il tempo messianico come orientato unicamente verso il futuro: il concetto di "ricapitolazione, *anakephalaiosis*, significa per Paolo, al contrario, che *l'ho nyn kairós* è una contrazione di passato e presente", "una costellazione e quasi un'unità tra i due tempi".

Afferrare la presenza è in qualche modo quindi la prerogativa del tempo messianico, l'estensione dell'attimo in "tempo operativo" rende la sua possibilità di trasformazione incessante: in questo tempo si colloca l'esperienza religiosa, il moto inquieto della speranza e della fede, e in questo stesso la vita delle immagini, di cui la fede si nutre.

Nutrirsi di immagini

Ai Romani San Paolo scrive ancora:

Nella speranza noi siamo stati salvati. Ora ciò che si spera, se visto, non è più speranza, infatti, ciò che uno già vede, come potrebbe ancora sperarlo? Ma se speriamo quello che non vediamo lo attendiamo con speranza" (Rm 8, 24-25).

La speranza presuppone un'attesa, e quindi una distanza: è in attesa di una visione finale, completa, in cui cesserà la sua tensione, il suo movimento. Quello che si può scorgere ora, di lontano, non ne è quindi che un riflesso, uno spiraglio, un bagliore: e mentre il "tempo di ora" si dilata nella ricerca della presenza, l'intero sistema rituale si attiva proprio per scorgere questa presenza in segni, parole, gesti, figure.

Se la visione di Dio è l'atto finale, l'immagine risulta incompleta, incompiuta, diviene una visione 'in potenza', che innesca un dinamismo, un moto verso. La ricerca di Dio, della sua presenza, significa anche la percezione della sua drammatica assenza, lontananza, con la quale l'uomo razionale deve sempre fare i conti. La notte della fede, la cecità, è proprio questa afasia e perdita di speranza, e – parafrasando la Weil – ha bisogno quindi di nutrirsi di luce, nutrirsi di immagini.

Al Dio misterioso, invisibile e inguardabile, del Vecchio Testamento, si so-

stituisce il volto del Figlio, incarnato e perciò rappresentabile. Tralasciando la questione della condivisione “ontologica” del rappresentante con il rappresentato, che separa l’arte orientale dall’occidentale già dai primi secoli dell’era cristiana, è però importante sottolineare che, sia l’immagine considerata archetipo o sia solo propedeutica al divino, è in questa capacità di raffigurazione che si dà uno strumento di conoscenza. Dicono i Padri conciliari: “La Chiesa testimonia innanzitutto il fatto dell’Incarnazione, ed enuncia la propria dottrina sia con la parola che con l’immagine”.

Non si tratta del problema, teologicamente enorme, della visione di Dio, né di contrapporre lo statuto dell’“immagine-sopravvivenza” proposto da Didi-Huberman al valore dell’arte ‘sacra’, ma è porre l’accento sul procedere dell’esperienza religiosa per intermittenze – anche – visive. In questo processo si colloca la liturgia, il rito, gli strumenti sensibili e fisici del vivere religioso, in cui l’arte ha una parte fondamentale: l’immagine svela la potenza della sua portata quanto più la si lega alla sua funzione, al suo utilizzo, alla sua ricezione, ai movimenti che essa stessa innesca, quelli che invece convergono verso essa, o che intorno ad essa si vivono. Scrive Pavel Florenskij ne *Le porte regali* a proposito della relazione tra la liturgia e lo spazio architettonico che la accoglie:

La Chiesa è la via di ascesa al cielo. Così nel tempo: la liturgia, questo interiore movimento, questa interiore articolazione della chiesa, mostra nella quarta dimensione della profondità, il cielo. Così nello spazio: la struttura della chiesa, procedendo dal guscio esterno al nucleo centrale, ha lo stesso significato [...]. Il nucleo spaziale della chiesa è coperto da involucri esterni: il cortile, l’atrio, il corporale, le reliquie, il calice, i Sacri Misteri, il Cristo, il Padre.

Si percepisce, dalla descrizione dell’ultima frase, come il moto è orientato processionalmente, e non conosce differenza tra gli elementi architettonici (il cortile), gli arredi liturgici (il calice), o i segni simbolici (reliquie, ostia), e infine Dio stesso. Si crea una soluzione di continuità in cui gesti, parole, spazi, movimenti fisici, moti interiori, sono equiparati: questa è la dimensione esistenziale del credente.

Anche nella preghiera personale, nella sfera del dialogo più intimo si crea una rappresentazione fisica, gestuale, sentimentale, come scrive Michel De Certeau:

La preghiera non è esteriore, né meglio identificabile con un gesto: è la loro successione, un discorso di gesti. Si opera un passaggio dalle parole ai gesti

necessario come da un gesto all'altro: sono tutti momenti nell'itinerario in cui si succedono incontri e spossessamenti.

Perché ancora una volta l'esperienza sensibile – vedere, sentire, toccare, parlare – non viene percepita solo come “un aiuto”, ma come forma della presenza di un Dio vicino.

Il linguaggio ha bisogno di una residenza e epifania fisiche, formate da questo corpo opaco in cui la vita si radica e si manifesta, modellate dai lavori e dagli amori quotidiani, e uniformate all'incontro dell'Uomo-Dio in questo mondo.

La prospettiva del gesuita è chiara, così come il dialogo mistico che si innesca tra l'anima che arde nel desiderio di sentire vicino quel Dio che “ha tanto amato il mondo da dare suo Figlio” (Gv 3,16). Il gesto quindi organizza il corpo in uno spazio sacro che dà a un luogo le sue dimensioni e all'uomo un orientamento, e lo simbolizza con oggetti, ‘cose’ per il culto, “strumenti microcosmici, metafore di gesti”.

Il gesto non è la localizzazione dell'Assoluto. Ma non è nemmeno il semplice momento di una partenza. Da subito è accoglienza e risposta, e al contempo desiderio e attesa. Coglie fin d'ora ciò che deve cercare. L'orante trova nel suo gesto il Dio già venuto al di dentro, già disceso dalle altezze, già manifestato nella sua gloria, in modo tale che egli può esprimere con ogni termine del suo vocabolario corporeo: “Dio è anche là”.



Diego Velázquez, *Cristo crucifisso*, Madrid, Museo del Prado (1631-1632)

Spazi, movimenti, gesti, luoghi, oggetti, immagini: si crea un linguaggio, un canale di dialogo, che affida l'incertezza della fede a una costellazione simbolica che interroghi costantemente, che stimoli e induca alla ricerca.

Poetica del dissimile

Gli *Esercizi Spirituali* di Sant'Ignazio di Loyola sono definiti nell'analisi linguistica che ne fa Roland Barthes, un "complesso organizzato di regole generative di linguaggio, come una grammatica di interlocuzione con Dio". È infatti proprio dall'esercizio, dall'uso e dalla pratica del piccolo testo che si generano altri 'sottotesti' riferiti ai quattro soggetti dell'azione: lo scritto, il direttore degli esercizi, l'esercitante, e Dio stesso. Il livello più interessante è il terzo, definito allegorico, prodotto dall'esercitante tramite i suoi personali colloqui, meditazioni, preghiere: frutto della rielaborazione del testo originale con la propria esperienza, origina una nuova lingua.

Molto affascinante è l'uso che negli *Esercizi* si fa dell'immagine, ovvero della capacità immaginativa, come diretta espressione dei sensi, e come stimolazione patetica del sentimento.

L'elaborazione del nuovo linguaggio dovrà avvenire nel vuoto creato nell'immaginazione attraverso la costruzione di immagini pertinenti che dovranno occupare completamente l'esercitante. L'immagine costruita in maniera minuziosissima avrà il carattere di una composizione di luogo ben circostanziata dove l'esercitante, come in un appropriato contesto scenico, personalisticamente posseduto nel suo insieme e in ogni minimo utile particolare, attuerà in conformità con l'argomento della storia. [...] Prodotto dell'immaginazione orientata, l'immagine è la materia costante degli Esercizi: le vedute, le rappresentazioni, le allegorie, i misteri (o aneddoti evangelici), conitnuamente suscitati dai sensi immaginari, sono le unità costitutive della meditazione.

L'uso dell'immagine – che Barthes avvicina alle pratiche nevrotizzanti del paziente in psicanalisi – non è qui certo intesa come oggetto fisico o artistico, e nella sua "articolazione", cioè scomposizione si oppone in qualche modo alla 'visione'. Secondo Barthes lo scopo di Ignazio è di tipo mantico, non di visione, cerca una semiofania, non un'epifania. L'immagine nell'intero sistema degli esercizi ignaziani non è altro che l'esperazione di un porsi in attesa di una risposta: il quarto testo, quello anagogico, è infatti la risposta di Dio, che si opera di volta in volta attraverso segni, sentimenti, intuizioni. È ancora, e soprattutto, ricerca, motore dinamico.

La natura simbolica dell'immagine è per l'appunto il fondamento del suo legame con la visione, nella sua capacità relazionale, dialettica, che tende all'unione, restandone però sempre esclusa. È quel che Didi-Huberman nel *Beato Angelico* definisce "figura del dissimile":

La natura meramente operativa della figura spiega perché sia così difficile, addirittura impossibile, definirla come una cosa o come una semplice relazione: la figura è sempre tra due cose, due universi, due temporalità, due modi di significato. Si situa tra l'apparenza e la verità: qui si opporrà alla cosa stessa e alla veritas, altrove significherà 'una verità ancor più grande', una verità che riguarda la pienezza dei tempi. Si situa tra la forma sensibile e il suo opposto, la forma ideale; o addirittura tra la forma e l'informe. [...] Oscilla senza tregua tra un presente dissimile e un futuro simile: in quanto assomiglia soltanto a ciò che ora non esiste, ma esisterà più tardi.

È proprio questa complessità che situa l'immagine – la figura – in un sistema teologico che si scosta dalla speculazione: si parla di un teologia simbolica e affettiva come forma gnoseologica che passa per canali sensibili, empirici, come il mondo dei sensi, dei sentimenti, dell'arte. È la teologia dei mistici. Il gesuita Charles André Bernard ha dedicato importanti pagine a descrivere il tormento, la ricerca dell'anima mistica come "dinamismo trasformante", che per attuarsi, necessita di un linguaggio suo proprio, quello simbolico.

Possiamo chiamare simbolica quell'attività dello spirito che, per esprimere la vita religiosa e spirituale, si appoggia continuamente su un'esperienza sensibile di cui è il naturale prolungamento.

L'unione è ovviamente il fine del percorso religioso, ma le vie possono essere molteplici, e la dimensione estetica, affettiva e simbolica non può essere considerata inferiore alla trattazione concettuale, anzi, è forse un percorso alternativo con cui molta parte della teologia contemporanea si sta confrontando.

Certo si può concepire una vita spirituale di tipo metafisico la quale si basi innanzitutto sulla speculazione razionale e sfoci nell'unione con un principio trascendente. Ma in questo modo sarà garantita l'unità della coscienza? I mistici cristiani non si sono rassegnati a veder trasformata solo la loro intelligenza e volontà. Questa integrazione della sensibilità con la vita dello spirito non può aver luogo senza che anche l'immaginazione si incorpori nel dinamismo spirituale. Assai meglio del concetto, il simbolo è capace non solo di suggerire l'infinitudine, ma di indurre il movimento verso di essa.

L'immagine è capace di veicolare questo dinamismo, perché partecipando alla funzione estetica, si appoggia sul desiderio spirituale che funge da richiamo. Ancora una volta è importante la distanza, l'attesa e il movimento: l'anima contemplativa non resiste al desiderio di anticipare una visione, ne ha bisogno, se ne deve nutrire per non perdersi durante il suo tragitto. La speranza viene nutrita, la fede risvegliata, il tempo esteso, la discesa per amore del Creatore alla creatura risvegliata. L'esperienza della fede resta sempre l'affermazione di Giobbe: "Ti conoscevo per sentito dire, ora ti ho visto", e in questo si celebra la presenza massima di Dio, ma i mistici "malati di assenza" cercano attraverso il dialogo con l'Amato irraggiungibile un suo sguardo, perché quello è il moto-da e moto-verso, come dice San Giovanni della Croce nel *Cantico Spirituale*:

Quando tu mi guardavi,
 i tuoi occhi imprimevano in me la tua grazia;
 Teneramente quindi tu mi amavi,
 e i miei occhi meritavano
 di adorare a loro volta quel che in te vedevano.



Fotogramma finale di *Nuvole in viaggio* di Aki Kaurismäki (1996)

NUTRIRSI DI LUCCIOLE

Tornando in conclusione alla metafora di Didi-Huberman, la contrapposizione tra uno sguardo orientato verso un orizzonte escatologico, e il bagliore delle lucciole contro il buio del futuro forse non è così netta; il dibattersi del mistico nella notte oscura non è esperienza così lontana dalle tenebre di disperazione in cui si dibatte l'intellettuale contemporaneo; perchè forse, ciò che il messianismo laico di Benjamin ha in comune con il credere di De Certeau è proprio la paolina debolezza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Giorgio Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Borin-ghieri, Torino 2000

Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino 1977

Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999

Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, in Id., *Scritti 1938-1940*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2006, pp. 493-517

Charles André Bernard, *Teologia simbolica, s.e.*, Roma 1981

Michel de Certeau, *Debolezza del credere. Fratture e transiti del cristianesimo*, Città aperta, Enna 2006

Georges Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Leonardo, Milano 1991

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Borin-ghieri, Torino 2010

Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977

Jürgen Moltmann, *Teologia della speranza*, Queriniana, Brescia 1970

Tommaso d'Aquino, *Quaestio de spe*, in Id., *Le questioni disputate*, a cura di Roberto Coggi O.P., Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2002, vol. V, pp. 484-531

Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, a cura di Franco Fortini, Bompiani, Milano 1985

Questo testo deve molto a un'estate difficile, a Daniele, e alla piccola lucciola Antonio.

Bagliori di innocenza e scintille di resistenza

Guglielmo Bilancioni

Resistere, resistere, resistere.

Francesco Saverio Borrelli

“La luce è corporeità originaria”, scriveva Robert Grosseteste nel *De Luce seu de Inchoatione Formarum*. La luce è la prima fra le forze che formano: fonte della vita e primo prodotto della creazione, la luce trascina con sé forme, colori e tutto ciò che appare: il mondo. Nel mondo attuale, in cui la coscienza è divenuta una mummia allibita, incapace di desiderare o anche solo di comprendere e, per questo, di comunicare, stelle e lucciole, alla confluenza di *Thyke* e *Morphè*, si muovono danzando, con un gesto mimico erratico che disegna la forma dell’universo. “Improvvisamente, la vita delle lucciole appariva strana e inquietante, come se fosse fatta della materia sopravvivente – luminescente, ma pallida e flebile, spesso verdastra – dei fantasmi. Fuochi fatui o anime erranti”. *Vers Luisants*, vermi lucenti – o versi lucenti –, le lucciole sono la poca luce che va estinguendosi, il debole diffuso segnale trasmesso dal sopravvivente: *Radio Nowhere*.



“La danza delle lucciole, quel momento di grazia che resiste al mondo del terrore, è la cosa più fugace, più fragile che ci sia”. Una strana luce, che emana da un battito d’ali o da un battito di ciglia, con lo stesso ritmo silenzioso: è uno “spettacolo intermittente” come le immagini, unico contro-potere, “corpi luminosi di passaggio nella notte”. “Fulmini sferici che attraversano l’orizzonte, comete che appaiono e vanno a perdersi altrove”. Questa luce l’abbiamo in sorte. Deboli lampi, tracce, tenui scie luminose, bagliori intermittenti, il “luore di ciò che si nasconde”, interruzioni, sospensioni inconcluse, sono i labili segnacoli sui quali Didi-Huberman costruisce una politica del *Nachleben*. Nelle luminescenze apocalittiche di un *Survival*, in questo caso davvero vita postuma, vive un’incerta ricerca, il cui tracciato trasmette l’esperienza del peggio, peggiore anche della decadenza, ove, nella storia, persiste almeno una qualche dignità.

Contorte accelerazioni, attese, silenziose e deluse, nell’oscurità, malinconie irreversibili, e continui, differenti, ‘stati di eccezione’, segnati tutti da una distanza siderale dalla verità, costituiscono l’attuale orribile *Zeitgeist*, contrassegnato da confusione e perenne senso del naufragio, da fratture che non si ricompongono e da enormità che paiono senza ritorno. Il principio-speranza – sperare anche quando pare che non vi sia nulla da sperare – sembra, nella attuale vigente ‘peggiorocrazia’, minato nel suo fondamento. È pessimismo totale. E sembra irredimibile. Le *lucioles* di Didi-Huberman danno l’asciutto conforto dei racconti di stelle trascinate nel mondo, che mandano i segnali del (ri-)cominciare. Profezia apocalittica e manuale di resistenza, questo libro si rivolge, come diceva Benjamin spiegando Loos, al “nudo uomo del nostro tempo, che strillando come un neonato, se ne giace nelle sudice fasce di quest’epoca”. Appare, traversando il Moderno, la “strana scia vetrosa” di Scheerbart. “No, le lucciole sono scomparse nell’accecante bagliore dei ‘feroci’ riflettori: i riflettori delle torri di guardia, degli spettacoli politici, degli stadi di calcio, dei palcoscenici televisivi”: Niente scie, niente Aura, nessuna traccia. Solo, diceva Pasolini, un “potere sovraespuesto del vuoto”.

L’effimero della sparizione, l’aleatorio, brevissimo e soltanto eventuale, del ricomparire, il predominio dell’umore sulla ragione, una progressiva eclissi dello spirito, e una costante sottrazione dell’oggetto al pensiero che conduce a una paralisi ermeneutica, mostrano come l’unico stato umano sia ormai l’intermittenza, nella instabilità dei sentimenti e nella sopraggiunta incapacità di progettare – governare regolare mantenere e interpretare – il presente. Nemmeno il nichilismo è più consolatorio in una de-situazione il cui motivo dominante è lo smarrimento indotto e programmato, nella ridda

di stimoli pungenti e insoddisfacenti, spiritualmente inattivi e per questo privi di significato. È uno stato di 'apocalisse latente', nel quale sembra aver trionfato la tranciante indifferenza della barbarie. "Sfilano in processione tutte le specie di pessimismo", aveva scritto Nietzsche, e ora, a parata conclusa, persino le macerie vengono nascoste agli umani, con sistematiche rimozioni e inganni speculari. Sepolto nella fanfara della propaganda giace, assieme alle immagini, il *malgrado tutto*. Bisognerà scavare molto in profondità per ritornare alla luce e, solo in tal modo, sopravvivere. Ritrovare come estrema *chance* alcune "scintille di umanità in un mondo divenuto inumano", come anelava Hannah Arendt. Mai – ma forse fu sempre così – il futuro è apparso tanto incerto.

Ferruccio Masini affermò una volta che Benjamin si muoveva a Parigi sotto l'effetto della più potente delle droghe, "la droga della solitudine", che rende non gioviali, non erotici, ma di certo molto malinconici; era preda della visione, in quei momenti da dimenticare e perciò indimenticabili, quando una lacrima in un occhio agisce da lente di ingrandimento, e ti fa sentire "naufrago e arrampicato sull'albero del relitto oramai fradicio". Illuminazione profana e consapevolezza sono uno nella notte del mondo. Vi è un contatto inquieto, dice Didi-Huberman, fra immagine – "operatore temporaneo di sopravvivenze" – e reale, fra la bellezza di ciò che svanisce – "risorsa del declino" – e il tracciato significativo ove l'immagine del passato si mescola con il desiderio del futuro. *Come le lucciole* è un trattato di biopolitica: fra *Erscheinung* e *Vorgang*, fra l'apparizione e l'accadere come semplice apparire, vivono gli stati della luce, che formano le pieghe dell'esistente. Traversandoli si va alla ricerca, come con la lanterna di Diogene, dell'uomo: un animale ancora dotato di anima, vittima della distruzione dell'esperienza e preda di oscurità totali e di abbagli indotti, che vive nell'incalcolabile "incidenza dell'incidente"; l'unico debole segno, traccia più o meno luminosa, del suo essere-passando-nel-mondo, in mezzo alla "potenza delle sopravvivenze" e al "potere delle tradizioni".

Tutto a nessuno, o niente a tutti, mostrano le immagini-merce, abbaglianti e inerti. Per questo, nel pendolo fra dispersione e centralizzazione, nello zig-zag di direzioni molteplici e indifferenti, vettori inconsapevoli della disgregazione di ogni forma, occorre opporsi e sopportare, e mettere in atto, serbandolo la visione come il bene più prezioso, il "ricominciare da capo", il "ricomporre l'infranto", il "farcela con il poco" e "iniziare dal nuovo", insieme alla "salvezza dal più piccolo", vivendo il silenzio illuminato di chi lotta contro la barbarie. Persegue tutti i modi dell'apparizione chi è renitente, non-omologo, chi conserva l'audacia del pensiero, chi *vuole* vedere, attra-

verso il transitorio, ciò che rimane. Potranno divenire visibili molte “novità reminescenti”. Più moderne del moderno, le forze del passato agiscono ferme e potenti. È la misura del mondo di Benjamin, fatto di costellazioni cristalli arcobaleni baluginii, ultimi avamposti dello stile nobile e della bella forma. Là si incontreranno, nell'esercizio estetico, frammenti di purezza che vivono nell'istante della luce innocente, immune, innocua e incorporea, inverosimile e ineffabile: *Firefly* o *Pyrotocon*. Corpi che emettono raggi, tracciati di luce lunare, che hanno dimora nei luoghi delle cose mirabili, luoghi di trasparenza e di purezza, spettacoli inestimabili di rifrazione e riflessione, ove, nell'istante, la caligine divina appare in un raggio.

Il *malgré tout* è romantico, resistente e coriaceo, capace di attendere il cambiamento di stato e anche di vedere nella sofferenza un'illusione. Illuminazione è risveglio. E resistenza è creazione: la visione di uno sguardo lucente, anche se tenue e discontinuo, è liberazione. “Aprire gli occhi nella notte, continuare a spostarsi”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Robert Grosseteste, *De luce seu de inchoatione formarum*, in *Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, a cura di Ludwig Baur, Aschendorff, Münster 1912

Paul Scheerbart, *Architettura di vetro*, a cura di Giulio Schiavoni, Adelphi, Milano 1982

Lucciole (possibili) per lanterne (teologiche)

Alessandro Dal Lago

Vorrei, per cominciare, raccontare una storia. Poco più di un anno fa, nell'estate del 2009, un uomo di 58 anni, Francesco Mastrogiovanni, maestro elementare in un paese del Cilento, è morto nell'ospedale di Vallo della Lucania incatenato a un letto di contenzione, dopo quattro giorni di agonia. Una vicenda raccontata nei giornali locali e ripresa da alcuni blog, ma che non è riuscita a bucare il muro dell'informazione nazionale, come è invece avvenuto nei casi di altri omicidi istituzionali.

L'uomo era un simpatizzante anarchico, costretto a trasferirsi in Lombardia per la persecuzione subita da avversari politici e le attenzioni implacabili della forza pubblica. Anche se scagionato da antiche accuse, i fascicoli lo inseguivano dappertutto e naturalmente anche nel Cilento, dove era ritornato a vivere qualche anno fa. Recentemente aveva avuto problemi con le autorità locali. Un'informativa lo definiva "allergico ai carabinieri", una definizione fantastica che avrebbe entusiasmato Michel Foucault, e che descrive perfettamente come i sensori istituzionali siano capaci di catturare in due parole un'esistenza marginale e riottosa al potere.



Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (1962), scena della morte di Ettore

Sta di fatto che Mastrogiovanni era stato etichettato, nonostante il carattere mite e l'affetto dei suoi scolari, come un disturbatore della quiete, cosa tanto più insopportabile in una località turistica. Pare, ma il fatto non è provato, che avesse guidato in una zona pedonale e avesse avuto un alterco con i vigili urbani. In ogni caso, una mattina di fine agosto del 2009 un'ingente forza pubblica ha cercato di prelevare in un campeggio del Cilento dove si trovava in vacanza. Per sfuggire agli inseguitori, Mastrogiovanni si è buttato in mare dove è rimasto per alcune ore. Alla fine si è arreso, è stato sedato e condotto al reparto psichiatrico dell'ospedale di Vallo della Lucania, dove è morto in solitudine.

A firmare il Trattamento sanitario obbligatorio era stato il sindaco di Pollica, Vassallo, proprio quello ucciso recentemente in un agguato attribuito alla camorra, notoriamente un uomo dalle maniere spicce e il cui profilo non corrisponde del tutto all'agiografia che gli è stata cucita addosso dopo la morte. Comunque, egli non potrà spiegare le ragioni del suo provvedimento, che ha portato in ultimo alla morte di Mastrogiovanni, nel processo che vede imputati per omicidio colposo gli psichiatri di Vallo della Lucania.

Questa vicenda mi è tornata in mente leggendo il bel saggio di Didi-Huberman, *Come le lucciole*, che prende spunto dai testi di Pasolini sulla scomparsa delle lucciole e sul "genocidio culturale" italiano. In una sorta di concatenazione di immagini, mentali e cinematografiche, mi sono rappresentato la morte del maestro elementare del Cilento come quella del giovane Ettore in *Mamma Roma* che mi sembra, insieme ad *Accattone*, l'esempio più alto del cinema di Pasolini. Un'agonia febbrile nell'abbandono



Andrea Mantegna, *Cristo morto*
(1475-1478), Pinacoteca di Brera,
Milano

totale. Un'agonia tanto più atroce, quanto più causata da chi, per mandato istituzionale, dovrebbe proteggere la vita e non spegnerla in nome di una catena burocratica e del sadismo intrinseco in qualsiasi istituzione totale. Ma un'agonia sempre possibile in quegli spazi in cui i poteri si occupano, come avrebbe detto Agamben in un suo saggio proverbiale, di *homo sacer*, ovvero di chiunque sia privo di legittimità sociale e quindi sacrificabile più o meno impunemente – straniero, migrante, emarginato, internato, carcerato, disturbatore della quiete o nomade.

Questo è il fondo della cosiddetta società, quello a cui nessuno pensa quando maneggia concetti come sovranità, gloria, apocalisse, luce, escatologia o redenzione, tutti presenti a vario titolo nel saggio di Didi-Huberman. Ma, in un certo senso, un fondo banale, prosaico, sordido, che sa di disinfettante e di urina, di schizzi di sangue sui muri, di cartacce burocratiche, di ottusità e di impunità. È la sfera del neutro (Blanchot), e cioè del non dicibile, del non rappresentabile, di ciò che non è essere, né non essere, di ciò che sfugge al linguaggio proprio nel momento in cui il linguaggio cerca di afferrarlo. Nulla può illuminare questa opacità, dove le lucciole non sono scomparse, perché non ci sono mai state.

Didi-Huberman ricostruisce, a partire da Pasolini, ma occupandosi soprattutto di Agamben in un continuo riferimento a Benjamin, il motivo della scomparsa delle lucciole, e cioè di fiammelle di speranza o di sopravvivenza in un mondo le cui prospettive sembrano essersi chiuse a ogni idea di fuoriuscita. Un lavoro che, nel suo procedere per concatenazioni di immagini, risente evidentemente dell'influenza di Aby Warburg, di cui Didi-Huberman è uno degli interpreti più rilevanti. Devo dire subito che condivido l'interpretazione dell'escatologia contemporanea, e in particolare di un libro come *Il regno e la gloria* di Giorgio Agamben. Al di là della sua straordinaria capacità, critica e filologica, di lettura della teologia politica del Novecento, mi sembra che l'idea di Agamben della "contemplazione" e dell'"inoperosità" come solo accesso all'"indefinibile" della politica sia un punto teorico di non ritorno. Ma un esito che ha senso – a onta delle sue celebrazioni accademiche (penso al recente saggio di Roberto Esposito *Il pensiero vivente*) – in una dimensione separata, altera, distaccata da quel 'reale' o neutro in cui si trovano a vivere e morire tutti i Mastrogiovanni di questo mondo.

Pasolini ha sempre cercato di giustapporre questo reale alla bellezza sovrumana della classicità. La scelta di contrappuntare i vagabondaggi dell'accattone nelle borgate romane con la musica di Bach, o di rappresentare la morte di Ettore come il *Cristo morto* di Mantegna, non ha nulla di estetiz-

zante. È invece un'intuizione folgorante dell'implicazione dialettica, come avrebbero detto Simmel e Lukàcs, tra esistenza e forma. La severità classica di Mantegna e Bach illumina quanto di eternamente umano vive nelle esistenze più misere e sfortunate. E la giustapposizione delle forme classiche a un mondo brutale ne esalta, per converso, la necessità. Se vogliamo, la stessa vita di Pasolini, oscillante tra cristianesimo e paganesimo, tra furore e lirismo, rappresenta – al pari della sua morte – l'incarnazione di questa dialettica. E con “genocidio culturale” si potrebbe intendere proprio l'impossibilità conclamata di pensare le esistenze più infime, comprese le nostre, nella bellezza della loro verità – e quindi di sfondare il muro del neutro, di portare la chiarezza nell'opacità.

Naturalmente, Agamben ha ragione quando descrive la voracità del potere, l'iper-rappresentazione che ci divora. È la linea di pensiero che, iniziata con Debord, suona come critica incessante di un mondo che, appunto, sembra aver chiuso il suo orizzonte sul trionfo degli stereotipi, del linguaggio degradato, del consumo, delle icone commerciali. Ma *questo* mondo, che pure ci divora, non è *il* mondo. Sotto la sua gloria opprimente, le esistenze si agitano e si agiteranno sempre. Continueranno a vivere il loro travaglio e immaginare una possibilità di liberazione. Il loro orizzonte non è quello della teologia politica, ma semplicemente di una vita che coltiva miti e illusioni, che si scontra con i poteri e ne viene marchiata, ma che pure insiste nel non accettarne la fatalità.

È vero che nella conferenza *Il rituale del serpente* Aby Warburg chiude malinconicamente il resoconto del suo viaggio antropologico con l'immagine dello Zio Sam sullo sfondo dei pali telegrafici e degli edifici di San Francisco. Ma è anche vero che nessun trionfo del razionalismo materiale e nessun potere del neutro eliminano dappertutto la passione per i miti, le narrazioni e la creazione delle immagini. La storia delle immagini non è solo degradazione dei miti classici e irrazionalismo. È anche re-invenzione incessante, naturalmente nelle forme che ogni epoca ci concede. Forse, oggi, la resistenza alla chiusura dell'orizzonte e alla disperazione va cercata nelle fiammelle che illuminano le arti minori, i graffiti, il bricolage dei dilettanti, le rivisitazioni dell'arte votiva o ingenua in cui, come ho cercato di mostrare altrove, si possono rinvenire mitologemi insopprimibili, le nostre narrazioni fondanti.

Ha dunque ragione Didi-Huberman, nel finale del suo saggio, a contrapporre la comunità delle lucciole, delle scintille di umanità sempre presenti tra noi, alla disperazione, al no di una teologia pessimistica, di un pensiero

politico che confina la politica nell'ineffabile, e quindi nel mistico. Ma di che lucciole si potrà trattare? Non solo delle immagini che sospendono la tetra fatalità del progresso, aprendoci dei varchi alla speranza e al sogno. E non solo delle fiammelle di resistenza nei momenti in cui la storia raggiunge il suo fondo. Oltre a tutto ciò, c'è la resistenza degli anonimi all'oggettivazione del neutro – le esistenze invisibili degli “infami” (avrebbe detto Foucault) che finiscono sotto lo sguardo famelico del potere, ma che non accettano di subordinarsi, al rischio della loro stessa vita.

Ed è così che nella morte ‘qualsiasi’ di un maestro elementare libertario non dovremmo vedere soltanto il grado zero della chiusura degli orizzonti, ma una scintilla di umanità che ci indica un cammino, un'etica, una possibilità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995

Giorgio Agamben, *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Neri Pozza, Vicenza 2007

Alessandro Dal Lago, Serena Giordano, *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Einaudi, Torino 2008

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2010

Michel Foucault, *La vita degli uomini infami*, tr. it. Il Mulino, Bologna 2009

Aby Warburg, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, tr. it. Adelphi, Milano 1998

Memoria corporale

Claudio Franzoni

Non ci sono lucciole nella *Ricotta* di Pier Paolo Pasolini (1963), ma c'è la fame, quella di 'Stracci', il protagonista, e della sua famiglia; è il ventre di Giovanni 'Stracci' che mette in moto la breve storia, ed è una caverna, il ventre della terra, il luogo in cui si svolge il formidabile pasto che porterà il sottoproletario a morire in croce, nel set cinematografico in cui si gira un film su Gesù. Sin dall'inizio, insomma, il cinema di Pasolini parla di corpi, come continuerà a fare, spostando di continuo il punto di osservazione, fino a *Salò*.

Proviamo a rivolgere a questi corpi di *Ricotta* domande che potremmo rivolgere anche ad altre immagini dell'inizio degli anni '60: da dove vengono (si intende, nei loro movimenti, nelle loro posture, nei loro accessori)? E quali cambiamenti li attendono negli anni seguenti (proprio gli anni in cui sono ormai 'scomparse' del tutto le lucciole)? Possiamo interrogare i personaggi della *Ricotta* per una ragione semplice: perché nel film c'è una varietà di strati sociali assente da altre opere di Pasolini, *Accattone* ad esempio, una gamma che va appunto dal borgataro-comparsa 'Stracci', fino al produttore del film e ai suoi amici.

C'è prima di tutto 'Stracci', con la sua camminata e col suo modo di parlare ad alta voce, aprendo il palmo della mano di fianco alla bocca; e poi la ragazza, una comparsa, impegnata in un improbabile *strip-tease*; all'opposto la camminata elegante della prima attrice, Laura Betti, e la posa rilassata e intensa del regista seduto ("solo come Capaneo" è scritto nella sceneggiatura); c'è poi il giornalista, con le braccia aderenti ai fianchi, impegnato in un continuo, leggero inchino – "le spallacce, curve come un lacchè alla corte di Re Sole, o un caporale di corvée davanti al superiore" – ma rapido a fare le corna, non appena il regista nomina la morte. E la risposta di quest'ultimo è quella di girarsi di colpo e mostrargli le spalle, inveterato segno di disprezzo. Un momento speciale, non a caso l'unico contrassegnato dal colore, è quello degli attori che provano a rifare coi loro corpi le *Deposizioni* di Rosso Fiorentino e Pontormo. Ci sono poi i movimenti ritmici dei ginnasti lungo l'Appia, e, infine, il calibrato muoversi del corteo, anzi della 'corte' del produttore accompagnato da uomini politici, attori e attrici in visita alla

troupe; fanno da contraltare a questa pausata eleganza, baciamano compresi, i saltelli dei paparazzi che riprendono l'arrivo del gruppetto.

Da dove vengono dunque gesti, movimenti e posture degli uni e degli altri? Se si eccettua la danza dei fotografi e l'idea dello strip-tease (peraltro un "cattivo spogliarello" per usare un'espressione di Jean Baudrillard), forse non c'è nulla di nuovo. Si potrà dire che è un'ovvietà, ma è un'ovvietà così banale? Quei gesti, movimenti e posture, infatti, sono stati appresi, e in questo senso vengono dal passato: "Il corpo non è mai al presente" dice Gilles Deleuze. Il sottoproletario *ha imparato* a muoversi in quel modo, il produttore ha imparato a muoversi in un'altra, ben differente maniera; e il sorriso del primo – quando ad esempio si traveste da donna per 'arranfare' un secondo cestino di vivande con uno sguardo 'balordo' – ha tutt'altra forma e tono rispetto al sorriso, misurato e sicuro di sé, dell'imprenditore; quanto agli abiti dell'uno e dell'altro, non c'è discussione. Viene in mente un passo di Pierre Bourdieu in cui si sostiene che lo stile borghese si differenzia da quello dei ceti popolari nell'"economia di mezzi nell'impiego del linguaggio del corpo": "la gesticolazione e la fretta, le boccacce e le mimiche si contrappongono alla flemma ("i gesti lenti, lo sguardo lento" della nobiltà secondo Nietzsche), al ritegno e all'impassibilità, che sono il contrassegno del rango".

In *Ricotta*, ogni livello sociale viene ad avere così un suo atteggiamento corporeo distinto e ben riconoscibile e l'"omologazione", di cui Pasolini parlerà ripetutamente negli anni seguenti, nella *Ricotta* non è ancora rappresentata; in compenso, attraverso il cinema, egli anticipa quelle riflessioni sul rapporto tra comportamento e cultura (soprattutto dei giovani) che troveranno spazi negli articoli sul "Corriere della Sera", una decina d'anni dopo. Nel 1974, in polemica con chi lo accusava di estetismo, Pasolini affermerà infatti che "la cultura di una nazione (nella fattispecie l'Italia) è oggi espres-



sa soprattutto attraverso il linguaggio del comportamento, o linguaggio fisico”; quella era la ragione per cui non nascondeva di sentirsi uno di quei “certi pazzi che guardano le facce della gente e il suo comportamento”. E infatti l’anno prima aveva tracciato quella straordinaria storia dei capelli lunghi (maschili), una storia che si svolge in un breve arco temporale, dai pieni anni ’60 ai primi ’70, ma che descrive la parabola di un segno, dal suo imporsi come emblema della contestazione al suo progressivo affievolirsi in una pura “funzione distintiva”. I due giovanotti capelloni incontrati a Praga sono silenziosi in quanto per loro parlano appunto i capelli lunghi, perché – a differenza di quanto capita a tutti nel comportamento quotidiano – essi sono esattamente consapevoli della portata del loro gesto: “quel linguaggio privo di lessico, di grammatica e di sintassi, poteva essere appreso immediatamente, anche perché, semiologicamente parlando, altro non era che una forma di quel ‘linguaggio della presenza fisica’ che da sempre gli uomini sono in grado di usare” (l’articolo di Pasolini *Contro i capelli lunghi*, 1973, è disponibile in rete in “Engramma” n. 68).

Molti degli ultimi interventi pubblici di Pasolini insistono dunque sul tema della omologazione dei comportamenti: la “scomparsa delle lucciole” viene a coincidere anche col ridursi della ricchezza espressiva della lingua, dei dialetti in particolare, col degradarsi della mimica e della gestualità: da una “corporalità popolare” ancora riconoscibile (naturalmente in opposizione a quella piccolo-borghese) si sarebbe passati a una indifferente apparenza dei corpi, “fisicamente intercambiabili” tra destra e sinistra. Quanto più il suo discorso si fa assoluto (e forse apocalittico secondo Didi-Huberman), tanto più le sfumature e i dettagli si perdono, salvo quelli che ai suoi occhi guastano le belle figure dei giovani, come quando alcuni di essi decidono “di mettersi una benda in testa oppure di calcarsi una scопоletta sugli occhi”. Quelle di Pasolini sono argomentazioni tanto radicali, quanto generiche (e, in questo senso, la visione senza speranze che Didi-Huberman attribuisce a Pasolini è tale fino a un certo punto); egli ne è pienamente consapevole, come leggiamo in un articolo (*Lettera aperta a Italo Calvino: quello che rimpiango*, 1974) in cui chiarisce che la propria visione della nuova realtà culturale italiana “riguarda il fenomeno come fenomeno globale, non le sue eccezioni, le sue *resistenze*, le sue *sopravvivenze*” (corsivo mio). Le eccezioni sarebbero i giovani che appartengono “alla nostra stessa *élite*”, dunque gli uomini di cultura (ma non delle “sottoculture”), gli intellettuali consapevoli della situazione generale e perciò eventualmente destinati ad essere “ancora più infelici di noi”.

E le *resistenze*, le *sopravvivenze*? Sotto il riflettore della polemica, le une e

le altre vengono di fatto oscurate, sostanzialmente non funzionali al tono dell'*invectiva* – poiché questo sono gli articoli del “Corriere”, anche se il bersaglio non è una singola persona, ma una cultura, quella piccolo-borghese che avrebbe ormai assorbito quella popolare e contadina; in un testo del 1970 è proprio questa scomparsa a provocare un inatteso montaggio di oggetti sacri, di epoche e geografie distanti:

Ho pianto di vere lacrime, davanti a un idoletto della tribù Baule, fatto di legno e filamenti vegetali; ho pianto perché quello era il piccolo nume contadino del Lazio di Turno. Lacrime su un mondo perduto anche nelle sue ultime propaggini: infatti il monoteismo contadino dopo essere stato per tanto tempo modulo e strumento di potere viene buttato a mare dal potere industriale.

In definitiva Pasolini polemistà è attento ai corpi come superfici sociali – le capigliature appunto, la moda seguita in modo ossessivo, gli accessori e gli oggetti a corredo del nuovo edonismo consumistico –, una superficie sgradevole fin che si vuole, ma pur sempre una superficie. È invece a Pasolini regista che chiediamo una descrizione più piena del corpo, non solo perché nei suoi film si trova un elenco di situazioni mimiche, gestuali e comportamentali, ma perché in essi “la realtà parla con se stessa”, per usare sue parole, e i corpi, potremmo dire noi, parlano con se stessi.

Prendiamo ancora la *Ricotta*, le scene in cui alcuni giovani ballano durante una pausa della lavorazione del film; i primi due, mentre scorre la sigla, eseguono bene il twist, quanto mai di moda in quegli anni; altri due, ‘il Cipolla’ e ‘il Capogna’, mentre il giornalista intervista Welles-Pasolini, lo ballano su un brano dell’anno precedente, quell’*Eclisse twist* composto da Michelangelo Antonioni e Giovanni Fusco, che Mina canta in *L’eclisse* dello stesso Antonioni (1962). Un brano di una cantante di successo che dunque è anche una citazione, ma del tutto speciale, come lo sono – più avanti nel film – le note della sequenza medioevale del *Dies irae* suonate da una fisarmonica e la cavatina della *Traviata* (“Sempre libera degg’io”) in forma bandistica. Citazioni che sono anche ibridazioni, come è ibridato il twist di questa seconda coppia maschile: “coi sederi in fuori, sporgenti come quelli dei negri, ballano in silenzio orgiastico”; una serie di atteggiamenti buffi che ricordano Totò, più che Adriano Celentano. I due – come poi farà anche una comparsa nelle vesti di angelo con la tromba – stanno dunque ripetendo le mosse del ballo, un ballo d’importazione recente e del tutto estraneo a quelli consueti allora in Italia; obbedendo a quale processo le mosse canoniche del twist vengono rifatte e, alla fine, trasformate? Ciò avviene secondo la

memoria gestuale del 'Cipolla' e del 'Capogna', cioè secondo quell'insieme di regole, istruzioni e abilità corporali assimilati fin dall'infanzia.

Il meccanismo che permette di assimilare e conservare questa memoria è l'imitazione: atteggiamento proprio dell'uomo quanto altri mai, aveva già osservato Aristotele; a sua volta, l'imitazione dei corpi degli altri si realizza nella ripetizione dei loro movimenti. Una miniatura della prima metà del Duecento recentemente analizzata da Chiara Frugoni mostra questo meccanismo in azione (tanto più significativo visto che si tratta di una scena sacra tratta da una *Bibbia moralizzata*); Cristo, in piedi, affida la missione a Pietro e a Paolo aprendo il palmo della mano sinistra – è la 'mano parlante' – e alzando l'altra a indicare una generica direzione: Pietro ripete il gesto del palmo aperto, Paolo quello della mano che esorta; il loro riproporre i movimenti di Gesù non è altro che il modo che hanno i due apostoli di dichiarare – cominciando dai loro corpi – la propria obbedienza. Il miniatore medioevale, ben lontano dai procedimenti mimetici classici, non ha descritto ciò che uno spettatore avrebbe visto in quel momento, ma ha tradotto la risposta positiva di Pietro e Paolo in termini corporei; per essere esatti, si dovrebbe aggiungere che i termini corporei sono prima di tutto quelli del miniatore stesso.

Anche nella *Ricotta* il meccanismo della ripetizione esce allo scoperto due volte, una in chiave parodistica e un'altra in chiave comica. I gesti degli attori che rifanno in quadri viventi le pale di Pontormo e Rosso Fiorentino sono movimenti artefatti, riproducono un dipinto, a sua volta una riproduzione di atteggiamenti, insomma scansano la realtà e per questo, come spiegherà più tardi lo stesso Pasolini, mostrano ciò che un regista non dovrebbe mai fare. Basta un istante di realtà gridato dall'aiuto-regista a una comparsa-manigoldo: "Amorosi, la smetta di scaccolarsi!" e la povertà dell'artificio si dichiara.



L'inserto comico si svolge proprio tra i due quadri viventi: 'Stracci' vende il cagnolino dell'attrice principale e se ne va a comprare la ricotta da un venditore ambulante, mentre il ritmo della ripresa accelera 'tipo Ridolini'; è a questo punto che 'Stracci' si gratta una natica, immediatamente seguito, in una sorta di tic di coppia, anche dal ricottaro. Una cosa è la replica, un'altra la ripetizione; la prima ribadisce che il passato è concluso, la seconda apre la possibilità verso un nuovo. C'è dunque qualcosa di drammatico e di comico, ma anche di vitale, nei corpi che si parlano e che rischiano continuamente di cadere in formule stereotipate: come faceva osservare Marcel Jousse, "è grazie a questa tendenza che si forma l'armatura che funge da legame tra le generazioni e che costituisce le mentalità e le culture. Per tale motivo il formulismo è fonte di vita per un popolo quando dà origine a formule viventi, portatrici di realtà".

Una cosa è il gesto del grattarsi, un'altra il meccanismo che porta a replicarlo, un'altra ancora le istruzioni che portano a eseguirlo in una certa maniera: livelli diversi – per quanto interagenti – e diversamente intrisi di memoria, poiché su di essi il tempo agisce con ritmi distinti. Il livello di superficie, quello immediatamente visibile, non è affatto il meno importante, ma, proprio in quanto più esposto, è quello che tanto è veloce nell'assorbire forme gestuali, quanto è rapido nell'espellerle: qualcuno ha visto di recente il gesto dell'autostop oppure quello delle femministe in corteo? E l'atteggiamento che secondo Flaubert caratterizzava i bellimbusti, ficcare i pollici sotto le ascelle, quanto è durato?

Dunque nella sfera della corporeità, abbiamo a che fare con un lessico, ma anche con una grammatica (generativa, *va da sé*), e una sintassi, queste ultime forse meno appariscenti, ma, si direbbe, ben più resistenti; l'uno e le altre caratterizzati da memorie non necessariamente sincronizzate: più ricettiva ma più volatile quella del lessico, più opaca ma più stabile quella della grammatica e della sintassi. Di certo l'uno e le altre ben coese in una testura che ci appare come unitaria.

Una cosa, allora, è osservare che alcune forme gestuali resistono e sopravvivono, un'altra è saper spiegare perché e in che modo questo avvenga. Un esempio tra tanti si trova nel saggio di Chiara Frugoni: una fotografia mostra Aldo Moro mentre, in pubblico, congiunge indice e pollice, come fanno personaggi diversi in certe miniature medioevali; è uno dei tanti movimenti che si compiono durante il discorso o la conversazione, quello in particolare che viene usato nella discussione, per asseverare, per confutare, per spiegare. Lo fa anche Pasolini davanti a Maria Callas, durante le riprese di *Medea*.

Da dove viene questo gesto, qual è per così dire, la sua etimologia? Per quali strade ricompare in epoche e in personaggi eterogenei? Perché il suo senso è lievemente oscillante?

Il punto è che, nonostante ci conforti l'idea che i vari movimenti del corpo abbiano un significato, in realtà essi sono irriducibili a enunciati verbali e per questa ragione non veicolano un significato vero e proprio; secondo Giorgio Agamben, il gesto “non ha propriamente nulla da dire, perché ciò che mostra è l'essere-nel-linguaggio dell'uomo come pura medialità”. Eppure, tanto nel vissuto quotidiano, quanto di fronte alle immagini antiche e a quelle di oggi, siamo impegnati nello sforzo continuo di far parlare i corpi degli altri, sforzo che è spesso sufficiente, ma mai pienamente esauriente. I corpi parlano prima di tutto quel “linguaggio della presenza fisica, che da sempre gli uomini sono in grado di usare” e non è detto che la memoria che in essi è inscritta proceda con le medesime regole e i medesimi tempi che caratterizzano gli altri spazi della cultura.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996

Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 1983

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino 2010

Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Einaudi, Torino 2010

Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999

Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano 2001

‘Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst’

Intermittenza delle immagini e *Unverletzlichkeit*

Barnaba Maj

Sull'aggettivo tedesco *verletzlich* si può istituire lo stesso incrocio linguistico che, con magistrale competenza, nel saggio noto in italiano come *Il perturbante* (*Das Unheimliche*) Freud istituisce sull'aggettivo *heimlich*. L'incrocio si basa sulla loro ambivalenza. *Verletzlich*, infatti, significa sia 'vulnerabile' che 'violabile'. Di conseguenza la forma negativa significa sia 'invulnerabile' che 'inviolabile'. Di qui l'incrocio, per cui qualcosa può essere 'vulnerabile' ma 'inviolabile'. Questo qualcosa è l'essere umano. La perorazione di Antigone parla dell'inviolabilità del corpo morto, del patto immemoriale fra divinità olimpiche e divinità ctonie, su cui si basa la *città umana*, nella cui cerchia l'essere umano deve restare per rimanere 'umano', secondo uno dei sensi del più celebre stasimo della tragedia sofoclea. Questa inviolabilità va tuttavia iscritta non sul piano *etico*, di cui partendo da Omero ha parlato Erwin Rohde, ma su quello ontologico. Questo è il senso dell'espressione *inestirpabile traccia* di un grande testo di Paul Celan. Paradossalmente proprio la violenza esercitata sull'essere umano – uomo e donna – costituisce la prova della sua inviolabilità. È dall'attributo ontologico che nasce il vincolo etico, definibile come *sacro* e insieme *creaturale*.



Cartolina postale che raffigura Cesare Battisti impiccato e irriso (12 luglio 1916). La fotografia venne ripubblicata da Karl Kraus in *Die letzten Tage der Menschheit* (1918)

Su creaturale (*Kreatürlich*) e creaturalità (*Kreatürlichkeit*) si sofferma *Mimesis* di Erich Auerbach, in un orizzonte che, partendo dalle celebri riflessioni sui concetti di 'figura' e 'figurale' in Dante, è in toto medievale e non più riproponibile nella modernità. Qui si deve partire da altre coordinate, secondo un sistema assai più complesso. Per semplificare, si può parlare di due polarità, che definiamo con i nomi di Charles Baudelaire e Georg Büchner. Per primo il poeta francese ha intuito che la modernità, paradigmaticamente riconducibile alle grandi trasformazioni delle metropoli moderne, stava modificando il rapporto interiore fra l'uomo e il tempo, ossia il caposaldo agostiniano del rapporto fra anima e tempo. In *Between Past and Future* Hannah Arendt cita poi un passo dai *Neue Gedichte* di Rainer Maria Rilke, in cui si dice che il tempo nelle montagne più alte si sente come *senza tetto* e cerca così rifugio proprio nel cuore dell'uomo. La prima polarità riguarda dunque le dimensioni della *temporalità umana*. Büchner è stato sicuramente il primo a intuire la violenza aggressiva e distruttrice di cui era veicolo il nuovo senso della storia, definendola *nichilismo storico*. Nel *Woyzeck* in particolare è tracciata quella linea di resistenza del creaturale, in virtù della quale Celan lo ha poi chiamato il "poeta del creaturale". È il termine che definisce la seconda polarità.

Le costellazioni riconducibili a tali polarità sono a loro volta plurali. Ma qui è più importante capire qual è il fenomeno fondamentale da cui derivano. Esso chiama in causa lo storicismo tedesco e il dibattito epistemologico da esso suscitato intorno allo statuto della scienza storica, che fra fine Ottocento e primi del Novecento ha rispetto alle scienze umane la stessa posizione paradigmatica della meccanica rispetto alle scienze naturali. Secondo Hans Blumenberg in questa deriva si è prodotta una ridislocazione della "questione del senso" (*Sinnfrage*) della vita umana dalla dimensione esistenziale a quella *storica* (e del tempo storico). Blumenberg traccia una linea che da Simmel giunge a Heidegger. In realtà essa si prolunga se ancora negli Ottanta del secolo scorso Paul Ricœur ha scritto la trilogia *Temps et récit* e, anche in virtù delle ricerche di Michel de Certeau, oggi il problema più importante cui lavora la teoria della storia (con Frank Ankersmit, per esempio) riguarda la *rappresentazione del passato* e la proposta di un neo-narrativismo. Blumenberg e Reinhart Koselleck avevano molti punti in comune. Ma è stato lo storico che, nella parte moderna della voce *Geschichte* (1967) dei *Geschichtliche Grundbegriffe* – testo a lungo ignorato dallo stesso Ricœur –, ha spiegato che nella seconda metà del Settecento si è formato un nuovo concetto di storia come *sostanza metafisica* e insieme *soggetto*, in virtù del quale per la prima volta la storia stessa appariva *fattibile dall'uomo* (*Machbarkeit der Geschichte*). Di qui un nuovo nesso temporale, in

cui diventa dominante la dimensione del *futuro*. Attraverso questo varco il *prospettivismo storiografico* ha potuto trasformarsi in *ideologia*, in particolare nel paradigma marxista. Il modello, riassumibile anche nella formula della “*storicizzazione del tempo*” e della “*temporalizzazione della storia*”, è chiaramente pensato contro lo schema della *temporalità originaria* di *Sein und Zeit* di Heidegger, esattamente come tutta la riflessione di Walter Benjamin sulle dimensioni del passato e la loro correlazione con il presente mirano a ‘distruggere’ la concezione heideggeriana del tempo.

È possibile allora parlare di modernità come un'epoca *storicizzante* – Leszek Kolakowski l'ha chiamata “epoca dell'*homo historicus*” –, la cui fine definitiva è stata sancita dal crollo del Muro di Berlino e dalla dissoluzione dell'URSS. Ma qui entra in gioco la distinzione fra le polarità sopra descritte. Alla prima si può assegnare l'*interpretazione estetica del moderno*, da tempo ricondotta alla linea Baudelaire-Simmel-Kracauer-Benjamin. Ne è una sintesi la celebre formula benjaminiana (1936-1938) della “estetizzazione della politica e politicizzazione dell'estetica”. Con il primo termine di questa relazione, Benjamin designava il complesso rapporto fra certe tendenze dell'arte d'avanguardia, l'estetismo e lo sbocco politico nel fascismo e nel nazismo. Ma la sua presa di posizione contro l'estetismo risale già a *Ursprung des deutschen Trauerspiels* – pubblicato nel 1928 ma elaborato nel 1925 – chiamando inequivocabilmente in causa il pensiero di Nietzsche. Il punto è di decisiva importanza. L'estetismo nietzscheano è essenzialmente un rovesciamento del rapporto fra l'arte e la vita, che conduce allo sdoppiamento metafisico dell'essere umano, poi rappresentato dalla nozione di *Übermensch*. I difensori di Nietzsche che parlano di deformante uso nazista del suo pensiero dovrebbero riflettere sul semplice fatto che questo termine già a livello linguistico conduceva inesorabilmente al suo antonimo, cioè alla categoria *Untermensch*. Nel testo del 1928 Benjamin istituisce una relazione fra dramma barocco e dramma espressionista, il cui filo conduttore è il tema dell'allegoria, in cui è centrale la questione dei segni della sofferenza, inscritti sul volto della storia stessa e nel dolore delle creature.

La relazione fra l'arte, la storia e la politica nella modernità è incomprendibile se non si riflette sulla nuova mediazione della tecnica, che non è proprio la *téchné* heideggeriana. Anche qui Benjamin si distingue da tutti gli altri ‘critici della modernità’. Una delle matrici delle sue ‘immagini del pensiero’ (*Denkbilder*) è la storia dell'architettura moderna, a partire dallo stesso periodo storico in cui Baudelaire percepiva le grandi trasformazioni urbane. Ciò significa che l'epoca della modernità richiede a sua volta una ‘epocalizzazione interna’, il cui fattore primario di riferimento non è solo

la storia ma la *tecnica* (e il suo nesso con la scienza e la produzione industriale, fenomeno in certa misura intravisto da Marx). Stephen Kern e altri hanno mostrato che nel quarantennio (apparentemente) 'pacifico', che va dalla guerra di Secessione americana e la guerra franco-prussiana (1870) alla Prima guerra mondiale, la rete delle innovazioni tecniche fu così vasta e profonda da modificare lo stesso quadro della percezione spazio-temporale. Da quel periodo la tecnica ha via via assunto una posizione sempre più centrale e irreversibile, di tale rilievo che è in base ai suoi mutamenti che la modernità va pensata e temporalmente scandita. Nell'orizzonte ideologico della destra europea nel primo dopoguerra a intuire questo nuovo fattore e le relazioni che ne dipendevano fu Ernst Jünger, con la sua impressionante capacità di osservare dall'interno e comprendere le trasformazioni della guerra moderna. L'immagine metaforica delle 'tempeste d'acciaio' fa impallidire la letteratura contro la guerra di ispirazione umanistica. In seguito ha anticipato la natura totale della Seconda guerra, ponendo come problema centrale la relazione *Feuer und Bewegung* (*fuoco e movimento*) – una relazione impensabile senza il dominio che la tecnica aveva ormai raggiunto sugli elementi (terra, aria, acqua, fuoco).

Il fascismo e il nazismo hanno compreso come utilizzare politicamente le nuove risorse della tecnica, anche in campo architettonico (di qui il ruolo-chiave dell'equivoca figura di Albert Speer). Per utilizzare categorie del saggio di Didi-Hubermann, si può dire che essi miravano a *illuminare di luce verticale* le masse popolari nel buio, rendendole così partecipi del potente *emanazionismo* su cui si basa la formula *ein Volk, ein Reich, ein Führer* (splendidamente) registrata in *Triumph des Willens* di Leni Riefensthal. È lo stesso emanazionismo ciecamente sopravvissuto fino all'ultimo, nella Berlino occupata dall'Armata Rossa, con il *Führer* nascosto nel suo Bunker sotterraneo – splendida metonimia ironica della storia. Poiché la tecnica ha continuato a svilupparsi mentre le condizioni storiche sono profondamente mutate, cade evidentemente in equivoco chi, mettendo in evidenza la continuità della prima, crede di poter sostenere la continuità anche della seconda. In modo diverso, sia Pasolini che Agamben, punti di riferimento della prima parte del saggio di Didi-Hubermann, sono caduti in questo equivoco. Malgrado i punti di contatto messi in evidenza da Didi-Hubermann, la differenza del loro sguardo è evidente. Riassumendo: per Pasolini il fascismo 'fascista' non è stato il vero fascismo, rappresentato invece negli anni Settanta del secolo scorso dall'avvento di neo-capitalismo, consumismo, progresso industriale, nuovi mezzi di comunicazione di massa (= TV). Per Agamben al contrario non bisogna lasciarsi ingannare dalle apparenze: i regimi totalitari e le attuali democrazie occidentali hanno in comune la

stessa sostanza della *acclamazione* popolare (idea risalente a Carl Schmitt). Entrambe le prospettive appartengono a costellazioni di pensiero in cui storia, tecnica e scienza sono ipostatizzazioni del pensiero, astrazioni prive di mediazione empirica.

Didi-Hubermann critica il loro immobilismo dialettico, sviluppando una teoria della intermittenza delle immagini come punti-di-resistenza (o sopravvivenza) politica. La bellezza delle sue argomentazioni ricorda i due versi di Eduard Mörike citati nel titolo. Siamo di fronte a qualcosa che fa già parte della storia della *Lichtmetaphorik* (per usare un'espressione risalente a un volume dell'*Archiv für Begriffsgeschichte*). Ma in questa parte gli interlocutori sono Benjamin, Georges Bataille, Maurice Blanchot e altri autori che in definitiva appartengono a costellazioni estranee a Pasolini e, in definitiva, allo stesso Agamben, malgrado i suoi studi benjaminiani. La controprova è che, tranne la straordinaria analisi del film documentario *Border* (2004) di Laura Waddington, la stragrande maggioranza di queste contro-immagini è tratta proprio dagli anni Quaranta e da vicende del nazismo e della persecuzione degli ebrei, compreso il caso – a nostro parere paradigmatico – del celebre *Lingua Tertii Imperi* di Victor Klemperer. Il che di per sé è sufficiente a mettere in dubbio gli elementi di equivalenza fra nazismo e democrazie occidentali proposti da Agamben, come le tesi pasoliniane sul 'vero' fascismo.



Fotogramma tratto da Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*

È perciò il caso di discutere brevemente del loro retroterra. Nella vicenda di Pasolini c'è stato qualcosa di riconducibile alla categoria della 'contemporaneità del non-contemporaneo', che risale originariamente allo sguardo antropologico di Erodoto ma fu poi scoperta con sgomento da Herder. L'elemento più profondo della sua esperienza universitaria bolognese fu l'incontro con le lezioni di Roberto Longhi e la pittura 'cristologica' italiana, la cui influenza è evidente nel suo cinema, specialmente del primo periodo (un'inquadratura su tutte: il finale di *Mamma Roma*). Bologna, su cui ha scritto anche pagine durissime, c'entra poco. Di radici miste, friulano-romagnole, Pasolini si trasferisce a Roma, scoprendo l'universo antropologico delle borgate romane ma precisamente nel periodo storico in cui la 'grande trasformazione' del dopoguerra è in atto in Italia e anche questo universo – come i passages parigini di Benjamin – è sul punto di scomparire. In una memorabile scena di *Il sorpasso* di Dino Risi, quando i due protagonisti verso sera scendono dalla residenza di campagna dei parenti del giovane studente, si vede una corte contadina illuminata in cui ballano contadini anche anziani. Ma non è un ballo della tradizione contadina bensì sintomaticamente il *twist*. Pasolini ha percepito questa trasformazione come una *catastrofe*, di cui ha dato un'interpretazione apocalittica. La metafora della 'scomparsa delle lucciole', di cui il saggio di Didi-Hubermann costituisce insieme la continuazione e una magistrale variazione dialettica, è un caso di *allegorismo storico-sociale*. Ma procedimenti di metaforizzazione che tentano di condensare processi molto complessi della realtà storico-sociale sono esposti a un pericolo epistemologico, tanto più se mirano all'allegoria, cioè a una forma di universalizzazione: diventano sostitutivi dell'analisi. Anche l'espressione weberiana *Entzauberung der Welt* (disincantamento del mondo) ha qualcosa di metaforico ma è il frutto di un procedimento opposto, alla base del quale c'è un enorme lavoro di analisi storico-sociologica. Una delle ragioni della grande forza che emana dalla scrittura di Kafka sta proprio nell'aver percepito questa soglia storica, scrivendo testi in cui si parla di realtà che si trasforma in universo fiabesco (*märchenhaft*) di orrore, nella piena consapevolezza di rientrare nel tempo dell'ebraismo occidentale o *west-jüdische Zeit*, oscillante fra emancipazione/assimilazione e sguardo nostalgico verso le (meravigliose) forme di vita dell'ebraismo orientale (*Ostjudentum*) – il mondo poi *annientato* dal nazismo. Il cambiamento in atto a Roma era evidente già in base al rapido mutamento della sua immagine cinematografica, da *Roma città aperta* di Rossellini e *Ladri di biciclette* di De Sica ai film 'romani' di Fellini, da *Lo sceicco bianco* a *La dolce vita* e *Roma*.

Cattolico e comunista, Pasolini non è compiutamente cattolico né compiutamente comunista. Il suo universo mitico nasce dall'ibridazione di due incompletezze e da una certa vocazione al dannunzianesimo di sinistra, cui in tutta franchezza preferiamo l'asciuttezza di Italo Calvino, il 'manzonismo' illuminista di Leonardo Sciascia e soprattutto lo straziante senso creaturale di Elsa Morante, ovvero il più grande *scrittore* – il termine include uomini e donne – italiano della seconda metà del Novecento (come aveva intuito György Lukács all'epoca di *Menzogna e sortilegio*). Il nodo delle contraddizioni pasoliniane, l'equivocità di alcune sue metafore storiche come il cartello 'Marzabotto' all'inizio di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e la stessa espressione 'genocidio' a proposito della 'scomparsa delle lucciole', rimandano al nome di Antonio Gramsci, uno snodo cruciale che lo divideva "framente e viscere". Il punto è che dopo anni e anni di 'gramscismo di maniera', quando nel 1975, lo stesso anno dell'atroce morte di Pasolini, apparve l'edizione critica dei *Quaderni del carcere*, nello stesso istante Gramsci è *sparito* dalla cultura, persino dalla memoria degli italiani. A Roma o Bologna ci sono importanti viali *Togliatti*, lo stesso ambiguo personaggio cui Pasolini rende omaggio nell'incredibile finale di *Uccelacci e uccellini*, raramente dei viali *Gramsci*. Così mentre in importanti aree del mondo Gramsci alimenta tuttora i *cultural studies* e gli studi sulle cosiddette classi subalterne, mentre a New York esiste una Gramsci Society, in Italia viene studiato poco e male. Ma, al di là della sua stessa straordinaria elaborazione di pensiero, non è Gramsci una delle figure più *luminose* che la storia e la cultura italiana può proporre al mondo dalla notte di quel fascismo che – gli italiani lo dimenticano – è un nostro *copyright* storico?

La terribile spirale fra il terrorismo rosso e il terrorismo di uno stato che nella gestione dell'angoscioso *affaire Moro* ha mostrato tutta la sua debolezza e vigliaccheria nasce anche dal vuoto di pensiero, dall'incapacità della cultura italiana di elaborare categorie all'altezza della trasformazione in atto. L'abbandono di Gramsci è il sintomo di un fenomeno di 'ridislocazione a resto zero' in virtù del quale il marxismo ormai in crisi verticale si è rivolto ai vincitori (anche sul piano mitologico) della grande crisi del primo dopoguerra – Heidegger, Schmitt, Jünger – non agli sconfitti – Weber, Cassirer, Kelsen, Bultmann. Questa deriva culturale ha aspetti molteplici. Certo che se alle analisi alla Weber o Cassirer si preferisce l'apocalittica teoria della totale 'reificazione' del mondo occidentale, venuta meno la cornice marxista la via più facile è rivolgersi allo gnosticismo heideggeriano e alla sua teoria della deviazione originaria della metafisica occidentale. Solo che così si cade nel cattivo nominalismo storiografico, che pretende di sottrarre le categorie al rapporto con l'elaborazione analitica dell'empiria

storica e sociale. Lo stesso Didi-Hubermann parla delle critiche mosse ad Agamben dalla storiografia, accettando il suo argomento difensivo: non si tratta di storiografia ma di un'elaborazione teorica a livello paradigmatico. Il che è un abuso del concetto di paradigma, che tecnicamente indica esattamente il contrario, ossia il framework di una teoria basata sull'osservazione empirica dei fenomeni. Anche Weber, la cui capacità di elaborazione di materiale storico e sociale (e giuridico) ha pochi eguali, metteva in guardia dal considerare 'reali' i suoi *idealtipi* (che la teoria storica ancora oggi accoglie). Come spiegava Marrou, nominalismo significa *non ipostatizzare*, non trasformare i concetti in sostanza reale. Le ipostasi, le metafore in campo scientifico – da cui metteva in guardia già lo stesso Aristotele – sono scorcioie del pensiero, che semplificano la realtà, violando anche la specificità dei generi discorsivi. Malgrado l'indubbia potenza suggestiva di alcune immagini di pensiero anche Agamben ci appare appartenere a questa deriva post-marxista, a un interminabile heideggerismo (non certo criticabile con il solo argomento critico di Adorno, peraltro non del tutto pertinente, citato da Didi-Hubermann). Leggere di un uso contemporaneo di Benjamin e Schmitt, trovare la citazione di un saggio di Schmitt che in Italia apparve nel 1935 nell'antologia curata da Delio Cantimori con il titolo all'epoca sicuramente concordato tramite l'istituto di Cultura Germanica di Roma di *Principi politici del Nazionasocialismo* è certamente una prova. Ma, come scrive Hagen Schulze nella sua storia della Repubblica di Weimar, mostra anche che un certo tipo di cultura continua a preferire lo stile oracolare a quello razionale. Negli anni venti e trenta, attesta lo storico tedesco, essa correva a indossare la camicia bruna.



Twin Towers, 11 settembre 2001.
Fotogramma tratto da Steven Spielberg, *L'impero del sole*, 1987

I would prefer not to. Anche *Bartleby the Scrivener* è una lucciola nel senso descritto da Didi-Hubermann. Cosa sappiamo di lui? Che forse è stato un impiegato delle poste, addetto alla distruzione delle *dead letters*. Come lettori il saggio di Didi-Hubermann ci pone in un'aporia, in senso letterale. Le pagine scientifiche sulle lucciole sono strepitose. Come si è detto, la costellazione delle immagini dialettiche semplicemente indimenticabile. Ma è sicuro l'autore che Pasolini e Agamben abbiano pensato degli 'impensati'? Non ci sembra proprio il caso. Il poeta e regista Pasolini ha troppe lacune per essere un pensatore; il pensatore Agamben fa interagire dei 'già-pensati'. Entrambi ci fanno retrocedere a una costellazione storica da anni trenta del secolo scorso, del tutto inadeguata a capire la realtà storica attuale e in particolare a definire la natura del nostro tempo storico nel quadro della modernità e della postmodernità (che esiste ma non sappiamo definire meglio che con questo prefissale già in voga negli del secondo dopoguerra: ecco perché proponiamo di rivolgerci alla tecnica). Didi-Hubermann ha ragione: la questione delle immagini è eminentemente dialettica. Come 'lucciola' di una politica di resistenza/sopravvivenza potremmo citare il caso straordinario dell'"austriaco" Karl Kraus che nel frontespizio del suo dramma sulla Prima guerra mondiale *Die letzten Tage der Menschheit* impose la foto dell'esecuzione di Cesare Battisti con i boia che ridono – triste emblema anticipatorio del riso degli assassini, colto da Quentin Tarantino quando in *Inglorious Basterds* mostra Hitler ridente mentre assiste a un film di propaganda bellica. Ma il vero nodo *emblematico* del nostro tempo ci sembrano le immagini dell'attentato alle *Twin Towers*, su cui si sono sentiti commenti atroci, frutto di quel cortocircuito fra estetismo e sadismo che le immagini televisive hanno puntualmente suscitato e su cui chi ha pensato l'attentato ha certamente 'puntato'. Riprendendo anche il titolo di un romanzo di Don DeLillo, quelle immagini ci hanno invece ricordato il racconto delle *Metamorfosi* di Ovidio, l'angoscia del padre Sole quando capisce che il figlio Fetonte non è più in grado di governare i potenti cavalli. È una questione di angolo visuale. Le lucciole sopravvivono se serbiamo ciò che Celan ha chiamato l'"angolo d'inclinazione visuale del creaturale" contro tutte le ideologie e il loro riduzionismo a un'unica prospettiva. L'invulnerabilità ontologica e il vincolo etico che ne discende, come appunto si coglie così limpidamente in Sofocle, dipendono dalla *libertà* di questo sguardo. *Ciaula scopre la luna* è una variazione non dell'immagine platonica della caverna ma di quella aristotelica, legata allo stupore per le forme viventi, contro la "cultura della morte" (Elias Canetti). Il che non ci fa pensare a Pasolini, ma al ragazzino che conosce gli orrori della guerra, l'internamento, il lampo dell'atomica, per ritrovare in un gesto della mano (*astonishment*) i volti perduti dei genitori: Steven Spielberg e *The Empire of the Sun*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Frank R. Ankersmit, *Historical Representation*, Stanford U. P., Stanford 2001
- Hannah Arendt, *Tra passato e futuro* [1961], Garzanti, Milano 1999
- Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1964], Einaudi, Torino 1991
- Erich Auerbach, *Studi su Dante* [1929], Feltrinelli, Milano 2002
- Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], a cura di Giulio Schiavoni, Einaudi, Torino 1999
- Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, a cura di Christoph Godde e Henry Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000
- Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989
- Hans Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna* [1988], Marietti, Genova 1992
- Elias Canetti, *Die Stimmen von Marrakesch: Aufzeichnungen nach einer Reise. Das Gewissen der Worte. Essays*, Hanser, München 1995 Georg Büchner, *Sämtliche Werke. Briefe und Dokumente*, a cura di Henry Poschmann, Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main 1992
- Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung, Entwürfe, Materialien*, a cura di Bernhard Boshenstein e Heino Schull, con la collaborazione di Michael Schwarzkopf e Christiane Wittkop, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999
- Michel de Certeau, *La scrittura della storia* [1993], Jaca Book, Milano 2006
- Don DeLillo, *Falling Man. A Novel*, Scribner, New York 2007
- Sigmund Freud, *Il perturbante* [1919], a cura di Cesare L. Musatti, Theoria, Roma 1984
- David Frisby, *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin* [1985], Il Mulino, Bologna 2002
- Konrad Gaiser, *Il paragone della caverna. Variazioni da Platone a oggi*, Bibliopolis, Napoli 1985
- Ernst Jünger, *Fuoco e movimento* [1930], in Id., *Foglie e pietre* [1934], Adelphi, Milano 1997
- Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* [1920], Guanda, Parma 2002
- Franz Kafka, *Diari*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 2001
- Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo fra Otto e Novecento* [1983], Il Mulino, Bologna 2007

Victor Klemperer, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, a cura di Michele Ranchetti, Giuntina, Firenze 1998

Reinhart Koselleck, *Storia. La formazione del concetto moderno*, a cura di Rossana Lista, Clueb, Bologna 2009

Barnaba Maj, *Il volto e l'allegoria della storia. L'angolo d'inclinazione del creaturale*, Quodlibet, Macerata 2007

Henry Irenee Marrou, *La conoscenza storica* [1955], Il Mulino, Bologna 1971

Eduard Mörike, *Gedichte. Ausgabe von 1867*, a cura di Hans-Henrik Krummacher, Klett-Cotta, Stuttgart 2003

Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabaghi, Mondadori, Milano 2001

Paul Ricœur, *Tempo e racconto*, Jaca Book, [1983-1985] Milano 1986-1988

Rainer Maria Rilke, *Nuove poesie. Requiem*, a cura di Giacomo Cacciapaglia, Einaudi, Torino 1992

Edwin Rohde, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci* [1894], a cura di Giovanni Pugliese Carratelli, Laterza, Roma-Bari 1982

Carl Schmitt, *Principi politici del Nazionalsocialismo*, a cura di Delio Cantimori, Sansoni, Firenze 1935

Hagen Schulze, *La Repubblica di Weimar. La Germania dal 1918 al 1933* [1982], Il Mulino, Bologna 1993

Emil Staiger, Martin Heidegger, *Disputatio hermeneutica*, a cura di Roberto Segà, Corbo & C., Ferrara 1989

Peter Szondi, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan* [1972], a cura di Jean Bollack, Gallio, Ferrara 1990

‘In girum imus nocte et consumimur igni’: intermittenze di un palindromo

Stefano Bartezzaghi

“Ma niente traduceva questo presente senza via d’uscita e senza riposo come l’antica frase che ritorna integralmente su sé stessa, essendo costruita lettera per lettera come un labirinto da cui non si può uscire, di modo che essa accorda così perfettamente la forma e il contenuto della perdizione: IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI. Giriamo in tondo nella notte e siamo consumati dal fuoco”.

Così Guy Debord nel film che proprio al palindromo latino è intitolato e che nei titoli di testa viene ricomposto, nella sua simmetria, a partire dall’esterno:

IN NI;

IN GI ... IGNI

IN GIRUM MUR IGNI

e così via, sino al punto di incontro tra *nocte* e la congiunzione *et*.



È il palindromo-indovinello delle lucciole, della cui scaturigine probabilmente medioevale non conosciamo un gran che: l'attribuzione a Terenziano Mauro (II sec.) non è documentata, e pare decisamente troppo antica, visto che le prime testimonianze certe di palindromi latini sono in Sidonio Apollinare (V sec.).

Palindromo, corsa all'indietro, è il nome che viene dato all'artificio letterario che impone il percorrimto delle sequenze in direzione contraria a quella codificata: da noi, quindi, si andrà da destra verso sinistra. Solo l'enigmistica italiana del Novecento ha introdotto una distinzione essenziale tra 'bifronte' e 'palindromo', termini altrove impiegati come sinonimi. Il palindromo è una sequenza che, letta al contrario, lettera per lettera, si ricompone esattamente. Questo è il caso di *IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI*; ma è anche il caso di nomi come Anna e Otto, di parole come ingegni, ossesso, onorarono.

Nel caso del bifronte, invece, la lettura in senso contrario produce una sequenza differente, artificio che in inglese produce esiti spettacolari come nel caso di *live = evil*. In latino, è notissimo il bifronte di *ROMA*, che una leggenda dice fosse anche uno dei nomi segreti e misterici della città: *AMOR*.

IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI è stato considerato come «il verso del diavolo», diavolo che compare anche nelle leggende collegate ad altri palindromi, come *ROMA TIBI SUBITO MOTIBUS IBIT AMOR*, «Grazie ai miei movimenti arriverai subito a Roma». In realtà quasi tutta la mitologia palindromica è posta sotto un segno di diabolicità o, più in generale, di maledizione: il demonio parla frequentemente alla rovescia, modalità che verrà aggiornata nel tardo Novecento con la presenza (presunta, ma a volte effettiva e consapevole) di messaggi satanici nei dischi rock, se registrati su nastro e riascoltati alla rovescia (così, ad esempio, in *Stairway to Heaven* dei Led Zeppelin sarebbero cifrate invocazioni a Satana, tra cui 'Heres to my sweet Satan', udibili se il nastro viene ascoltato al contrario).

Questo *ethos* maligno del palindromo è presente sin dall'attribuzione della sua invenzione all'impertinente poeta Sotade (III sec. a.C.) vissuto ad Alessandria e mal sopportato dal sovrano Tolomeo II Filadelfo, che invece provava affetto per il poeta Licofrone, a cui si attribuisce l'invenzione dell'anagramma. Mentre Licofrone aveva composto soavi anagrammi cortigiani sul nome del re e della regina, Sotade fu mandato a morte per

i suoi componimenti irrispettosi nei confronti dei sovrani incestuosi (erano fratello e sorella, oltre che marito e moglie). A Sotade si attribuiscono tradizionalmente, oltre a quella del palindromo, anche le invenzioni della satira e della pornografia. In realtà non si conosce alcun verso palindromico a lui attribuibile, mentre a essere disposti in forma simmetrica e reversibile sono gli accenti del verso sotadico: di qui, probabilmente, l'equivoco.

Il vincolo fornito dal palindromo è forse il più stringente di tutti quelli che la combinatoria linguistica ha ispirato alle fantasie vagamente *bondage* degli scrittori à *contrainte*. L'*ethos* satanico non proviene direttamente da questo dettaglio, ma più probabilmente dal carattere maligno di ogni retroversione e capovolgimento (il male come contrario del bene; il mancinismo come perversione della normalità). Però proprio l'estrema difficoltà connessa all'arte del palindromo obbliga l'autore a un'attenzione nei confronti dell'espressione che annulla ogni possibile controllo del contenuto: il palindromo è un'espressione ineluttabile, non pare ammettere intento auctoris, ciò che qualche addentellato esoterico, se non diabolico, parrebbe proprio averlo.

Essendo con ogni probabilità uno dei più antichi esemplari, IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI ha contribuito a fondare una tradizione misterica attorno all'artificio letterario del palindromo. Già la presenza della notte e del fuoco dà i connotati del rischio, alludendo alla parte buia dell'esistenza. Di per sé la notte è rovescio del giorno e la consunzione è il controvalore dello scorrere del tempo. Le due annotazioni temporali avvalorano una cruciale osservazione della voce narrativa di un racconto di Primo Levi: «Guai se tutte le frasi reversibili fossero vere, fossero sentenze d'oracolo. Eppure... eppure quando le leggi a rovescio, e il conto torna, c'è qualcosa in loro, qualcosa di magico e rivelatorio: lo sapevano anche i latini, e le scrivevano sulle meridiane» («Calore vorticoso», 1975; ora in *Opere*, Einaudi, Torino 1997). La reversibilità del tempo è infatti il limite a cui tende, e a cui allude nostalgicamente, ogni palindromo, con il semplice piegare a circolo, quindi a ciclo, la linearità della lingua.

Si diceva però che IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI non è solo un palindromo, ma anche un enigma, o un indovinello. Le lucciole, che ne dovrebbero essere protagoniste, sono infatti assenti dal circuito reversibile del testo. Chi è il 'noi', il soggetto che proferisce la frase? Spesso, nella struttura sintattica dell'enigma (altro pallino della giocosità letteraria medioevale), quello che si nasconde è proprio il soggetto dell'enunciazione, che come un personaggio mascherato dice: 'Chi sono, io? Mi

sai riconoscere?’.

Nel palindromo-enigma, il soggetto di IMUS e CONSUMIMUR descrive sé in modo ambiguo o, se si preferisce, poetico. La possibile attribuzione di senso a quell’implicito ‘noi’, l’investimento figurale del suo posto vuoto, lascia aperte molteplici possibilità.

L’interpretazione letterale della notte e del fuoco è quella che porta alle lucciole (o alle falene, o ad altre analoghe creature aeree attratte dalla luce). Ma quale animale medievale ha mai rappresentato esclusivamente sé stesso? La perifrasi allusiva di IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI pare così non escludere interpretazioni allegoriche in cui le lucciole rimandano all’immagine delle anime dannate (e la prima immagine su cui apre *Come le lucciole* di Didi-Huberman è il quadro dantesco di *Inferno* XXVI, 25-32), degli uomini sottoposti alla tentazione del peccato, degli stessi diavoli, i patroni – certo non santi – del procedimento palindromico su cui si struttura il verso. Quell’eterno girare attorno, quell’orbita che traccia una sorta di linea di confine tra la luce del fuoco e il buio della notte, l’andamento intermittente della propria luminescenza sembrano però adattarsi anche alle lettere stesse del palindromo: che appunto girano tra il senso e il nonsenso, tra quel che dicono e ciò a cui alludono, tra il loro *recto* e l’indistinguibile loro *verso*.

Lucciole, ovvero l'età dell'ombra

Paola di Bello

Gli uomini, quando uscirono dall'età dell'oro in cui vivevano accanto agli dèi immortali, e poi via via quando uscirono da quella dell'argento, da quella del bronzo e da quella degli eroi – come scrive Esiodo – entrarono nell'età del ferro; cioè quell'età in cui gli uomini diventarono mortali, la donna incominciò a partorire con dolore, Prometeo rubò il fuoco agli dèi e Adamo ed Eva vennero scacciati dal paradiso.

Quando dunque gli uomini uscirono da queste età mitiche, entrarono nell'età, come vorrei chiamarla, dell'ombra. Allora infatti, immagino, i loro corpi e i corpi di tutti gli esseri animati e inanimati incominciarono a gettare l'ombra. Ed è questa appunto l'età in cui noi ci troviamo.

In questa nostra età, gli unici corpi che non hanno ombra sono evidentemente i corpi luminosi. Avete mai visto, del resto, l'ombra del sole? Le sorgenti luminose rivelano le ombre altrui, ma non hanno un'ombra propria – e così appunto anche le lucciole. Si potrebbe quasi dire che lucciole e ombra sono antitetiche: o c'è lucciola o c'è ombra.

Le lucciole dei miei lavori hanno camminato su un foglio di pellicola fotografica bianco e nero, lasciando quindi un segno nero (in fotografia la luce è nera). Noi questo segno nero lo leggiamo come ombra (cioè il nostro occhio normalmente intende il chiaro come luce e lo scuro come ombra).

Ma – abbiamo visto – le lucciole, in quanto sorgenti luminose, non hanno ombra. Allora, qual è la relazione tra lucciole e ombra? Walt Disney ce lo mostra magistralmente: Peter Pan ha perso l'ombra, come il Peter Schlemihl di Adalbert von Chamisso e come la donna senz'ombra di Hugo von Hofmannsthal. Campanellino – la sua amica lucciola – lo aiuta a ritrovarla; anzi è proprio la lucciola che ritrova l'ombra di Peter Pan.

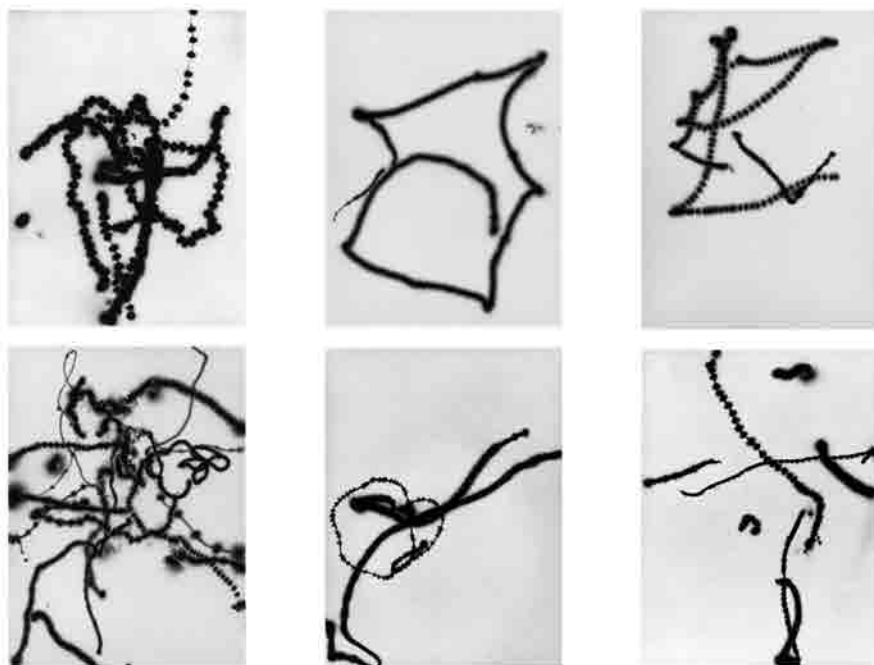
Ancora in *Peter Pan* – la cui storia originale è di James M. Barrie – c'è un'altra immagine significativa: la lucciola Campanellino, che è muta, deve spiegare come fare a raggiungere l'abitazione di Peter Pan sull'isola che non c'è (*Never-Never-Land*): per farlo intinge le zampe nell'inchiostro

e cammina su una carta geografica, tracciando un percorso fatto di tante macchioline nere.

Sul senso di questi percorsi, di queste scie luminose, non sappiamo nulla. Eppure Stephen Jay Gould ed Ed Purcell ci insegnano che, mentre nelle stelle, che sono davvero distribuite casualmente nello spazio, noi vediamo figure – orsi, carri, lire – nei percorsi delle lucciole invece non c'è affatto casualità bensì sono dettati da ben precise necessità di distribuzione. Cito da Ed Purcell:

Si noti il curioso effetto psicologico: la maggior parte di noi tenderebbe a vedere un ordine nei filamenti e raggruppamenti delle stelle, mentre intenderebbe le figure delle lucciole, con la loro mancanza di disegno apparente, come casuali. In realtà è vero l'inverso e sono in errore le nostre concezioni abituali.

Per concludere, mi piace pensare che questi segni di lucciole, che queste loro 'scritture', siano – come spero direbbero Italo Calvino, Raymond Queneau e Georges Perec – un Oulipo fotografico.



IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI*

Ho realizzato questo lavoro facendo impressionare la pellicola fotografica dalla luce delle lucciole. Le ho raccolte in campagna, trasportate in camera oscura e lasciate camminare liberamente su fogli di pellicola fotografica. Poi ho liberato le lucciole e sviluppato le pellicole. Ho posto le condizioni iniziali in modo che l'opera si potesse compiere da sola. La pellicola delle Lucciole è il luogo dell'evento che ho determinato – l'immagine si è prodotta da sé. Quello che mi interessa è la possibilità – attraverso la fotografia – di cogliere segni, tracce inintenzionali, frutto non di un'azione diretta, impositiva della cultura e della mano dell'artista, ma di quella concomitanza di eventi 'ordinari' e banali, che si ripetono ogni giorno, che costituiscono la quotidianità, 'l'infraordinario'. È quanto ho cercato di fare, con diverse modalità, in tutti i miei lavori: essere un mezzo trasparente e rivelatore, che semplicemente si-fa-tramite dell'evento. La fotografia, sia come filtro meccanico che come materiale sensibile, è il mezzo ideale in questo senso. Questo è per me 'ecologia' nell'arte: non tanto aver fatto un'opera con le lucciole (lavoro che per me non esprime affatto quella nostalgia che spesso suscita la loro progressiva scomparsa), quanto piuttosto essere in costante atteggiamento di ascolto e di attenzione per il marginale.

*sul palindromo vedi, in questo stesso numero di Engramma, il contributo di Stefano Bartezzaghi

Frammenti di cinema resistente

Stefania Rimini

Le immagini sono il nostro 'principio-speranza', anche quando sono debolissime, sopravvissute nell'ombra.

Georges Didi-Huberman

L'ultimo libro di George Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, è un testo veramente ispirato, capace in pochi capitoli di riassumere alcuni nodi radicali della filosofia, dell'arte e della politica occidentali, sempre con estrema lucidità e contagioso entusiasmo. Pur non condividendo del tutto la tesi di fondo, secondo cui il celebre articolo pasoliniano delle lucciole segnerebbe la resa dello scrittore di fronte al montare dell'ordine orrendo della società italiana, ovvero l'inizio di un atteggiamento apocalittico culminante nei gironi infernali di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Italia, 1975), è indubbio che la prosa appassionata di Didi-Huberman riesca a tracciare un sentiero luminoso di resistenza del pensiero, oggi più che mai necessario e praticabile.

Fra le tante direzioni possibili di una politica delle sopravvivenze (tutte opportunamente argomentate nel testo) quella che più ci tocca, per consuetudine ed esperienza, ha a che fare col regime della visione e prende corpo dalla lettura del capitolo conclusivo del libro, intitolato *Immagini*. In una progressione a *climax* ascendente davvero fulminante, Didi-Huberman mette in fila l'impresa narrativa di Charlotte Beradt, che con il suo *Il terzo Reich dei sogni* redige una sorta di "documento psichico del totalitarismo"; l'*esperienza interiore* di Bataille, attraversata da quella "volontà di *chance*" che lo "indusse a lanciare tanti segnali nella notte, come una lucciola che volesse sfuggire al fuoco dei riflettori per meglio *emettere i suoi lampi di pensieri*"; la prospettiva etica della 'comunità che resta', principio elaborato intrecciando l'angelico storicismo di Benjamin con la nozione di 'indistruttibile' di Blanchot, non senza la radicale testimonianza della Arendt de *L'umanità in tempi bui*. La sottile linea rossa che tiene insieme temi e scritti così eterogenei va ricercata in una trama intermittente di narrazioni e immagini che in tutti i casi implica la dialettica luce-ombra, sogno-realtà, metaforiche incarnazioni di comunità e individui resistenti all'orrore del tempo e della storia. Nella costruzione di tale rete ipertestuale (in cui ciò che conta è

determinare un principio di sopravvivenza) risuona a tratti la lezione di un testo radicale come *Immagini malgrado tutto* e viene ribadita ulteriormente la matrice politica di ogni visione. Così ha di recente avuto modo di sostenere Didi-Huberman a colloquio con Isabella Mattazzi in occasione della rassegna *Pasolini/De Martino: scienza dei gesti e danza dei conflitti*:

Ogni volta che commentiamo un'immagine, in effetti, *facciamo* della politica. Parlare delle immagini significa, di fatto, 'prendere posizione' riguardo all'efficacia di queste stesse immagini sulla comunità. A posteriori, devo dire che la più grande 'ossessione' del mio lavoro è stata, ed è tuttora, quella di capire quale sia il rapporto tra dolore e immagine. Non è l'immagine a interessarmi in quanto tale, ma ciò che questa immagine veicola sul dolore degli uomini, sulla sofferenza dell'umano.

Intervistato da Isabella Mattazzi, in altri termini, Didi-Huberman ha rilanciato l'importanza di leggere e capire le immagini, riconoscendo in esse non solo un valore estetico ma anche un significato etico, nel quadro di una sociologia dell'immagine inaugurata dalle acquisizioni di Roland Barthes e Susan Sontag (almeno) ma ancora in attesa di necessari aggiornamenti. Tale prospettiva non può non tenere conto del cinema, a cui infatti Didi-Huberman dedica una giusta attenzione già a partire da *Immagini malgrado tutto*, come attesta il discorso sulle dinamiche del montaggio costruito soprattutto in riferimento ai diversi paradigmi di *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard (Francia, 1988-1998) e *Shoah* di Claude Lanzmann (Francia, 1985).



Fotogramma tratto da *Histoire(s) du cinéma*; Fotogramma tratto da *Shoah*



Fotogramma tratto da *Nuit et Brouillard*

Nell'ottica di Didi-Huberman il montaggio viene a configurarsi, anche alla luce delle esperienze extrafilmiche di Warburg, Benjamin e Bataille, come strumento di conoscenza, perché *“intensifica l'immagine e restituisce all'esperienza visiva una potenza che le nostre certezze o abitudini visibili hanno la tendenza a sedare o a velare”* (*Immagini malgrado tutto*).

Il richiamo a Godard e a Lanzmann, a cui occorre aggiungere per lo meno *Nuit et Brouillard* di Alain Resnais (Francia, 1955), si lega proprio all'ossessione dichiarata dall'autore, cioè a quella volontà di capire il legame tra dolore e immagine che il cinema, e segnatamente il cinema sulla Shoah, veicola con grande efficacia.

Nel volume *Come le lucciole* l'autore rinuncia a un apparato teorico robusto, ma la settima arte occupa uno spazio solo apparentemente marginale, perché la densità di rimandi e percorsi dell'ultima sezione culmina nell'esemplarità dello sguardo militante di Laura Waddington, videomaker inglese autrice del video *Border*, girato nel 2002 nei dintorni di Calais, a Sangatte, presso il campo della Croce Rossa in condizioni di estremo disagio tecnico ed emotivo. Sebbene circoli più volte tra le pieghe del discorso il fantasma di Guy Debord e della sua monitoria *Società dello spettacolo*, Didi-Huberman ammette l'esistenza di un cinema non compromesso coi sistemi di produzione del consenso, libero pertanto di attivare una feconda connessione tra reale e immaginario, fra presente, memoria e racconto, e lo indica puntualmente come viva testimonianza.

“Ci rimangono le immagini di Laura Waddington e i nomi – nei titoli del film – di tutti coloro che ha incontrato. Possiamo” – osserva Didi-Huberman – “riguardare il film un'altra volta, possiamo consigliare di guardarlo,

farne circolare i frammenti, che ne genereranno altri: immagini-lucciole”.

Grazie alla generosità della regista, abbiamo recuperato una copia del video (vedi il contributo di Laura Waddington in questo stesso numero di *Engramma*), abbiamo potuto leggere tutto lo smarrimento e la forza di immagini non reticenti, spalancate nella notte di un'umanità senza dimora, preda di un solo, divorante desiderio: raggiungere l'Inghilterra, per tornare ad avere un volto e un'identità.

Lodissea degli uomini cespuglio

Quello della Waddington è senza dubbio un cinema della migrazione, concepito come racconto di una condizione innanzitutto esistenziale (l'autrice ha vissuto clandestinamente per molti anni a New York) e poi come attraversamento, come passaggio verso altri luoghi, altri confini. La scelta di utilizzare il video obbedisce al bisogno di pervenire a una piena libertà stilistica e produttiva, distante dal modello del cinema in senso stretto, tanto che addirittura i primi film non prevedono sequenze girate in prima persona, ma solo un paziente lavoro di montaggio. L'erranza del suo sguardo pone al centro dell'obiettivo quelli che Bertrand Loutte ha definito “corps déplaces”, in transito ai margini del mondo, spesso appena riconoscibili dentro i bordi del quadro, come nel caso di *Border*. Questo video è un esperimento visivo estremamente interessante, innanzitutto per le condizioni tecniche ed emotive in cui è stato prodotto. Il campo di Sangatte, chiuso con la forza nel dicembre del 2002, è infatti – come ha osservato Federica Sossi – una sorta di luogo simbolico, una “metonimia del presente per dire tutte le frontiere del mondo”, abitato da una folla straripante di ‘dannati della terra’. Dal 1999 al 2002 sono passati dal campo circa 63.000 rifugiati, provenienti per lo più da Iraq e Afghanistan e convinti di poter toccare le coste dell'Inghilterra distanti appena ‘due passi’ (come si legge su un cartello dell'autostrada), ma invece spesso irraggiungibili. La dura repressione del governo francese ha infatti reso estremamente difficile ai clandestini l'attraversamento della Manica, causando una serie di gravi ferimenti, di morti violente e dolorose odissee. La permanenza nel campo si è rivelata, dunque, per molti di questi migranti un'esperienza ai limiti della sopportazione: “A Sangatte si viveva da cani – annota Fabio Raimondi nel suo articolo *Ambigua normalità. La chiusura di Sangatte* – di sicuro non vi hanno fatto vedere dove ci tenevano”.

Chi ha provato per prima a mostrare lo stato d'emergenza di Sangatte è Laura Waddington, che si è mimetizzata per lunghi mesi nella ‘giungla’

del campo, tra i rifugiati. Una delle rare consolazioni per questi uomini in fuga è stata allora la presenza vigile della macchina da presa della regista, pazientemente posata su un volto o un corpo opaco, “nascosto - per dirla ancora con Federica Sossi - tra i cespugli, quasi cespuglio”. L'esito di tale ‘pedinamento’ visivo è una narrazione sconvolgente, secondo Pablo Suárez quasi “un’opera espressionista, con un design visivo e sonoro che espone mirabilmente il dolore e la sofferenza degli altri come se fosse tua”.

Il racconto procede, infatti, per quadri di fulminante bellezza; a scandire le immagini ci pensa la musica di Simon Fisher Turner, una sorta di basso continuo spezzato a tratti dalla voce della Waddington, sempre accorata, partecipe, mai retorica. L'assenza di un plot organico dà al racconto la forma di un'allucinazione, in cui ciò che conta non è la logica del raccordo ma lo *stream of consciousness*, l'affollarsi sullo schermo di ombre, fiati, vento e terra. La prima sequenza del video è una sofferta immersione tra il verde cupo della boscaglia; l'obiettivo segue i movimenti di un rifugiato accucciato nell'erba, in attesa di poter saltare su un treno in corsa. La grana delle immagini consente di distinguere solo il profilo dell'uomo, ma basta intravedere i contorni della figura per sentire tutto il brivido di una situazione assurda. I bruschi passaggi di luce, il contrasto fra il cielo rossastro e il campo scuro danno al video una intensa connotazione figurativa, che lascia senza fiato.

Anche la macchina da presa respira con affanno, sobbalza e trema in uno slancio empatico davvero impressionante. *Border* è in effetti un raro esempio di armoniosa coincidenza fra piano etico ed estetico: la toccante qualità delle immagini (sgranate, instabili, a tratti addirittura rallentate) è sempre al servizio dell'emozione e così può accadere che la fragile bellezza di silhouettes schiacciate contro l'orizzonte diventi un grido, un lampo, una lucciola.



Nel raccontare l'angoscia dei rifugiati, la loro esistenza negata, la regista rifiuta la tentazione dello spettacolo, lavorando quasi per sottrazione, consapevole di poter soltanto suggerire lo spaesamento e l'ambiguità di quel non-luogo. Paradigmatica in questo senso è la sequenza della carica della polizia, in cui per la prima volta ci vengono mostrati i volti dei clandestini, ammassati e vocianti, e dei poliziotti, stretti nelle loro divise.

Improvvisamente alla musica subliminale di Fisher Turner si sostituiscono le grida in presa diretta dei rifugiati, urtati e colpiti dai manganelli; nonostante le ripetute cariche della polizia la macchina da presa danza, sublima la violenza degli affondi attraverso un gioco di colori, ritmo e sfumature. Prima di tornare a pedinare i margini del campo, c'è il tempo per poche immagini annegate in un silenzio irreali: qui la danza della macchina da presa diventa macabra, restituendo tutta l'insensatezza e la banalità del male.

Pur nella frammentarietà dei brani, *Border* descrive con insistenza il cammino erratico dei rifugiati lungo le autostrade di Sangatte, e in queste prolungate inquadrature c'è tutto il senso del duro attacco della Waddington contro le menzogne e i misfatti della globalizzazione. Come attesta peraltro quanto sostenuto dall'autrice nell'intervista concessa a Filippo del Lucchese:

D: C'è un forte contrasto nel film tra individui e merci che viaggiano rapidamente attraverso il canale della Manica, sui treni, ad una velocità pari a quella della globalizzazione, e le persone che cercano di afferrare le estremità di quei treni, sperando di riuscire a superare la frontiera, portati via alla stessa velocità.

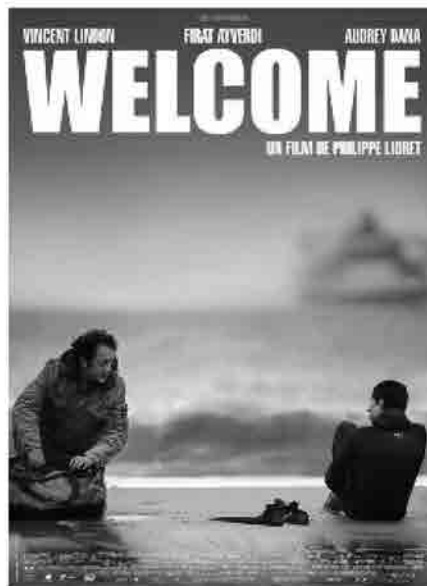


R: [...] Sì, io ero costantemente colpita da questo contrasto, dalla collisione di questi due mondi in un unico spazio. I rifugiati attraversavano il campo per lo più come fantasmi e io ho cercato di rappresentarli così. È stato molto difficile per me capire la coesistenza di queste due realtà. Nel film ci sono molti fari di automobili. Per i rifugiati che ho incontrato, queste luci rappresentano i francesi, con cui loro hanno avuto sporadici contatti o addirittura nessuno. Non ho mai visto dei francesi camminare a piedi lungo quelle strade. C'è una forte sproporzione tra i rifugiati, che camminano sempre a piedi, e i fari delle macchine che passano accanto a loro in continuazione (leggi in rete il testo dell'intervista).

Non è facile sottrarsi alla luce abbagliante dei fari, segno e forma di un potere cieco e violento, a cui si somma l'indifferenza dei francesi, protetti dalle loro case e da auto che sfrecciano via veloci. Alla corsa inarrestabile del mondo gli 'uomini cespuglio' sanno opporre il passo lento della marcia, la paura di restare a terra, il freddo della sera e, in rari momenti di tetro entusiasmo, il raggio di una danza, luminosa e intermittente come un verme di luce.

Allegria di naufragi

E proprio in una livida danza sull'acqua si trasforma l'avventurosa esistenza di Bilal, raccontata da *Welcome* (Francia, 2009) di Philippe Lioret, sullo spunto di un vero fatto di cronaca.



Bilal (Firat Ayverdi) è un giovane curdo iracheno, fuggito clandestinamente dal suo paese per tentare di raggiungere l'amata Mina (Derya Ayverdi), emigrata con la famiglia a Londra. Bloccato dalla polizia a Calais, dopo aver cercato di passare la frontiera chiuso dentro un camion, si rende conto che l'unica possibilità per realizzare il suo sogno è attraversare la Manica a nuoto. È qui che entra in scena Simon (Vincent Lindon), ex promessa del nuoto e ora istruttore della piscina comunale della città, con cui il ragazzo intreccia un rapporto fatto di complicità e tenerezza. Il sacrificio di Simon, deciso a proteggere Bilal anche a costo della libertà personale (per effetto dell'articolo L622/1 della legge sull'immigrazione del governo Sarkozy si rischiano infatti fino a cinque anni di carcere se si offre aiuto ai clandestini), non basta ad evitare la tragedia: il ragazzo muore in mare a pochi passi dalla costa inglese.

Se è vero quel che scrive Robert Bresson nel suo *Note sul cinematografo* – e cioè che “le immagini si rafforzano trapiantandosi” – allora non possiamo non considerare accanto ai lampi luminosamente tetri di *Border* la plumbea atmosfera di *Welcome*, che sembra quasi un prolungamento dello sguardo della Waddington. Sebbene si passi dal libero sperimentalismo del video al rigore della fiction cinematografica, i temi, i luoghi e i contorni della vicenda narrata da Lioret corrispondono alle intenzioni di *Border* e soprattutto producono un analogo effetto di intermittenza visiva, lasciando allo spettatore una galleria di immagini-lucciole.

Il film disegna, infatti, un “quadro di solitudini e resistenze”, come ebbe modo di notare Giuseppe Gariazzo: all'isolamento geografico di Bilal, accentuato dalla corporatura esile che stenta a farsi largo in mezzo alla folla di disperati, fa da *pendant* il vuoto emotivo di Simon, uomo schivo, rassegnato a trascinare la propria esistenza ai bordi di una piscina e per di più incapace di opporsi al divorzio dalla moglie Marion (Audrey Dana), nonostante non abbia mai smesso di amarla. La faccia pulita di Bilal buca lo schermo, è il segno evidente di una rabbia giovane, di un piglio tenace e risoluto; i



tanti primi piani disseminati per tutta la durata del film contribuiscono a illuminare il destino del personaggio, raccontandoci i silenzi, le ansie, nonché il bruciante desiderio di non arrendersi all'evidenza dei fatti. L'ostinata resistenza del ragazzo finisce per toccare il cuore di Simon, per smuovere l'inerzia a cui ha consegnato le sue abitudini; può darsi che all'inizio la scelta di aiutarlo sia dettata dalla speranza di riconquistare Marion ("Si è fatto quattromila chilometri a piedi e ora vuole attraversare la Manica a nuoto. Io non ho saputo neanche attraversare la strada per fermarti"), ma poi l'incontro fra i due assume sempre più i contorni (e la grazia) di un legame di sangue.

L'accoglienza evocata dal titolo è appena un miraggio, anzi suona perfino sarcastica a ben guardare i grigi scenari di Calais, il subdolo razzismo dei vicini di casa, la rassegnata intransigenza dell'ispettore di polizia (Thierry Godard), costretto dalla legge a sanzionare Simon. Lioret sa bene che Calais è il luogo simbolo dell'immigrazione nazionale, non esita a definirla la frontiera messicana francese, anzi addirittura si spinge ad azzardare un paragone pesante: "quel che accade oggi a Calais mi ricorda ciò che è accaduto in Francia durante l'occupazione tedesca: aiutare un clandestino, ha affermato Philippe Lioret (lo riporta Ignazio Senatore), è come aver nascosto un ebreo nel '43, si rischia il carcere". Questa dura presa di posizione nei confronti del governo viene filtrata da precise scelte estetiche, che riguardano soprattutto la resa fotografica delle immagini, l'espressività degli attori, i tagli delle inquadrature, per cui il film finisce con l'essere il racconto di "due storie d'amore contrastato che si incontrano nell'assurdo clima sociale attuale", come ha sostenuto ancora Philippe Lioret in *Allenarsi all'accoglienza*. La perfetta macchina drammaturgica dell'opera prevede un inizio *in medias res*: le prime inquadrature del film, strette in un cinema-scope freddo e incombente, descrivono il sistema delle strade di Calais, con ponti e sopraelevate, camion e navi, imbarchi e controlli, retate della polizia.



Il traffico di uomini e merci è come raggelato dalla fotografia di Laurent Daillan, capace di sottolineare il labirintico alveare del porto, quel groviglio di nebbie e luci che incombe sui clandestini, tanto che, come ha affermato Valentina Torlaschi, “per resistere in questa terra di mezzo di perenne attesa, di permanenza tutt’altro che temporanea, asfissiante e cupa, si è costretti a vivere in apnea”. Una delle sequenze più toccanti del film descrive, infatti, il tentativo di Bilal e di altri clandestini di superare la dogana nascosti dentro un camion; per sfuggire ai sofisticati controlli della polizia i personaggi sono costretti a trattenere il respiro dentro sacchetti di plastica, ma Bilal non resiste, memore di passate torture (“Quando sono partito dall’Iraq mi hanno preso i militari turchi. Mi hanno legato le mani e mi hanno messo un sacco nero in testa. Sono rimasto così per otto giorni”), e il gruppo viene arrestato.

La vita di Bilal si riduce a una questione di fiato e così il giovane comincia un duro *training*, sotto lo sguardo prima svogliato e poi complice di Simon; è l’acqua a segnare il battesimo del suo corpo, a scandire il ritmo del suo respiro, in una progressione visiva che scuote e commuove.



Fra i tanti fotogrammi che descrivono la faticosa resistenza di Bilal ci sembra che quattro sintetizzino al meglio il canone luminoso costruito da Didi-Huberman nell'ultimo capitolo di *Come le lucciole*; la forza di questi piani risiede innanzitutto nella volitiva resistenza del corpo di Bilal, nello slancio che lo conduce a vivere un sogno di libertà. Si tratta di inquadrature clandestinamente sottratte allo sguardo dei personaggi, in cui il protagonista tenta di sopravvivere malgrado tutto. Nelle prime due il corpo di Bilal, appena illuminato dai fari della piscina, assomiglia davvero a una lucciola, la sua luce solca la superficie trasparente dell'acqua trasformando il perimetro della vasca in un recinto magico.

Le ultime due, invece, restituiscono tutta la sproporzione fra i riflettori del potere e l'intermittenza aerobica della sopravvivenza di Bilal. Nonostante il giovane scompaia inghiottito dalla marea, le immagini testimoniano la forza del suo desiderio e *Welcome* resta un film che, come ha notato Giuseppe Gariazzo, "invita a respirare, a trovare dentro di sé il respiro giusto per non arrenderci".

Lo sa bene Simon, che grazie al sacrificio di Bilal ritroverà forse l'amore spezzato di Marion. L'ultima inquadratura del film è per lui, per il suo sguardo sospeso fra dolore e speranza, a cui ci piace sovrapporre i versi-lucciola di Ungaretti: "E subito riprende / il viaggio / come / dopo il naufragio / un superstite / lupo di mare".

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- R. Bresson, *Note sul cinematografo* [1975], Marsilio, Venezia 1986
- R. Chiesi, *La nuova legge della frontiera*, in «Cineforum», 491, gennaio-febbraio 2010, pp. 29-31
- G. Debord, *La società dello spettacolo* [1967], Baldini & Castoldi Dalai Editore, Milano 2008
- G. Debord, *Opere cinematografiche*, Bompiani, Milano 2004
- F. Del Lucchese, *The two speeds 'frontera'*
- G. Didi-Huberman, *Immagine malgrado tutto* [2003], Raffaello Cortina Editore, Milano 2005
- G. Didi-Huberman, *Figurants*, in *Dictionnaire Mondial des Images*, a cura di L. Gervereau,

- Nouveau Monde Editions, Paris 2006, pp. 398-400
- G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza* [2009], Bollati Boringhieri, Torino 2010
- E. Domenach, *Welcome. Traverser l'hiver*, in «Positif», 577, marzo 2009, pp. 23-24
- G. Gariazzo, *Welcome*, in «Panoramiche/Panoramiques», 49, I semestre 2010, p. 47
- E. Kuhn, *Border: The Videographic Traces by Laura Waddington as a Cinematographic Memorial*
- B. Loutte, s.t., in «Les inrockuptibles», 2005
- I. Mattazzi, *Luce-buio Didi-Huberman. Una allegoria politica illuminata dalle lucciole*, in «il Manifesto», 20 febbraio 2010
- P. Mieszala, *Laura Waddington: La Vidéaste de l'errance* (<http://www.laurawaddington.com/article.php?article=11>)
- A. M. Pasetti, *Welcome*, in «Rivista del cinematografo», 12, dicembre 2009, p. 60
- P. P. Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*, in «Corriere della Sera», 1 febbraio 1975
- F. Raimondi, *Ambigua normalità. La chiusura di Sangatte*
- I. Senatore, *Welcome*, in «Segnocinema», 162, marzo-aprile 2010, pp. 48-49
- F. Sossi, *Sangatte, frontiera del mondo*
- P. Suárez, s. t., in «Buenos Aires Herald», 2006
- Allenarsi all'accoglienza*, a cura di V. Torlaschi, in «Duellanti», 58, gennaio 2010, pp. 50-51
- C. Weathley, *Welcome*, «Sight & Sound», XIX, 11, novembre 2009, p. 81
- A. Zeppenfeld, *Welcome*, in «Cahiers du cinema», 643, marzo 2009, p. 41

Abdullah and the Fireflies: On reading *Survivance des Lucioles*

Laura Waddington

I read *Survivance des Lucioles* in Jordan, where I was living, from beginning to end, on a computer screen in a smoky Internet café. Georges Didi-Huberman had sent me his completed draft by email. And the book was a kind of shock.

The book focuses on many writers and thinkers whose work I love (Pier Paolo Pasolini, Hannah Arendt, Walter Benjamin, Giorgio Agamben), written in a way that made me understand them as if for the first time and created new connections. Most of all, there is Pasolini's 1975 text about the disappearance of the fireflies, a phenomenon he believed coincided with the destruction of culture. Pasolini, who foresaw all that has now occurred and warned of a "true fascism" that would seep into our souls, our words and gestures.

A few days later, when I went into a café in Amman to ask where I could find a copy shop to print out some extracts of the book and the owner insisted on printing out the whole of *Survivance des Lucioles* on his small home printer and offered it to me as a gift, I remember thinking, as I had many times, that one could still find something there, in the Arab world - a human contact - and that Pasolini's prediction had not spread everywhere: "I ask simply that you look around you and become aware of the tragedy [...] ... the tragedy that there are no longer human beings".

Survivance des Lucioles is a diagonal light in the dark; full of the fireflies, the often clandestine attempts to chronicle inner states, even in the darkest times, when no one appeared to hear. There are, throughout, gleams of the will to bear witness and provide counter information: Viktor Klemperer's daily chronicling of the perversion of language under the Third Reich, an act he described as an "SOS" sent to himself. And, Charlotte Beradt's recording of peoples' dreams in Nazi Berlin in order to leave for the future an intimate "seismograph" of political history, a document of political terror "haunting deep into the soul" ... all those scraps of testimony which exist and resist and are there if we only choose to see them. Georges Didi-Hu-

berman wrote: "The most 'obscure' *inner experience* can appear as a *glimmer to others* from the moment it finds its just form of construction, narration, transmission".

I was extremely touched that this beautiful book should include a description of *Border*, the video that I shot in the fields around Sangatte Red Cross Camp. Throughout *Survivance des Lucioles* Georges Didi-Huberman explores the war between different registers of light: the invading light and ferocious projectors of the society of control versus the glimmers of Pasolini's disappearing fireflies. The book ends with the violent glare of the police torches and helicopter beams sweeping through the fields of Sangatte, and unseen by them, a Kurdish boy dancing in the wind, "his blanket his only drapery: like an ornament of his dignity and somehow his [...] joy despite everything". This battle of light was always present to me in Sangatte. For the torch light that the police shone on the refugees in the fields was so harsh that when the police shone it at me to try to stop me filming, it burnt pixels in my camera. One by one, my small cameras were partially destroyed; the images, covered with the tiny flickering white lights of dead pixels. In *Border* you cannot see this. I passed the edited footage through a computer and replaced each dead pixel with its neighbour. But when I saw the photo *Fireflies* by Renata Siqueira Bueno that George Didi-Huberman has included in his book I was amazed, the fireflies photographed at night look the same as the flickering burnt pixels.

In his pages about my video, Georges Didi-Huberman mentions the Iranian poet Forough Farrokhzad's film about a leper colony *The House is Black*. When I was filming in Sangatte, I had not yet had the chance to see her astonishing film. Like many works mentioned in *Survivance des Lucioles* it was buried for a time, then reappeared. But, during the months I was going back and forth to Sangatte, I always had with me, written on a scrap of paper, a poem by Forough Farrokhzad, that and a letter written by Zoroaster. One night, near the Channel Tunnel, where Afghan and Iraq refugees were trying desperately to jump on the trains headed to England, I met an Afghan man. He was cold, underdressed and very depressed. He was a housepainter, born in the Panchir Valley. He told me that one morning he had left his house and when he came back there was no house, his whole family had been killed in an American bombing. As we walked in the dark he explained that although he was a housepainter what he really loved was poetry. When I mentioned that I loved the poems of Forough Farrokhzad, his face lit up and he nearly started to cry. He abandoned his attempt to get to England, sat down on the wet ground and for hours he talked cross-leg-

ged in the pouring rain. He spoke of Forough, her life, her poems, the car crash in which she had died too young. For a few hours, there was no police, no Sangatte, only the poems of this woman that he had carried in his memory, when everything else was gone. Then the rain became a storm, the reality of Sangatte and the violence of the police returned, his face clouded over - a look of such incredible sadness and exhaustion. He was soaked to the skin. He had to go on. I lost Abdullah somewhere.

When I read *Survivance des Lucioles* in the Internet café in Jordan, I wished I could find Abdullah. I wished I could offer this book with its mention of Forough Farrokhzad and its belief in the silent threads of transmission and of chance, almost invisible but not quite, to him.

Georges Didi-Huberman asks: "Have the fireflies disappeared?" and replies: "Of course not. Some of them are near us. They brush past us in the dark; others have passed over the horizon, trying to reform elsewhere their community, their minority, their shared desire".

Bruxelles, october 2010



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • ottobre 2010

www.engramma.org

85

novembre **2010**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 85

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

SPECTACULA DI PELLEGRINO PRISCIANI

SOMMARIO

- 4 | GIULIA TORELLO HILL
Gli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani e il revival del teatro classico a Ferrara
- 12 | PELLEGRINO PRISCIANI
Spectacula. Prima edizione elettronica del testo contenuto nel manoscritto della Biblioteca Estense di Modena
edizione di ELISA BASTIANELLO, revisione a cura di OLIVIA SARA CARLI
- 106 | ELISA BASTIANELLO
Nota alla nuova edizione e ai criteri di trascrizione del trattato *Spectacula* di Pellegrino Prisciani
- 110 | ANDREA SANTORIO
Pellegrino Prisciani e la pratica teatrale alla corte d'Este di Ferrara

GIULIA TORELLO HILL

Gli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani e il revival del teatro classico a Ferrara*

Il contributo di Ercole I, duca di Ferrara (1471-1505) alla riscoperta e rappresentazione delle commedie classiche di Plauto e Terenzio è stato ampiamente riconosciuto dalla critica [1]. A Ferrara il revival della commedia latina esce dagli angusti circoli intellettuali e viene per la prima volta recitata in volgare per interessare un pubblico più vasto [2].

Nessuna riproduzione artistica delle scenografie che facevano da cornice a tali spettacoli ci è pervenuta. Ciò è dovuto alla natura effimera di tali edifici teatrali; il palcoscenico e le gradinate lignee che accomodavano il pubblico venivano costruiti specificamente ed immediatamente eliminati dopo ogni spettacolo o festival. Solo alcune macchine teatrali particolarmente sofisticate venivano utilizzate più di una volta, come nel caso della volta celeste usata sia nella rappresentazione dell'*Anfitrione* di Plauto che in varie rappresentazioni sacre [3]. Fortunatamente è possibile fare, almeno in parte, una ricostruzione dell'apparato scenico di queste rappresentazioni grazie ai succinti ma precisi resoconti dei cronisti dell'epoca [4], e attraverso un'attenta lettura degli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani, un breve trattato di architettura teatrale antica [5].

L'importanza degli *Spectacula* è spesso stata sottovalutata dalla critica. Quest'opera di Prisciani è stata talvolta vista come una confusa e grossolana commistione dei trattati architettonici di Vitruvio e Alberti [6]. Gli *Spectacula* invero si presentano come un sintentico trattato sugli edifici antichi volto alla progettazione di spazi teatrali moderni. Il presente lavoro esamina alcuni passi di *Spectacula* in correlazione con le notizie, brevi ma di prima mano, contenute nelle cronache di corte e nella corrispondenza epistolare ducale per offrire una chiave di lettura della pratica teatrale ferrarese. L'obiettivo consiste nel tracciare l'evoluzione scenica che accompagnò gli spettacoli teatrali ferraresi e nell'individuare alcuni aspetti significativi degli edifici teatrali temporanei che ospitarono queste rappresentazioni [7].

LA DATAZIONE DI *SPECTACULA*

La data di composizione di *Spectacula* è incerta. La critica è unanime nel collocare il trattato tra il 1486, data della prima rappresentazione dei *Menecmi* di Plauto e il 1501 [8], anno nel quale Prisciani risiedette a Roma per qualche tempo a seguito della sua nomina ad ambasciatore ducale. Rotondò ritiene che la stesura di *Spectacula* debba risalire a quest'ultimo periodo. Nel trattato Prisciani indica specificatamente di aver mandato una persona di fiducia a misurare il Colosseo, il cui rilievo è riprodotto in *Spectacula* (f. 27v) con incredibile precisione.

Ritengo più probabile supporre che la stesura di *Spectacula* sia anteriore al 1501 e debba risalire agli anni di fioritura del teatro classico alla corte di Ercole I. Sappiamo che Prisciani aveva precedentemente visitato Roma per consultare fonti archivistiche nella fase di composizione della sua opera monumentale, le *Historiae Ferrariae* [9]. Nel 1484, inoltre, Ercole I richiese al suo ambasciatore a Firenze di procurargli una copia del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti. In una lettera di Prisciani al duca, datata 19 novembre 1485, il cortigiano ricorda le conversazioni dotte con il duca ispirate dalla lettura dell'opera di Alberti [10]. A testimonianza del crescente interesse del duca per la commedia latina, si può anche aggiungere che, sempre nel 1485, il duca acquistò a Venezia una copia del commento di Donato a Terenzio [11].

Spectacula è stato spesso definito una sintesi del trattamento che Vitruvio dedica agli edifici teatrali, mediato attraverso la mirabile opera albertiana. Occorre però precisare che Prisciani dimostra di conoscere a fondo entrambi gli autori e, nel trattare i vari aspetti dell'architettura teatrale, ricorre a l'uno o all'altro sulla base di un suo personale giudizio improntato spesso alla

pratica teatrale. Il merito di *Spectacula* risiede anche nell'opera di divulgazione delle teorie vitruviane, nonché nel tentativo di illustrare la sua opera con disegni. In questo senso l'opera di Prisciani rappresenta la prima trattazione in volgare dell'opera di Vitruvio e apre la strada alle molteplici traduzioni cinquecentesche, a partire da quella di Cesare Cesariano (1521) per arrivare fino a quella di Daniele Barbaro (1556), mirabilmente illustrata dal Palladio [12].

Le cronache contemporanee che riportano accenni alle rappresentazioni teatrali sono generalmente molto brevi. Ed è quindi particolarmente sorprendente trovarvi dettagli relativi alla scenografia o perfino alla conformazione della cavea. Osservazioni quali quella di Caleffini a commento della rappresentazione del 1491 dei *Menecmi* sui 'li tribunali et archivolti facti alla romana more antiquo' e l'attenzione dei cronisti alle dimensioni della sala teatrale o al numero dei palchi sembrano indicare chiaramente che l'aspetto architettonico di questi edifici teatrali provvisori era oggetto di discussione. Si può quindi ipotizzare che *Spectacula* circolasse tra gli ambienti di corte già ai tempi delle prime rappresentazioni o, quanto meno, che le discussioni che ne accompagnavano la stesura fossero ben note nei circoli intellettuali ferraresi.

IL REVIVAL DELLA COMMEDIA LATINA A FERRARA

Il revival ferrarese delle commedie di Plauto e Terenzio venne inaugurato dalla rappresentazione dei *Menaechmi* (*Menecmi*) di Plauto, che ebbe luogo nel cortile ducale. Caleffini [13] riporta che il palcoscenico fu eretto lungo la Torre dell'orologio. Sul lato opposto, dove una volta si erigeva la Cappella ducale oggi convertita in cinema, venne eretta una piattaforma lunga l'intero lato del cortile [14] con sedili lignei digradanti per il duca e i suoi ospiti di riguardo. Il resto del pubblico assistette allo spettacolo nello spazio incluso tra il palcoscenico e i palchi. Bernardino Zambotti riporta che 10.000 persone assistettero allo spettacolo, un numero certamente degno di nota, se veritiero [15].

Questo spazio teatrale ricavato attorno alla residenza ducale già presenta alcune caratteristiche degne di nota. Innanzitutto il palcoscenico elevato, tipico dell'edificio teatrale romano come dei teatri permanenti del tardo rinascimento ed epoche successive. Benché le gradinate siano frontali, una seppur molto piccola percentuale del pubblico assistette allo spettacolo dalle loggie del palazzo ducale (pozzuoli) e risultava quindi posizionata lateralmente al palcoscenico.

Caratteristica di questa e di tutte le seguenti rappresentazioni alla corte di Ercole I è l'apparato scenografico, noto come 'città ferrarese,' che consiste di quattro o sei case praticabili a due piani e dotate di finestre, mentre lo zoccolo del palcoscenico raffigura il castello e le mura ducali. Indubbiamente questo tipo di scenografia è mirato a creare un legame tra spazio teatrale e spazio civile, tra teatro e città e a riproporre di volta in volta al pubblico l'immagine del castello come emblema del potere ducale [16]. La scena teatrale diventa un riflesso della città replicandone alcuni aspetti distintivi. Tale corrispondenza è indubbiamente enfatizzata nella rappresentazione del 1486 in cui, appunto, spazio teatrale e spazio civile coincidono [17].

Nel 1491, gli spettacoli teatrali vennero trasferiti entro le mura di Palazzo e rappresentati nella Sala Grande. Il palcoscenico era posizionato sul lato lungo della sala. La presenza di un numero sorprendentemente elevato di attori e danzatori soprattutto per la rappresentazione di intermezzi e moresche rendeva necessario l'allestimento di palcoscenico particolarmente esteso in lunghezza [18]. Le cronache contemporanee inoltre registrano la presenza di palchi digradanti disposti non solo di fronte al palcoscenico, ma anche sulle due fasce laterali [19].

Nel 1502 in occasione delle celebrazioni per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia, gli spettacoli vennero allestiti nel Palazzo della Ragione. Una lettera di Isabella Gonzaga riporta una descrizione della sala [20], che include le dimensioni, circa 59 m x 18.6 m (146 x 46 piedi ferraresi). Le gradinate lignee riservate al pubblico, tredici secondo la testimonianza di Isabella, vennero sistemate sul lato adiacente alla piazza. Le donne che assistettero agli spettacoli erano sedute al centro delle gradinate con pannelli divisorii che le separavano dal pubblico maschile posizionato ai due lati per una capienza totale di cinquemila spettatori.

GLI *SPECTACULA* DI PRISCIANI E LA TEORIZZAZIONE DELLO SPAZIO TEATRALE

Nella parte introduttiva di *Spectacula*, Prisciani inserisce alcune considerazioni sull'evoluzione del teatro da festival agricolo a 'spettacolo urbano,' assente sia dal trattato di Vitruvio che da quello di Leon Battista Alberti:

Sono adunque alcuni spectaculi ne li quali poeti comici, tragici, satyrici et simili altri se travalgiano et li loci de questi se chiamano teatri: perché si como quelli primi agricoli in li giorni feriali celebravano soi sacrificii a diversi soi dei per boschi, campagne et ville, cusì li athenesi prima, tal aggrete principio revolgendo in spectaculo urbano, lo chiamonno teatro: cioè visorio, nel quale stando grandissima turba, dala longa ancora senza impedimento alcuno vedesse et potesse anche essere visto. (Spectacula f. 18v)

Questa breve nota rappresenta una chiave di lettura importante per la concezione di teatro realizzata dalla rappresentazioni alla corte di Ercole I. Due elementi appaiono particolarmente enfatizzati: innanzitutto la stretta corrispondenza tra teatro e dimensione urbana esemplificata dal già discusso modello scenografico della città ferrarese.

Non sorprende quindi che Prisciani a differenza dell'Alberti, non si limiti a menzionare i tre diversi generi teatrali di tragedia, commedia e dramma satiresco, ma che li riconduca a precisi apparati scenografici. In contrasto con la scenografia austera del genere tragico e la dimensione bucolica del dramma satiresco, la scenografia comica appare essere la più vicina alla vita reale, riproducendo "edifici privati et da cittadini cum sue fenestre et ussi ad similitudine de communi edifici". Questa categorizzazione spiega anche la predilezione accordata alla commedia latina che, rispecchiando la vita comune, è ritenuta avere un alto valore educativo [21].

Il secondo aspetto che informa *Spectacula* risiede nell'importanza accordata all'aspetto visorio del teatro. L'edificio teatrale deve garantire al pubblico una chiara, indisturbata visuale e al tempo stesso costituire un luogo dove essere visti. La configurazione della cavea è un elemento di primaria importanza per Prisciani. L'edificio teatrale deve consentire al pubblico una chiara visuale dello spettacolo, senza essere disturbato da altri spettatori, come presumibilmente accade nelle prime rappresentazioni plautine nel cortile ducale.

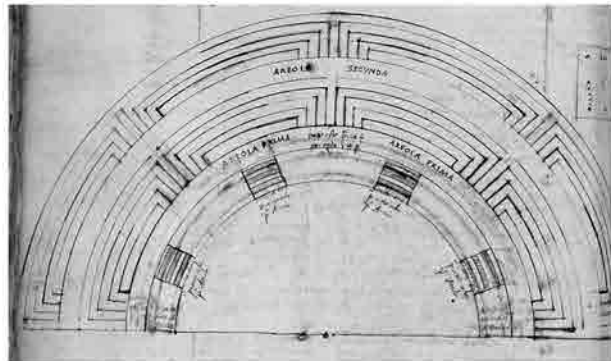


fig. 1: Configurazione della cavea, dettaglio da *Spectacula* f. 23v.

Le cronache contemporanee non perdono occasione di menzionare i nomi di ospiti di riguardo, di osservare la magnificenza delle scenografie, dei costumi degli attori, ma anche di quelli delle nobildonne. "Esser visti" è importante quanto "vedere" e lo spazio riservato al pubblico è certamente gerarchizzato. Prisciani, seguendo Vitruvio, nota come la orchestra veniva utilizzata in epoca romana per spettatori di riguardo quale la classe senatoriale. I diversi accessi alla cavea erano determinati non, come spesso si ritiene, dall'esigenza pratica di facilitare il deflusso del pubblico, ma dall'imposizione sociale di mantenere le diverse classi sociali ben separate l'una dall'altra [22]. Nelle rappresentazioni del 1486-7 nel cortile nuovo questa separazione in base al rango sociale viene rispettata. I sedili sugli spalti sono riservati agli ospiti di riguardo. Il duca e le nobildonne di corte seguono lo spettacolo dalle logge di palazzo, mentre il pubblico generico

occupa lo spazio tra il palcoscenico e i sedili della nobiltà. Quando gli spettacoli vengono trasferiti all'interno del Palazzo della Ragione divengono automaticamente una forma di intrattenimento più elitaria e il discrimina ordinum non ha più ragion d'essere. È forse per questo motivo che Prisciani ritiene che gli ingressi alle diverse aree della cavea siano riservate ad un pubblico diviso sulla base dell'età anagrafica e della prestanza fisica (*Spectacula*, f. 21v).

L'organizzazione dello spazio scenico rappresenta un elemento di grande interesse per gli umanisti. Non sorprende che Pellegrino Prisciani, il cui trattato è contemporaneo alle rappresentazioni di teatro classico a Ferrara discuta questo aspetto. Prisciani segue Vitruvio nel dividere lo spazio scenico in 'scena,' l'equivalente della scenae frons, 'proscenio' che corrisponde al pulpitum vitruviano ovvero lo spazio recitativo vero e proprio ed 'orchesta' corrispondente all'orchestra. Prisciani osserva che a differenza degli edifici teatrali greci in cui l'orchestra è lo spazio designato al coro, nei teatri romani l'orchestra assume la funzione di accomodare il pubblico più insigne ed in particolare la classe senatoriale. Prisciani però, come conferma il disegno che accompagna l'enucleazione delle parti sceniche dell'edificio teatrale antico, colloca l' 'orchesta' nello spazio recitativo, anziché nello spazio compreso tra la cavea ed il proscenio.

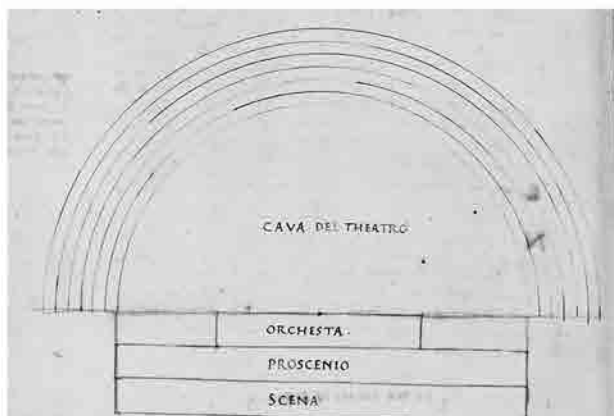


fig. 2: Pianta teatrale disegnata da Pellegrino Prisciani, dettaglio da *Spectacula* f. 22v.

Questa erronea collocazione potrebbe essere attribuita alla pratica teatrale ferrarese. Come si è già detto, quando la rappresentazione degli spettacoli teatrali venne trasferita entro le mura di palazzo, le gradinate lignee che accomodavano gli spettatori venivano erette non solo parallelamente al palcoscenico, ma anche lateralmente. Presumibilmente, gli spalti laterali erano disposti perpendicolarmente a quelli frontali e questi ultimi venivano eretti il più vicino possibile al palcoscenico per massimizzare la capienza della sala. Per lo meno così si può evincere dal resoconto di Zambotti sulla rappresentazione dell'Eunuco di Terenzio del 1499:

E denanti al tribunale ge hera fatto un muro con merli dipinti in foza de citade, dove se ge vedeva 5 caxe constructe con li soi ussi e fenestre ... il duca nostro con altri signori stava suxo l'altro tribunale, de uno cuò a vedere.

L'indicazione 'denanti al tribunale' fa pensare che la distanza tra il palcoscenico e la prima fila di posti a sedere sia minima. La precisazione che il duca fosse seduto sul palco laterale ('de uno cuò') al palcoscenico sembra indicare l'assenza di uno spazio orchestrale. Nel 1502, nel corso degli spettacoli per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia, stando alla testimonianza di Nicolò Cagnolo, i sedili per gli spettatori vennero disposti a semicerchio:

... si invitò in un'altra grandissima sala ornata e accommodata in forma di scena con le sue sedie in cerchio alte e basse e da un canto il proscenio con parecchie camere tutte merlate ed ornate con li suoi camini dove stavano li mimi ed istrioni che rappresentavano la comedia ed in mezzo l'orchestra dove sedevano tutti gli Illustrissimi Signori ed

Oratori.

In questa occasione per la prima volta l'orchestra viene esplicitamente menzionata e definita come luogo deputato ad accomodare ospiti di alto riguardo. La sala teatrale ferrarese ha raggiunto l'ultima fase della sua evoluzione ed acquisito le caratteristiche fondamentali dell'edificio teatrale antico pur conservando quegli aspetti tipicamente locali. Questo processo culminò nel 1504 con la costruzione della Sala Dale Comedie, il primo teatro permanente mai edificato [23]. Il teatro non venne mai completato né utilizzato dopo la morte di Ercole I avvenuta l'anno seguente, ma rappresenta comunque un primo tentativo di costruire uno spazio teatrale consono alla produzione drammatica ferrarese.

Spectacula interpreta i principi teoretici di Vitruvio e dell'Alberti in funzione della realizzazione pratica di edifici teatrali. Il merito di questa opera risiede nella trattazione sintetica ma esaustiva e, soprattutto, accessibile degli aspetti fondamentali del teatro romano antico. *Spectacula* ha anche un alto valore dal punto di vista filologico-linguistico in quanto offre il primo esempio di traduzione di termini architettonici in volgare. Il frutto degli studi di Prisciani può essere percepito nella graduale evoluzione dello spazio teatrale ferrarese, dai primi spettacoli nel cortile ducale, a quelli nella Sala Grande e nel Palazzo della Ragione, in cui si realizza la sintesi tra l'antica tradizione classica e la vibrante cultura rinascimentale

NOTE *

Desidero ringraziare sentitamente Monica Centanni, Elisa Bastianello, Daniele Pisani e tutto il gruppo di ricerca del Centro studi Architettura Civiltà e Tradizione del Classico dell'Università Iuav, per la cordiale ospitalità ricevuta durante la mia visita a Venezia lo scorso gennaio e per aver incluso questo mio breve contributo in questo numero di "Engramma" Ringrazio inoltre tutto il personale della Biblioteca Comunale Ariosteia a Ferrara e della Biblioteca Estense di Modena per la cortese assistenza ricevuta

Le immagini tratte dagli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani sono riprodotte su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali di Modena

[1] Coppo 1968, 39. Guarino, per soddisfare le pressanti richieste di Lionello d'Este ottenne una copia del codice ursiniano (Vat. lat. 3870) contenente le commedie plautine nel 1432. Le commedie di Plauto e Terenzio cominciarono ad essere lette nell'ambito dei circoli intellettuali ferraresi. I testi di Terenzio, in particolare, cominciarono a formare parte integrante del curriculum scolastico. Cf. Villoresi 1994.

[2] Per una discussione del valore letterario di queste traduzioni si veda Rositi 1968.

[3] Drammi sacri vennero rappresentati per la prima volta a Ferrara nel 1476 da una compagnia fiorentina e continuarono ad essere rappresentati alla corte di Ercole I in alternanza con il teatro classico. Cf. Coppo 1968, pp. 35-6.

[4] I cronisti che puntualmente registrarono gli avvenimenti più importanti alla corte di Ercole I sono Girolamo Ferrarini Bernardino Zambotti, Ugo Caleffini ed anonimi cronisti i cui contributi sono raccolti in Pardi 1928.

[5] Gli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani sono preservati in un unico codice autografo, l'??X.1.6 (Cod. Lat. 466) conservato all' Biblioteca Estense di Modena. Il manoscritto è composto da 49 fogli e gli *Spectacula* occupano da 17v a 40v. Un estratto degli *Spectacula* venne apparve rispettivamente in Battisti 1970 e Marotti 1974, pp. 53-77. L'unica edizione completa del manoscritto venne pubblicata da Aguzzi Barbagli 1992, più della carriera di Pellegrino Prisciani e del suo contributo allo sviluppo culturale di Ferrara. Rotondò 1960.

[6] Si veda in particolare il giudizio altamente negativo di Ruffini 1982, pp. 365-429. Anche quegli studiosi che riconoscono la finalità pratica di *Spectacula* tendono ad identificarlo con una mera traduzione o come un'attività di "montaggio e smontaggio". Si veda, ad esempio, Ferrari 1982, pp. 431-49.

[7] Per esigenze di spazio il presente lavoro non prenderà in esame aspetti estremamente importanti dell'analisi di Prisciani quali, per esempio, l'acustica teatrale che viene discussa in maniera estensiva e a più riprese.

[8] Rotondò 1960, p. 74. Cf. Ferrari 1982, p. 441, n. 24 con indicazioni bibliografiche, Aguzzi Barbagli 1992, p. 13.

[9] La notizia è riportata dallo stesso Prisciani nella prefazione all'opera. Le *Historiae Ferrariae* constavano di venti libri, che solo in parte. cf. Rotondò 1960, p. 73 n. 3.

[10] Vedi Bertoni 1903, pp. 66-7. Il testo del *De architectura* di Vitruvio già parte della biblioteca ducale e poteva essere facilmente consultato da Prisciani che ebbe l'incarico di bibliotecario e archivistica alla corte estense. Il manoscritto di Vitruvio (a T.6.14) è consultabile presso la Biblioteca Estense.

[11] Vedi Bertoni 1903, p. 107 n. 8.

[12] Molinari, 1971. Per ulteriori indicazioni bibliografiche riguardo la tradizione vitruviana nel Rinascimento si veda Aguzzi Barbagli 1992, pp. 16-7, n. 51.

[13] Il passo è riportato da Coppo 1968, p. 44.

[14] "e da l'altro canto del cortile era uno tribunale de asse de longenza como el cortile."

[15] I molteplici cambiamenti a cui il cortile ducale, attualmente Piazza del Municipio di Ferrara, è stato soggetto nel corso dei secoli rende difficile ricostruire in maniera accurata lo spazio teatrale di questa prima

rappresentazione. Il tentativo di Povoledo, seppure lodevole, non in quanto si basa su una mappa di Ferrara disegnata da Aleotti nel 1605 e quindi più di un secolo dopo le rappresentazioni di Menechi.

Sorprendentemente Povoledo ignora l'esistenza di una mappa di Ferrara disegnata dallo stesso Prisciani intorno al 1495 per cui si veda il recente studio di Folin (2010). Ringrazio sentitamente Folin per avermi consentito di consultare questo lavoro prima della pubblicazione.

[16] Zorzi 1977, pp. 12-3. Contra si veda ora Folin 2007, p. 269. Per una discussione del castello come emblema di potere si veda Folin 2003, pp. 11-28.

[17] Come osserva Rosenberg (1997, p. 116), i lavori di restauro del Palazzo Ducale, promossi da Ercole I nei mesi antecedenti il suo matrimonio con Eleonora d'Aragona nel 1472, trasformano il cortile ducale in un 'urban theater with the square functioning as the stage and the new loggias of the Palazzo Estense serving as the boxes.'

[18] Per il festival teatrale del 1499 Jano Pencaro registra la presenza di 133 attori per le commedie e 144 per gli intermezzi, i quali sfilarono di fronte al pubblico in sfarzosi abiti di scena. Cf. Luzio-Renier 1888, p. 182.

[19] Zambotti, f. 225r riferisce a proposito della rappresentazione dei Menechini di Plauto del 1491: 'e ge hera dintorno a la sala tribunali in foza de theatri.' E ancora al f. 363v a proposito della rappresentazione dell' Epidico di Plauto del 1502: 'tuta la brigata sedeva suxo tribunali alti de dece gradi in foza de theatro.'

[20] La lettera è riportata da D'Ancona 1891, p. 134.

[21] Villoresi 1994, p. 28; Lipani 2009, p. 248.

[22] Per una discussione del discrimina ordinum cf. Rawson 1987 e Moore 1995. Per uno studio completo dell'architettura teatrale romana si veda Scar 2006.

[23] Tuohy 1996, 117-120, 259; Folin 2010, 45. L'unico breve accenno alla Sala delle Comedie è contenuto nel Registro delle Munizioni

ENGLISH ABSTRACT

The staging of Roman Comedy at the court of Ercole I in Ferrara between 1486 and 1504 represents a milestone in the development of modern theatre; select plays of Plautus and Terence were staged for the first time in vernacular and adapted to suit a Renaissance audience. This paper investigates, in particular, the nature of the temporary theatre buildings that hosted these spectacles through a combined study of Pellegrino Prisciani's *Spectacula*, a short treatise on ancient theatre buildings, and the sparse but precise references contained in temporary chronicles. Prisciani's work appears as a conscious and informed interpretation of the theories formulated by Vitruvius and interpreted by Leon Battista Alberti. At the Ferrara court, the careful application of Vitruvius' architectural principles was filtered through local culture and resulted in the realisation of theatre spaces whose sophistication resembled that of later permanent theatres.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

D. Aguzzi Barbagli, *Pellegrino Prisciani. Spectacula*, Modena 1991

L.B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books* edited and translated by N. Leach, J. Rykwert, R. Tavenor, Cambridge (MA) 1988

E. Battisti, *La visualizzazione della scena classica nella commedia umanistica*, in *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960

—, *Il manoscritto sugli 'Spettacoli' di Pellegrino Prisciano*, "Necropoli", 8, 1970, pp. 47-54.

G. Bertoni, (1903), *La biblioteca estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino 1903

Ugo Caleffini, *Croniche 1471-1494*, Ferrara: Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Serie Monumenti, vol. XVIII, 2006

A. M. Coppò, *Spettacoli alla Corte di Ferrara*, "Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna, Serie Storia del Teatro," 1, 1968, pp. 30-60

A. D'Ancona, (1891) *Origini del teatro italiano*, vol. 2, Torino, Loescher.

G. Ferrari, *Il manoscritto Spectacula di Pellegrino Prisciani*, in Papagno e Quondam, *La corte e lo spazio*, 1982, pp. 431-49

M. Folin, *Rinascimento estense: politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*, Roma e Bari 2001

—, *Architettura e politica alla corte degli Estensi: il castello come emblema di potere*, in J. Bentini e M. Borella (a cura di), *Il castello di Ferrara*, Viterbo 2003

—, *Schede descrittive del registro inferiore degli affreschi di Palazzo Schifanoia*, in *Il palazzo Schifanoia a Ferrara*, a cura di S. Settis, Modena 2007, pp. 212-356

—, *La "Proportionabilis et commensurata designatio urbis Ferrariae" di Pellegrino Prisciani (1494-1495)*, in *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, a cura di M. Folin, Reggio Emilia 2010, pp.

99-120

E. G. Gardner, *Dukes and Poets in Ferrara: a Study in the Poetry, Religion, and Politics of the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, New York, 1968

P. Griguolo a cura di, *Memoriale estense 1476-1489: Girolamo Ferrarini*, Rovigo 2006

D.G. Lipani, *La lingua letteraria di Guarino Veronese e la cultura teatrale a Ferrara nella prima metà del XV secolo*, "Annali Online di Ferrara-Lettere," 2, 2009 pp. 225-56 (<http://annali.unife.it/lettere/2009vol2/lipani.pdf>).

A. Luzio-Renier, *Commedie classiche in Ferrara nel 1499*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana," 11, 1888, pp. 177-89

F. Marotti, *Lo spettacolo dall' Umanesimo al Manierismo*, Milano 1974, pp. 53-77

C. Molinari, *Il teatro nella tradizione vitruviana: da Leon Battista Alberti a Daniele Barbaro*, "Biblioteca Teatrale," 1, 1971, pp. 30-46

T.J. Moore, *Seats and Social Status in the Plautine Comedy*, "The Classical Journal," 90, 2, 1995, pp. 113-123. G.

Papagno e A. Quondam (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma 1982

G. Pardi, *Il teatro classico a Ferrara*, Ferrara 1904

—, *Diario Ferrarese dell'anno 1409 sino 1502 di autori incerti*, Bologna 1928

—, Bernardino Zambotti, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, Bologna 1973

E. Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, in N. Pirrotta a cura di, *Li Due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino 1969

—, *La sala teatrale a Ferrara: da Pellegrino Prisciani a Lodovico Ariosto*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 16, 1974, pp. 105-38

C. Questa, *Parerga Plautina: struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino 1985

E. Rawson, *Discrimina Ordinum: The Lex Julia Theatralis*, "Papers of the British School at Rome," 55, 1987, pp. 83-114

F. Rositi, *La Commedia Rinascimentale e le prime traduzioni di Plauto alla corte di Ercole d'Este*, "Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna, Serie Storia del Teatro," 1, 1968, pp. 1-30

C.M. Rosenberg, *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge 1997

A. Rotondò, *Pellegrino Prisciani (1435 ca-1518)*, "Rinascimento", 9, 1960, pp. 69-110

F. Ruffini, *Linee rette e intrichi: il Vitruvio di Cesariano e la Ferrara teatrale di Ercole I* in G. Papagno e A. Quondam a cura di, *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma 1982, pp. 365-429

A. Tissoni Benvenuti e M.P. Mussini Sacchi a cura di, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino 1983

F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford 2006

S. Settis a cura di, *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, Modena 2007

L. Stefani, *Sui volgarizzamenti plautini a Ferrara e Mantova nel tardo Quattrocento*, "Il Paragone," 358, 1979, pp. 61-75

T. Tuohy, *Herculian Ferrara: Ercole d'Este, 1471-1505 and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge 1996

M. Villorosi, *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Roma 1994

M. Vitruvio, *I dieci libri dell'Architettura*, tradotti e commentati da Daniele Barbaro, 1557, anastatica, introduzione di T. Carunchio, Roma 1999

L. Zorzi, *Ferrara: il sipario ducale*, in *Il teatro e la città*, Torino 1977

PELLEGRINO PRISCIANI

Spectacula

Prima edizione elettronica del testo contenuto nel manoscritto della Biblioteca Estense di Modena, Ms. Lat. 466= alfa X.1.6, alle carte 17v-40r (numerazione moderna)*

Edizione a cura di ELISA BASTIANELLO
Revisione a cura di OLIVIA SARA CARLI

lv

PROHEMIUM

Si qui multotiens secum repetentes sapientissimos philosophos admirari primo sunt soliti dux illustrissime nec parum dubitaverunt quae causa illos tanta impulerit ut cum in suis civitatibus et honoribus maximus et opibus abundarent, re publica et negotiis contemptis in otium solitudinemque confugerint tamquam in tutissimum et tranquilissimum vitae portum. Et diligentius deinde cogitantes quantum in suis studiis laboribusque profuissent, magnam et partem multo maximam admirationis expulerunt arbitrati illos non solum divina aliqua sapientia verum etiam praecipua in posteros benivolentia quoddam fuisse commotos. Et illos dum sic sibi vixerunt consilio prudentiaque non numquam in dubiis casibus et amicis et patriae profuisse et coeteros quo prodesse possent suis doctrinis atque artibus instigasse ut Clazomenius ille Anaxagoras Periclem Atheniensem, Syracusanum Dionem Plato, Pythagoricus Lysias Thebanum Epaminundam et alios quam plures alios qui omnes vel principes civitatum vel summi belli principes extitere. Nec vivos solum verum etiam post mortem hoc idem suis scriptis et monumentis consecutos fuisse ut facillime appareat illos non ob inertiam et desidiā se a laboribus amovisse, sed suum omne studium et laborem ad posterorum commodum utilitatemque contulisse et ob hoc illis plurimum se debere confessi fuere. Quis nunc veniet in admirationem dubitationemve si excellentia tua et compatriotae hi mihi omnes vigiliis laboresque hos meos iam perspicientes de Perigrino benedicant et gratos beneficosque sese mihi reddant? Maxime cum nec ab <sic!> magistratus quem mihi celsitudo tua iniunxit totiusque rei publice, amicorum et rei familiaris cura et pondere unquam me subtraxerint, familiaribus rebus ipsis aliquando etiam tumultuantibus audacter omnia sustinuiimus, aggressum opus numquam deseruimus, die noctuque coeptum iter prosecuti sumus ut excellentiae tuae satisfaceremus et placeremus civesque nostros ferrariensium rerum suarum instrueremus ut politici fueramus ut et quod ipsi cupiebant ope nostra assequi possent et coeteri ad paria studia excitarentur.

PROHEMIVM

Si quis multorum secum repetentes Sapienissimos Philosophos: Admirantes
p̄ sunt soliti Dux illi. nec parum dubitauerunt. Quia causa illor̄ tanta
impulerit. Vt cum in suis cultibus. et honoribus maximis. et opibus
abundarent. Re publica. et negotijs gratiss. In otium. Solitudinemq̄ con-
fugerint. tam in tutissima. et tranquillissima uite domo. Et delibatis
deinde Cogitantes. quom̄ in suis Studijs laboribusq̄ profuerint. par-
tem magnam. et partem multo maximam admirationis expulserit. Ar-
bitrati illor̄ non solum diuina aliqua Sapiencia. uerum etiam praecipua
postior̄ beneuolentia quoddam fuisse commotis. Et illor̄ dum sic sibi
uixerunt. Consilio. prudentiaq̄ non nunq̄ in dubijs casibus. et animi
et patriae profuerint. et ceteros quo praesidio possent. Suis doctrinis. cogi-
tationibus. Instigasse. Vt Clajomenus ille Anaxagoras. Periculum adueni-
entem Syracusanum Dionem. Plato. Pythagorū Lysias. Theta-
num Epaminendam. Et alios. quoslibet alios. Qui oēs uel Principis
uicium. uel summi belli principis uentur̄. Nec uiuis solum. Ver-
etiam post mortem. hoc eorū. fuit scriptis. et monumentis. Conseruatis
fuit fuisse. ut facillime appareret. Illor̄ non ob merita. et deside-
ria solum. sed a laboribus ammonuisse. Sed sui oēs Studium. et laborum ad
posteros commodum. uolunt. q̄ contulisse. Et ob hoc illor̄ plurimū se
ad hoc gressi sunt. Quis nunc ueniet in admiratione. Dubitatione
ue. Si Excellentia tua. et compatiator. si mihi oēs. Uigilias. laboribus
hōr̄ meos iam perspicuenter. et p̄teritino benedictis. et gratias. beneficijq̄
si mihi uidelicet. Maxime cū nec ab magistris. quom̄ meo. et
tua inueniet. Totiusq̄ rei publicae. Amator. et Re formidans Cura. et
pondere me sustinuerit. famularibus uobis ipsis aliq̄ etiam simul
manibus. Audacter oia sustinuerit. aggressum opus nunq̄ desin-
mus. De nocte q̄ corpori uei profertur sumus. Vt Excellentia tua
satisfaciat. Et ut placeat. Quisq̄ meos nostros. Remanentium me
suarū Instructum. ut pollenti fueramus. Vt et quod ipsi cupie-
bant. ope nostra assigui possent. et ceteri ad parua Studia existimant.



BEM. Ms. Lat. 466 = alfa X.1.6
Biblioteca Estense di Modena

2r

Peregrini Spectacula ad Illustrissimum Dominum Ducem Herculem.

Quelli vechioni et sapientissimi Greci prima, et doppo li Itali, istituireno li spectaculi in le citate non solamente per festegiare et dare piacere a li populi, ma per utilitate ancora, et non picola certamente, de le loro republice. Li quali, prima in le campagne da pastori erano celebrati et in gradi de pura terra cum le herbe virente: quello che volse dire Ovidio scrivendo:

Primus sollicitos fecisti Romule ludos

cum iuivit viduos rapta Sabina viros

tunc neque marmoreo pendebant vela theatro

nec fuerant liquido pulpita rubra croco

Illic quas tulerant nemorosa palatia frondes

simpliciter positae scena sine arte fuit

in gradibus sedit populus de cespite factis

qualibet hirsutas fronde tegente comas

Et in veritate se nui diligentemente ponderamo il facto, molte cose ni occurrerano por le quale haveressimo a dolersi deli illustrissimi signori nostri passati (se vero è che rationabilmente li subditi mai se possano dolere de li loro signori optimi) li quali posero in oblivione cusì notabile et utile istituto.

Perché essendo l'homo sopra tuti li altri gregali animali maximamente nasciuto a la societate et perciò sapientemente havendo scripto Aristotele: hominem solitarium aut bestiam dici oportere aut deum utpote bestia paucis egente rebus deo autem nulla. In veritate poche altre cose et operatione in le citate sono più apte a tal dolce et naturale desiderio del homo cha epsi spectaculi.

Et per questo li populi de Arcadia, essendo da natura austeri et duri, acioche mitigasseno li animi de loro cittadini studioreno li regenti al ritrovare ioci et tali spectaculi, li quali possa missi da parte, in tanto indurireno li animi di quella gente, como scrive Polibio, che in tuta la Grecia erano reputati execrabili et maledicti.

Et se rectamente consideremo il facto, essendo che alcuni deli spectaculi siano ritrovati a delectatione dela pace et ocio, et altri al studio dela guerra et dele facende, cognosceremo che nel primo senza dubio se adduce et nutrica grande incitamento de ingegno, vigore de mente et forza de intellecto, et nel altro meravigliosamente accrescersi forza de animo et valentigia del corpo, et in l'uno et l'altro inesser una certa et constante via, la quale grandissimamente conferisca adornato, bellezza et salute de la patria.

Et perdonime quelli, senza altramente nominarli, li quali foreno de contraria sententia, non respondendo anche per adesso a Cassiodoro, Boetio et Seneca, essendo che et in li templi de Dio et de sancti et nel megio de sacri mysteri spesse fiate se commettano de li incesti, adulterii et crudelitate, non tacendo che se Moysse fu lodato fra le altre eccellente cose facte per lui, per haver istituto che in uno templo tuta le gente de soi dovesse convenirse a certi solemni tempi et lie insieme confabulare et mangiare. Et questo acioche per il convenire insieme, stare, ragionare et cibarsi li animi loro se facessero più miti, più dolci et più prompti et parecchiati al fructo de la amicitia, non mancho nui dovere laudare Vostra Celsitudine, la quale cum tanti et tanto ordinati spectaculi congregi questo suo fiddissimo et

PEREGRINI SPECTACULA AD

Quelli Verbum et Sapientissimi Graec prima: et deppo li Itali infini
vono li Spectaculi in le Crite: Non Solamente per fistigari: et dare
piacere a li populi: Ma per utilitate ancora: et non picola certamente de
le loro Re publice: Liquali prima in le Campagne de Pastori erano cre-
brati: et in Graeci de pura terra: et li Turci uenire: quello che uolse
dare Ordine Seruando.

Primum folliculos frons Romulo Luos
Cum iuuat uicinos supra Subina uros
Tunc neq; marmoreo ponchant uclis Erabo
Nos fuerant liquida pulguta rubra croco
Illic: quaf; uolant murosca palata: frons
Simplior postia: Scena sine arte fut:
In gradibus freta populul de Cspite factus
Qualebit uirfunt frons: tuent Comat.

Et inueniat si nui diligenter ponaturo il factu: mlti case si occurrat
no: portuale haucione a dolosi deli Ill. Si nostri pastat: Se uero e
che Rationabilment li Subdit mai se postano doloi deli loro Signor op-
tini: liquali postro in obliuione aut notabile: et uolo fistitus.

Porro effredo homo Sopra iun li altri Graeci animali: maximamēt na-
fuito de Sociata: Et per no Sapientem haucione Scripto Aristotele in
mitem Solitum: aut Bistam: aut apostri: aut Deum: ut potē bōha
passit quē Rebus: Deo aut nulla: hucione post ulor Cōsi: et Operato
ne in le Crite: Sono più apri a tal doloi: et naturali acquione deli homo de
ipli Spectaculi.

Et per questo li populi de Arcadia: uoluo de Natura Austri: et Dui: anōt
mitigafino li animi de loro (uoluo): Studiarono li Reuēti al uoluo: ior:
et uolo Spectaculi: liquali postia mlti da past: in tanto Induimo li animi
de quella uenē: como Sicut palatio: che in rita la Graecia erano uoluo:
Extremul: et Malitūti:

Et se Reuētiō Confusionē il factu: Effreda de aliam de li Spectaculi
Siano uoluo a Deturbatione: de la pacē: et orio: et alii al Studo de la
Guerra: et de fronal: Cognoscere che nel primo Scēsa Dubio: Se ad-
duer et natura grande iustamento de Inquē: uoluo de mori: et forsa
de Intellecto: Et nel altro moralitofamente accipiti forsa de animo: et
uoluo de corpō: et in uno: et altro: misto una Cōsi: et Confusiō: uia:
liquali granitfamente Confusiō: et ad oratio: uoluo et Saluē de la pita

Et poronimo quelli: Sono aliamēt nominati: liquali foreno de Corbana
Schēria: non Reponatio anōt per adōto a Cassidario: Dōto: et Scēsa
Effreda che et li temple de Dio: et de Sancti: et nel migro de Scēsa my
Sri Spēsa fut Se Committano deli Inqti: Adulāri: et crādūti: non
teando et Se Moyse fu lodato: for le ulor Exaltati: uolo factu per lui: p
bauer Inqti: et in uno Templo: Tutā la Genē de Soi deluē Comē
niste a Con Solēti Tempō: de li Inqti: Confabular: et manūti: Dōto
aōt che per il Conuēti Inqti: Stari: Rationā: et Cōrō: li Animi
loro Se factio più mlti: più doloi: et più prompt: et Paruati ad factu
de Amicia: Non manōt Nui Dōto: Laudat vna Confusionē: Laqte
non iōti: et tanto oratio Spectaculi: Conqti qto suo Fiditimo: et

2v

dolce populo, lo delecti, lo amaestri in questo suo mundano vivere, lo inciti al studio et al farsi docti homini, ad honore et beneficio non mediocre de tucta la republica.

In questo modo, Vostra Illustrissima Signoria ne necessita al ricercare le antiche memorie de tal spectaculi de li ioci et de li edificii necessarii a ciò, et como Dionysio fu el primo che institui saltatione et ioci et Hercule (del quale si como el triumphante nomi ancora gloriosi gesti assai representa Vostra Celsitudine) primo haver ritrovato li certamini et lo Agone presso lo Olympo esser sta exagitato da Etholi et Epei doppo che retornnono dalla impresa de Troia.

Et Dionyso Leneo si como primo inventore de chori tragoali in Grecia cusì primo ordinatore de sede da spectaculi.

Et in Italia Lucio Mummio primamente haver facto ludi theatrali in triumpho ducento anni prima che Nerone principe et alhora da Etrusci in Roma essere devenuti histrioni.

Li certamini de cavalli da Tyri et tuto el resto quasi de ioci esser stati reportati da Asia in Italia.

Et Yolao figliolo de Ipsicleo primo haver ordinato sul isola de Sardegna le sede a gradi.

Ancora che li Theatri antiquamente se facevano de lignami come semper insino a qui facto Vostra Signoria et facte le feste, ioci se levavano et per ciò esser stato incusato Pompeo che facesse el theatro suo perpetuo.

DE LI THEATRI acuni spectano ad ocio, alcuni a facti coniuncti al ocio che delectano: sono poeti, musici, histrioni, ma quelli che spectano al facto dele guerre el ioco de le braze sive palestra, el zugare a pugne, li cesti, che sono piombate cohoperto de corio et de ferro, quale li combatenti se ligano a le braze et sono in forma de maze, dardi et tute altre simile arme, la quale Platone comandava che ogni anno se havesse como necessarie a la salute et ornamento de le citate.

SONO ADUNCHE alcuni spectaculi ne li quali poeti comici, tragici, satyrici et simili altri se travalgiano et li loci de questi se chiamano theatri perché si como quelli primi agricoli in li giorni ferari celebravano soi sacrificii a diversi soi dei per boschi, campagne et ville, cusì li Athenisi prima tal aggreste principio revolendo in spectaculo urbano lo chiamoreno theatro cioè visorio [a marg.: θεῶματ - video] nel quale stando grandissima turba dala longa ancora senza impedimento alcuno vedesse et potesse anche esser vista .

ALTRI in li quali l'animosa gioventute cum piccoli carri, bige et quadrige et ligiadri cav[alli] se exercitava dixerò circo perché et li ludi circensi in quello

et dala populo: lo daleto: lo Amaghi in questo suo mundano uicini: lo fano
al Studio: et al fusti: Dook homini: Ad honori: et Beneficio non mediam
de fusti la Re Publica.

In questo modo Vostra Illustrissima Signoria Me narra et Rettore bono le
antico memore de tal Spectaculo: De la foci: et dala Eufonia necessarij
ano: Et Como Dionysio fu il primo et Inhibui Saluatore: et foci
Et Horulo del quale Si como et triumphante Nome: anora Gioiosi et
affai restora Vin Celsitudine primo bauer Ritrouato li Catinari
lo Agone postu lo Olympo eto In exagatio da Etholi: Et Epa doppo
che Ritrouato dala impresa de Troia:

Et Dionysio lenco: Si Como primo Inuatore de chori Inquili In Corra
Cusi primo ordinator de Sile da Spectaculo.
Et in Italia: l. Minio primamente bauer fatto lude Inuatore: In triumpho:
duarua Anni prima da Nerone Principe: Et albora da Eufonia in Ro
ma offer ducemur Histrioni.

Li Catinari de Cusilla da Siri: Et tuta el resto quasi de foci offer
Sole restorati da Asia In Italia

Et yoloa figlio de Ispicaco primo bauer ordinator Sul isola de Sardi
gra de Sile In Corra

Anora et li Inuanti Anquamente Se faciano de liquami: Como fopar in
fimo a qui ha fatto Vid Signoria: et fado le fidi: foci: Se ledauano.
Et per Cio offer Sile Inuatore Pompro: et fuisse et Inuato suo per
petulo

DEI THEATRI Alcuni Spectano ad Ocio: Alcuni a facti: Consiuati ad
Ocio et dilectano: Sono Poeti: Musici: Histrioni: Ma quelli et Spec
tano al fado deo Guere: Et foci deo foci: Sicut palistra: Et Inuato
a Pugna: et foci: et Sono plumbat: et foci de Cora: et de foci: et
li Comarati de ligano al Brax: et foci In fimo de mase: Dama: et foci
et altre Simili Arme: Inquale Platone Comandaua et ogni Anno
Se bauer: Como necessari ala Salua: et Ornamento deo foci

SOMO ADVERBE Alcuni Spectaculi: nequale poeti Coma: Tragici: Saty
rici: et Simili altri Se fraudano: et li foci de quesi Se duciano
focum: Parto Si Como quelli Opimi Agricoli: et li giorno foci: et
brauano Sei Scrittori: et ducosi Sei Dei per Bofosi: Campagne: et uelle:
Cusi li abberuti prima: tal agenth Principe Reoligato In Spectaculo
lo Urbano: lo Catinari deo foci: et foci: et foci: et foci: et foci: et foci:
Grandissima Turba: dala longa Anora: Senza Inuamento alano et
dese: et potest eto offer uita.

ALTRI in quales lanimesa Gioventute con puoli Carri: bique: et quadriga: et ligano:
Se uoluntate: Duxo Curo: et foci: et foci: et foci: et foci: et foci: et foci:
Se uoluntate: Duxo Curo: et foci: et foci: et foci: et foci: et foci: et foci:

3r

se fessero et fureno chiamati circenses, quasi circumenses, perché quella prima rude et grossa antichaia non havendo ancora edificato loci apti et opportuni a simili loci [*sic!*] fra le spade et fiumi esercitavano tali ioci, acioche ali ignavi et aliet poltroni da ogni lato gli fusse imminente periculo. Facevasse li ancora le naumachie cioè le navale batalgie non solamente per delectare el populo ma per exercitare ancora li novi combatenti in lo mestiero.

Li altri in li quali se facevano caze e venantione includendoli le fere et in quali ancora li gladiatori se exercitavano nominoreno amphiteatro et essendo ch'el theatro da greci si dicesse ancora hemisperio rationabilmente perciò dixerò amphiteatro, quasi dui theatri congiuncti insieme, compita sphaera.

TUTI LI SPECTACULI imitano una fronte instructa ala battalgia et constano da la area mediana in la quale li iocatori li combatenti et tuti li altri introducti se exercitavano. Et dali gradi in li quali sedeno li spectatori ma sono diversi in la forma.

Perche quelli li quali sono simili alla senescente luna se chiamano Theatri, ma quando le corne d'epsa area se producono in longo se dicono circo perché le bige et quadrige combatendo in quello circuiscono le mete poste li dentro. Anci spesse fiata intromessoli l'aqua on da un fiume on da aqueducto se gli exercitavano navale batalgie como anche è dicto. Et quella area la quale se sera da dui Theatri conjuncte le fronte se nomina cavea et epso edificio tuto amphitheatro. Cavea ancora è quella del theatro solo. Et de tuti ordi natamente parlerò ad plena inteligentia de le loro fabriche ed edifici non tacendo qui che Platone lauda li theatri dentro da le citate et li curriculi de cavalli fuori.

DE THEATRI queste sono le cinque necessarie parte cioè lo expedito sino de la discohopena area mediana, le gradatone atorno atorno la area, lo exagerato pulpito idest como nui dicemo lo elevato tribunale nanti a le fauce on vero corne del theatro nel quale se adaptano tute le cose che pertengono ale fabule, el portico nel supremo et interiore ambito et el cohopeno da quali portico et cohopeno la voce diffusa si continga et se facia più resonante.

Et sapasse che li theatri greci differivano dali latini in questo: che quelli ne in la area mediana deducendo li chori et scenici saltatori usavano minore pulpito, ma a li nostri, per farli tuti li ioci de la fabula bisognava maiore.

Convengono tuti che volendossi fabricare el theatro primamente atorno la area se descriva uno semicirculo perfecto, quale cusi se farà, se prima tirata una linea recta che sarà diametro del integro circulo in quella finisca el lineare del semicirculo. Doppo se produca le corne d'epso semicirculo secundo alcuni cum linee recte secundo altri cum linee curve. Et se cum recte siano equidistante fra tra se et producasse tanto quanto è la quarta parte del diametro. Tutavia in reliquie del amphiteatro di Roma qual dicono el Colloseo io ho ritrovato epse corne esser producte quanto è

3v

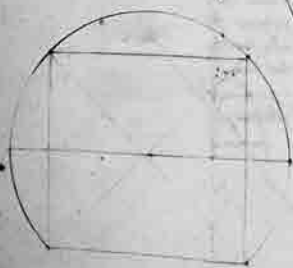
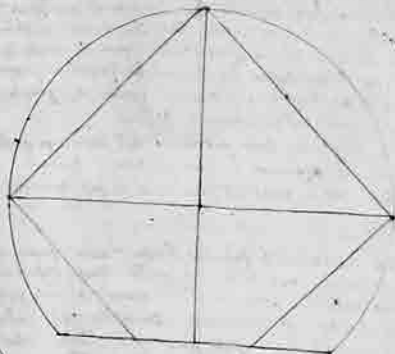
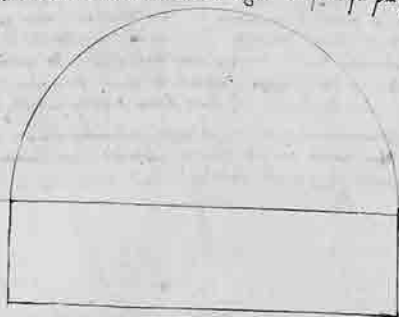
la tertia parte del diametro.

Ma quellliche usoreno le curve dice Baptista de Alberti designoreno tuto el circulo perfecto et dal tuto abscondevano et tagliavano la quarta parte et tuto el resto lassavano al theatro. Ma Victruvio lui più minsteriosamente pone questo dicendo che se descriva el circulo perfecto posto el circino nel medio del centro et in epso circulo se descriva quatro trianguli de pari lati et intervalli contingenti la linea dela circinatione, li quali dice li astrologi usare volendo collocare li XII celesti segni como se volesse dire epso Victruvio che descripto el circulo gli tiramo li dui diametri dividenti tuto epso circulo in quatro parte equale et quello de questi trigoni più proximo al loco de la scena lui finisse el fronte d'epsa scena et che dal dicto loco del centro se tiri una linea parallela la qual distingua el pulpito del proscenio et la regione de la orchestra.

Et del primo et del secundo modo la figure subiicerò per più intelligentia.

Le parti del Diametro

Ma quello che s'opera le curve: due doppie de' l'altre: designano uno il Cir-
colo perfetto et del resto abbasanzano le tagliano la $\frac{1}{2}$ parte et ha il resto
l'altre due et il centro. Ma vediamo in piu' misteriosamente per questo Dia-
metro che se divide il Circolo perfetto: posto il centro nel mezzo del Circo: Et
in esso Circolo se divide quattro triangoli de' pari lati: et intrinseci contin-
gono la linea della Circonferenza: laquali due le Altezze s'operano colto
con li: $\frac{1}{2}$ et li: $\frac{1}{2}$ Super. Come se volessi dire esso Diametro: se disegna il
circolo gli tiriamo le due diametri: ambedue tutto esso Circolo in quattro par-
ti Equale: et quello de' questi Triangoli piu' prossimo al loro della Scena: lui
finisce il fronte sopra Storia: et se dall'alto loro al Centro se tira una li-
nea parallela: laqual distingue il pulpito del profano: et la regione della Or-
chestra
et del Primo et del Secondo modo: la Figura Subjunta per piu' intelligenza



BEM, Ms. Lat. 466 = alfa X.1.6
Biblioteca Estense di Modena

4r

Del sito d'epsa area cum poche palrole me spazarò perché senza auctoritate del scriptori ogni homo facilmente assentirà doversi per tal opera eligere loco saluberrimo et molto più che in fabrica alcuna altra perche essendo che per delectatione de spectaculi de ioci li astanti cum le molgiere et figlioli siano detenuti et li corpi loro per il piacere immoti habiano le vene aperte ne li quale entra el flato de venti, se adonche da regione palustre on altre vitiose parte venivano epsi venti et flati infunderanno in li corpi nocenti spiriti senza contradictione de persona alcuna.

Similmente esser da fugire ch'el loco non sii impetuato dal memeridie, perché implendo il sole la rotunditate del theatro lo aere concluso del la curvatura non havendo potestate de vagare revoltandosse in se bulgie et cadendo brusa et excoque et minuisce li humori de li homini et facilmente quelli conduce in qualche morbo et infirmitate.

Poste mo le confine et termini a la area mediana se pervene a la gradatione de subselii et scallini da sentare et in questo è da vedere primamente quanto habiano ad andare alti, perché da la loro alteza se definisse quanto spatio nel piano de la terra et de la area epse gradatione siano per occupare et in questo passo cosa che altri non ha facto me travalgiarò alquanto et recordandomi prima Victruvio scrivere nel prohemio del nono libro de la Architectura sua dela meravelgiosa norma et regola ritrovata per Pythagora et per qual invento tanto philosopho rengratiando li dei gli fece sacrificio et fu che se si piglia tre regule de li quale l'una sii 3 pedi, l'altra 4 et la tertia 5 et queste fra sé composte l'una tochi l'altra cum suoi estremi capi in forma de trigono costituire una emendata norma et epso Victruvio dire questa regola in molte cose opere et misure esser molto utile. Cusi ancora in edificii et in fabriche dele scalte a ciò le habbino temperata libratione de gradi et siché essendo da la altitudine de la contignatione on deli solari como nui dicemo sii mandato gioso perpendiculare filo diviso quello in tre parte ne darà la via et filo deli gradi: cinque et la distantia dal demisso perpendiculare al principio de li gradi quatro, et per cio non essendo questa norma se non un triangolo ortogonio dicoch'el perpendiculo serà el catheto, li gradi la hippotenusa, el spatio su per la area la base.

Et perché mo di sopra scripsi dal'alteza di difinirsi questo spatio nel piano dela terra occupano epsi gradi posto l'alteza mo de quelli ut 3 nel piano necessario esser par dare 4 et perciò prima fronte potersi dire er dare per tal via quello che ricercamo et questo sii una prima excogitatione sopra cio.

Dico mo ancora secundo loco che considerando queste gradatione esser sessorie cioè da seder et non perambulatorie et ascensorie.

Del Sito della Anca con poche parole me Spolare: Perche senza Anchetate de
Scriptori: ogni homo facilmente assente: Douero pui Opera eligeri loto Salu
berimo: et molto piu e da in fabrica alcuna altra: Perche essendo E per de
lectatione de Spectaculo de Iose: Le Affanti cum le molior: et Fuglioli sano
detonati: et la Copi loro per il piano immoti: babuano le ueni aperte: nequale
entre el flato de venti: Se adonec da Regione palustre: et altre Vniuerso
parte vniuano epi uenti: et flar: Infundevano i la Copi nocivi Spiriti: Senza
fentraduone de porora alcuna.

Similmente esse da fugiri del loco non Sy Imperato dal Merulo: potè impien
do il Sole la Rotunditate del Azuro: lo Aere concluso dala Curuatura:
non hauendo portata de Vagari: Reuoluendo in se: buler: et cadendo
brusa: et Exardet: et minusse li humori deli homini: Et finalmente quelli con
duci in quales morbo: et Infirmiuita.

POSTE mo le Confine: et Forme ala Anca Mediana: Se poruati ala Gra
datone de Subleli: et Scallori da Sentari: Et in questo de uenti pri
mamente babuano ad andari alti: Perche da la loro altezza Se essi
nusse quanto Spatio nel piano della Terra: et dela Anca esse Gradatione su
na per occupari: Et in questo passo: Cosa E altri no ha fatto et me fecerit
quasi aliquando: Et Recorrendomi prima Vidimus Struoni nel Proterio
del 2.º de la Archuendim Sua: dela Mozambique Norma et Regula Rete
uata per Pythagora: et per qual Inuenti: tanto Philolopho: Tergerando le
Dici gli firi Euacifero: Et si: Et Se piqua tre Regule de triquale una Sy
3.º ped: l'altra 4.º et la Terza 4.º Et questi fin si compositi: una Terza l'al
cun Sua: Et noni Capi: In forma de Triangolo: Constituit una Emenda
in apri Norma: Et esse Vidimus diu questa regula: in moia cose: que
re: et mensuri esse molto utile: Cusi ancora in Edificio: et In fabrica
dela Scalle: ano le habbino compata libratione de gradis: Et Sidi esse de
la altitudine dela Conuersione con deli Salari: et como miu dicano: Sy man
dato goso perpendiculari filo: diuiso quello in tre parte: ne dan la Via
et filo deli gradis: omq: et la distanza dal demisso perpendiculari: al prin
cipio de li grade: quati: Et per lo non essendo questa Norma: Se non
uno Triangolo Oblogano: Dico del perpendiculari con el cateto: li Gra
de la Hypotenusa: et Spatio su p la Anca la base.

Et post mo de Sopra Scripti delatitza: definisci que
Spatio nel piano dela terra occupato epi Gradis po
te l'alteza mo de qle ut. 3.º nel piano necessano esse
per durr. 4.º Et p lo prima fronte potè esse
de durr. p durr. 4.º quello et muerano: Et qle
Sy: unde prima Exrogatione foy co.

Dico mo Ancora de loco: Cui considerando
questa Gradatione esse Sessone: eoc da Sideri: et ad perambulatione: et astrolom.

4v

non gli bisognare tal temperantia. Et perciò non si havendo cusì sempre la area expedita a suo modo potersi nui partire da quella temperantia pythagorica scallare propria et in questo modo abbreviare epsa base et considerando ancora che facendosi qualche areole tra epsi gradi como mo mo scriverò più arduamente. Ancora nui potere guadagnare d'epsa area advertendosi sempre como dirò doppoi che li gradi non comenciano sul piano de la area.

L'alteza de li theatri. Alcuni fecero tanta quanta è la area mediana perché provoreno in li theatri bassi le voci evanescere in li troppo alti corroborarsi oltre modo et farsi molto dure et crude, ma fra li eleganti foreno li quali hebbero li quatro quinti del diametro d'epsa area mediana per alteza. Et cusì io ho ritrovato nel Colloseo predicto de Roma del quale el diametro de la area è canne XXV et l'alteza exteriore XX.

De tuta questa alteza adonche le gradatione de subsellii mai occuporeno mancho de la medietate, onvero più del li dui tertii.

[FIG.]

D'epse gradatione autem ponerà mo compida et comprobatissima descriptione perché li fundamenti ultimi d'epse gradatione, cioè de li muri ne li quali finisce l'ultimo conscenso d'epse gradatione, si ponerà tanto lontano dal centro del semicirculo quanto è il semidiametro de la area mediana et la terza parte di quello ancora.

Li primi gradi al montare non comenciarano sul piano dela area mediana ma da epso piano in li theatri grandi serà elevato il muro tanto quanto è la nona parte del semidiametro d'epsa area et da lie comenciarano li gradi sessconarii idest da sedere. Ma in li theatri minori niente meno de pedi VII Romani.

De questi gradi si como scrive Victruvio sera cadauno alto un pede un palmo et sei digita et largo niente più de pedi due et meglio et niente

non gli bisognar nel temperanza: Et per cio non si bauendo cusi sempre la
Anza Espedita a suo modo potessi. Nui partim da questa temperanza portano
nua: Sradhar propo: Et in questo modo abbreviar Epfa Base: Et con
federatio ancora et faruasi qualche Anza tra essi Grad: Como mo
mo faruor: piu auulamente Ancora nui potro quadaquam depsi Anza:
Aduertendoss sempre: Como dno doppo Et la Grad non Comenciaro sul
piano della Anza!

L'Alteza della Base. Alcuni ferro tanta quanto e la Anza Mediana: Perche
proponno i le Theori bassi le voci euangeli: In li troppo alti sono
borasi elia modo: et farsi molto dur: a Grad: Ma tra li Eleganti
forme: li quali habbero la quarta quinta del diametro della Anza Mediana
per altezza: Et cusi lo ha ribouate nel Colosso prelado de Roma: Del
di diametro della Anza e canne xxv: et l'alteza Estimar xx.

De qua questa Alteza adonche Le Gradatione de Sinfelle mai occupo
reio mathe della Mediana: On uero piu della cui.



Depsi Gradatione autem ponora mo Computa: et comprobatissima dictione.
Perche li fundamenti ultimi depsi Gradatione: Cui della nua: nudi di
nissi ultimo Confesso depsi Gradatione: Si ponora tanto lontano dall'arco
del Semidiametro: quanto e il Semidiametro della Anza mediana: et la i part
di ella Anza.

Li Primi quali al montare non Comenciaro Sul Piano della Anza Media
na: Ma da esse piano in li Grad: Sono eluato el piano tanto
quanto e la nona parte del Semidiametro depsi Anza: Et da lui Comencia
rara la grade Sestorari: resti da Sradhar: Ma in li grad: meton: men
te meno de Prii: vii: Re.

De questi grade: Si como Sradhar: Vindruo: Ica Calcauro: alio: Un pro: un
puma: et Sei acuto: Et largo: mentr piu de poli: du: et mejo: et nua

5R

meno de pedi dui. Altri non di meno scrive l'alteza dovere essere uno pede et meglio et la largeza pedi dui et meglio.

Et dassi certa regula per il condurre de tali gradi per conservare maxime le voce como dirò al loco suo, che in summa così se debba gubernarsi in la positione de li gradi che deducta una linea dal pizo exteriore del ultimo inferiore grado al summo tochi tuti li pizi et cime de tuti loro gradi, como demonstra la precedente figuratione.

Per il montare mo de le brigate se fano le vie testudinate cum li scallini proprii da scalle equale l'una a l'altra, dritte per il smontare in la area mediana et il montare ali gradi et tante in numero secundo alcuni quanto rechieda la grandeza del theatro. Et in veritate questo passo adimanda et vol subtile investigatione per esser perduta la forma de li theatri vechii et afirmando io grandissime diferentie esser in molte parte fra theatro - amphitheatro contra il scriver de Baptista et de Biondo come demonstrarò nel capitulo de amphitheatri

et non se scrivendo da architecto alcuno chiaramente la cosa pereché certamente altra partita non ha tanto bisogno de masticatione quanto questa essendo che de le due parte principal del theatro una reputo esser questa cioè il vodare et impire le gradatione de questi spectaculi senza che le persone se stringano se urteno et se conculcheno si come per l'altra el conservar de la voce como doppo dirò.

Baptista de Alberti se ne passa senza enucleatione alcuna, Victruvio lui cusi dice, al capitulo VI del quinto libro, li cunei de li spectaculi in li theatri se dividano in questo modo, che li anguli deli trigoni li quali curreno circa la curvatura de la circinatione addrizeno li ascensi et le scalle tra li cunei insino a la prima precinctione, ma de sopra cum alterni viagii li superiori cunei se addrizeno nel meglio ma quelli che sono al basso et che addrizano le poste de le scalle serano VII per numero et nel capitulo haverà ancora epso Victruvio. Siano più aditi et spatiosi et non se congiungano quelli de sopra cum quelli de sotto, ma da tuti li loci perpetui et directi senza storte alcune aciò che desmontando el populo da li spectaculi non sii compresso ma habbi da tuti li loci exiti separati et senza impedimento.

Guidato adonche io da tal capitano mi pare poter dire che li cunei del montare et smontare da tute le gradatione et maxime li principali habiano ad esser al drito de li anguli de li trigoni già dicti, et questo dal primo grado insuso, et 7 per numero custodito ma dal piano de la area ad epso primo grado dove comprehendo fusse una areola almeno larga quanto de dui gradi la latitudine doversi ponere le scalle per montar ad epso primo grado. Che questa sii una dele diferentie fra el montare ali gradi del theatro a quelli de lo amphitheatro in quelli se montavano per le logie exteriore como dirò nel capo de lo amphitheatro. Et per più aperta intelligentia de ciò non ho sparmelgiato a la faticha del figurare tal partita como si vede de sotto.

Tute le gradatione de subsellii li antiqui in li gran theatri divisero in tre parte et in cadauna di tal divisione facevano quello grado duplo in largeza et questo divideva li gradi a lui superiori da li inferiori et domandasse tal duplicata latitudine areola.

Se è visto ancora oltra tal ordinare et scohoperte scalle et cunii in alcuni theatri de eccellenti architecti havere provisto che ad cadauna de le 4 primarie et angulare vie già dicte per ascendere a li gradi gli fussero et de qua et de la scalle intistine per l'una de le quale li gioveni legieri et cu-

F. 5

meno de' piedi dui: Altri non dimeno Sovera labella douer esser uno piede
et mezzo et la lunghezza piedi dui: et mezzo.
Et daffi questa Regola per il Contorno de' tali gradi: per conseruari massime
le Voci: Come d'ora al loro Suo: Et in Summa costi Se debba quere
narsi in la posizione de' gradi: Et debbono una linea del peso d'ora
del ultimo Inferiori grado: al Sumo Terzo tra le pisi: et come de' suoi
Suo Gradi: Come dimostra la precedente figurazione.

P

Per il montare mo delle brigate: Se fano le uie instrumanti: et la Scallin pro
prij da Scallo: Equale l'una al'altra: d'ora per il frontiere i la Anno in
d'una: et il montare de' Gradi: et tant i numeri: forando alcuni: quanto
natura la grandezza del Triangolo: Et Inueniati gli passi admanza et
uol Subtle Inueniati: per offer uoluer la forma de' Triangoli: Vnguiti
ne se formano da Ansimto alcune Sumamente la Cosa: Rudi ff. Com
ment. Altra parte non ha tanta bisogno de' Mathematici: quanto gli
Eptido et de' le Due parte principali del Triangolo: una n'pulo esse gta
Cioe al Vedore et Inueni la gradatione de' Spirituali: scila et de' le parte
ne Se Inueni: Et per l'Orario: et se conuolentia. Si. Como p'libro
et Conueniente de' le Voci: Come sopra d'ora.

Buonisti de' Albano Sono parte della Enacuazione d'ora: Vedremo l'ua
nati d'ora i Cumo de' le Spedizioni in la Triangoli Se accuntano in gto
modo: Et le Amole de' le Triangoli: Equale l'una con la Curuatura
de' la Curuatura: debbono le d'ora. Et le Scalle tra le Cumo Inueni
ala prima presentazione: Ma de' sopra cum alcuni Viaggi: le figure
on Cumo se addorire nel Medio: Et nel frequente capitolo accuntano
ancora esse Vedremo. Siano piu uoluer: et Spirituali: et non Se conueni
no quelle de' sopra: et quelle de' sopra: Ma da Tui le loro perpetui: et de
nisti senza altre alcune: Aco et de' montando el popolo de' le Spedite
culti: non Se compitio: Ma habbi da Tui le loro exiti Separati: et for
za impedimento.

Quando Adoneix io da Tal Capitano mi parti per dire: Et le figure del
montare: et Smontare da Tui le Gradatione: et maxe la principale habbano
ad offer el d'ora de' le Angoli de' le Triangoli qua d'ora: Et gto Dal primo
Grado In fuso: Ma dal piano de' la Ana Dal esse primo grado: Douer io
portando fuisse una Anola: al meno lunga quanto Due de' gradi le loro
habbano: Douer si ponuer le Scalle per montare ad esse se gradi: Et po
piu aperta Inuolentia de' Co: no ho l'permessione ala figura del figu
rar tal parte: Como Si uoluer qui de' sopra.

Tutte le Gradatione de' Subtelli le Anqui in la gto Triangoli d'ora
mi parte: Et in ciascuna de' tal Divisione: portano quello grado d'ora
plo in larghezza: Et questo accuntano le gradi a lui Superiori de' le pisi
nari: Et domandasse tal duplicata Inuolentia Anola.

Se e Visto Anora alia tal ordinare et Subtopo Scalle: et Cum: In alcuni
Triangoli de' Scalloni Ansimto hauer presento: Et ad ciascuna de' q
primari: et angolari uie qua d'ora: per d'ora de' Gradi: gli fuisse et de
qua: et de' le Scalle Inuolentia: per l'una de' quale le Giouini legioni: et de

Et offerando lo quadrato
d'ora: esse se parte per
per l'una et Angolari et
de' l'Orario et l'Orario et de' l'Orario
da: Come dimostra nel capi
tolo de' l'Orario.

Ma egli et sono al basso
et et esse sono le parte
de' le scalle forano uie
natura.

Et gto se Vno de' le figure per
il montare al d'ora de' l'Orario
nelle de' l'Orario: et de' l'Orario
conueniente per le loro presento:
Come d'ora nel de' l'Orario.

ad d'ora et de' l'Orario

ad d'ora et de' l'Orario

5v

pidi cum drito et festino ascenso, cum scallini continuati convoleno ad alto.

Le altre scalle intistine più remesse et più piane cum alcune aree intermedie et infrcte, in le quale le matrone et li vechii com lento et riposato grado cum queste intermedie montassero.

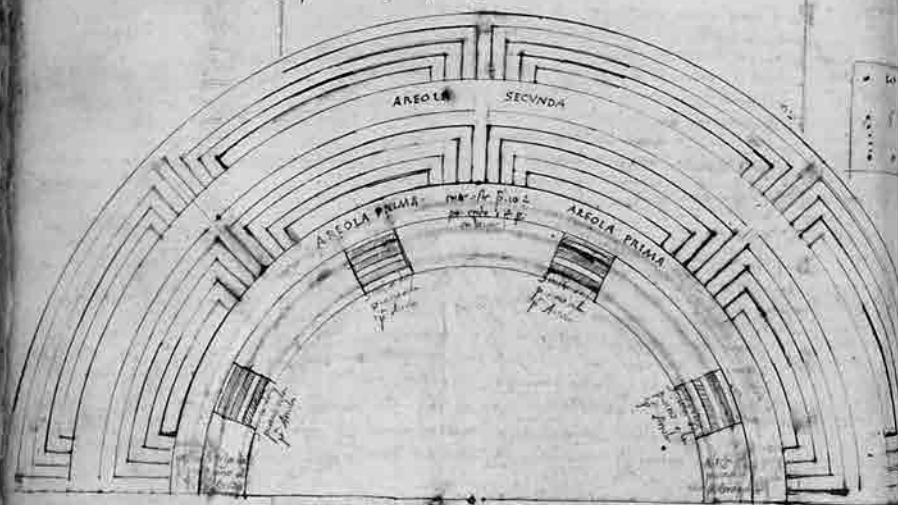
Et per quale causa se inducessero quelli sapienti architecti antiqui ad ponere tale fabriche theatrale de forma semicircularare et ad gradi cosa veramente philosophica et meravelgiosa de sotto el monstrarò, dove parlarò del portico et logie sopra li gradi.

DEL PULPITO CIOE DEL TRIBUNAL DE LA SCENA, PROSCENIO ET ORCHESTA.

In le fauce del theatro se adaptavano spatii aggerati sive tribunali como nui dicemo, in quali loci se travalgiassero li personati cioè histrioni et tute quelle persone che havessero ad recitare et presentare la fabula.

Et in quelli loci neli quali era consueto che li senatori et magistrati in certo et dignissimo loco segregati dala plebe se consedessero si como in la area mediana posto li cathedre cum elegante ornati si faceva solamente el pulpito tanto amplo che li iocatori et musici et quelli che agitassero li chori ne havesse abastanza et qui non se faceva epso pulpito più alto del pedi cinque acio che li senatori dal piano potessero bellissimamente vedere tuti li gesti de li artificii et partendossi da l'una et l'altra fauce del theatro el pulpito andava insino al centro et per ciò ben scrip-

piedi cum debito: & fittino a fianco: cum Scallini Continuat. Consulino ad alio.
Le altre Scalle fittino: piu Romiste: & piu piani: cum alcuni Anzi paroni
due: & infratti: In quale le maboni: & le scoby Cum loto: & ipoffus
da: cum questi: non medel: monaffero.
Et per qual causa Se inducero quelli Sapienti Anzisti Anziqui ad po
non alle Fabrice: fittino: & forma Semicirculari: Et ad Grandi Cofe
uoramente: philosophica: & moraluosa: & foppo: & monbato: doue partiam
di Porto: & Loge Sopra le gradi.



DEL PULVITIO CIOE DEL TRIBUNAL DE LA
SCENA: PROSCENIO: ET ORCHESTRA

In le faua del Teatro: Se adnotuano Spazi Aggrati: Sicut Tribunali
como Nui Durono: In quali loci: Se haugustro li personari: cioe: fittino
m: & par quelle persone: & haugustro: ad intar: & profertar: le Fabula.
Et in quelli loci: Eran Conquiti: & li Senatori: & Magistrati: & Scabini
In Cetero: & diuissimo loco: Siuon dala Plubi: & Concedeffero: Si como
li Anzi medietra: populi: cat: & inolegani: ornati: Si facua: fittino
il pulpit tanto Amplo: & la fozza: & Musici: & quelli: & agustro
li: & in haugustro: & fittino: & qui no: Si facua: & fittino: & fittino
alio: & fittino: & fittino: & fittino: & fittino: & fittino: & fittino: & fittino
K: & fittino: & fittino: & fittino: & fittino: & fittino: & fittino: & fittino
a: & fittino: & fittino: & fittino: & fittino: & fittino: & fittino: & fittino

(6r)

sero quelli che dicono el loco de la scena congiungere le corne del semicirculo theatrale per lo istesso diametro.

A quelli similmente che usoreno che la area mediana non stessero senatori ma tuta se concedesse ali saltatori, musici, cantatori et senatori la area del pulpito era anche minore, ma se alzava più da terra et qualche fiata insino ad sei cubiti, et adornavasse de colone, solari et da quali se potesse andare da l'uno nel'altro ad imitatione de case, cum ussi, porte et cum una in meglio si como rigale per ornamento de templi et da quale potessero descendere et ascendere li personati et actori dele scene sicomo ricercassero le fabule.

Ma ordinatamente et questo riputo cosa non troppo vulgare che quantunche questo pulpito et tribunale comunamente fusse tuto un piano, nondimeno diviso era in tre partite, et la più lontana dal diametro del semicirculo era propria la scena dove erano le ripresentate habitatione on como mo mo dicemo, più verso el semicirculo era el proscenio, cioè nanti ala scena, nel quale se exercitavano li ioci id est ludi, denanti dal proscenio era la orchestra nel quale loco ali senato eran parecchiate sue sede ornatissime, da qual loco tuti li gesti bellissimamente spectavano et in questo loco ancora signori forestieri et oratori da prima erano intromissi quantunche Augusto doppo non volesse che li legati de popoli sotiali gli intrassero havendo inteso che de certi oratori mandatogi alcuni fussero de natione de libertini.

Et qui non omitterò che in lo loco del orchestra el senato similmente sedeva per cunei.

Non era semper tuto questo tribunale cum questi sopradicti tri loci de uno piano solo, ma alcuni de dui altri de tri, como de sopto demonstrato. Ma tuto semper se ornava meravelgiosamente et cohoperivasse sumptuosamente, maxime la scena, sebene da prima se cohoprissse de fronde de arbori et perciò propriamente scena cusì fu nominata ἡ πρὸ πησ σκησ <sic!> che presso greci significa tabernaculo, cusì chiamato per farsi umbra quale li greci chiamano σκευ.

DE TRE FORME DE SCENA

ET ESSENDO MO ch'el nel theatro se exerciteno tre facte de poeti TRAGICI li quali recitano le miserie de tyranni, COMICI che representano li pensieri, affanni et travalgie de padri de famiglia, SATIRICI li quali cantano et representano la dolceza et piacere de le campagne et ville, li amori et innamoramenti de pastori, per ciò li ornati de cadauna de queste scene fra sè serano disimili. §Per li tragici gli bisogna adornamenti, palazi, colone et signi et altri regali apparati. §Per li comici edificii privati et da cittadini, cum sue fenestre et ussi ad similitudine de communi edificii. §Per satyrici bisogna adornarla de arbori, spelunche, silve, monti et altre simile parte agreste. Et

l'oro quello d'oro: il loco della scena Confunder le forme del Semicerchio
lo ^{Tribunale} p. lo stesso Diametro:
A quelli Similitudine d'Uomo e' la Ana mediana no Scritto Scrittori: ma
ma Se conuolisse al Saltatori: misurati: et Scrittori: la Ana del
pulpito con un ^{menore}: Ma Se affusa piu da Terra: d'qual se fatta
infino ad Sei Cubiti. Et aduocauisse de Colone: Solum: et da piu quale
Se potesse amare da Luna nel loto: ad imitatione di Coli: Cum Viti: per
it: et in una in medio si Como Regali: per Ornamenti di Tempio: Et in
quale potesse difender et affermare le profonate: et altre del loco: si co
mo mandasse le fabule.

Ma ornatamente: et questo n'puo: et no troppo uulgar: et quantomeno
questo pulpito et Tribunali: Comanamente fuisse: rito con piano: Honora
no d'altro era in per parte. Et la piu lontana del Diametro del Semicerchio
le era propria la scena: doue erano le rappresentate Sublatione: on fero
no labano: Piu a uerso il Semicerchio era il ^{proprio} Cio: non
ala scena: nel quale Se Esceuano le loro: et ludi: Denota del pro
fondo era la Orchestra: Nel quale loco alla scena: Erano parate Sue Se
de ornatissimi: da qual loco iun li uisti bellissimamente Spectauano: Et
in questo loco Anora Signora Fontana: et Oratori da prima erano intrati
si: Quantomeno Augusto doppo non uolse et li loco de populi Sociali
gli indusse: bauendo fatto: et de orn. ombra mandategli alcuni per
loro de natione de libertati:
Et qui non ometta et in lo loco del Orchestra et Scena Similitudine Solo
ua per Luna:

op. uozze Sali: et
p. l'oro d'oro: et
lo Tribuna d'Orato: in
ruano: Sue Opuscula
lo la scena: lo per li
altri Annoni iure Soluti

Non era Semper iuto questo Tribunale: ai qth fessati in loco: de Uno
piano solo: Ma alcuni de du: Sibi de Ter: Como d'opio d'oro: et
Ma iuto Semper Se ornaua miracolosamente: Et Copertuasi iumpio
lamenta: Maxime la scena: Se bene da prima si: robopisti de fronte de se
con: Et p Co propriamente scena: cusi fu nominata: a tro tino: et uero
che posto uero Significa Tabernaculo: cusi chiamato per fessi: vmbra: et
li gni chiamano o'cean.

DE TRE FORME DE SCENA: 3

EST ESSENDO MO et in l'auto Se Exercento tre facte de fono: Tra
cui quali Reuerano le misere de Tyranni: Comici che represente
na li pensieri affari: et Teruigiu: de Paris de familia Satirici: Cui
Cantano: et representano la doina: et piam de le Campagne: et Ville:
li Amori: et Namonamenti de Pastori: Per cio li ornati de cadama
de queste scene: fra Se Scene distimili: Afferi: tra gli li fogna adde
namenti: palati: Colone: et Signi: et altri Regali apponi: Et per
Comici: Edifici: priuati: et de Notari: Cum Sue Annoni: et Viti: ad
Similitudine de Comiti: Edifici: et per Sabina: li fogna aduocare
de Arbori: Spectandi: Solum: Moni: et altri Simile parte Aquile: Et

6V

tuti questi de sopra fureno in volta.

Et per tal dissimilitudine de scene cum grande ingegno quelli architecti antiqui usoreno cum machine versatile incontinentemente mutare la forma et la facie dela scena, che a suo piacere presto presto fussero pallazi da signori, fussero case da cittadini, fussero silve, si como ricercava el loro bisogno et era al preposito dele fabule.

Et ali ochi mo subiicerò la forma del pulpito cum la scena et tute sue già dicte parte. Se prima siquendo Vitruvio dirò lo coperto dela scena a puncto a puncto bisognare esser paro ala summa gradatione siché la crescente voce equalmente pervenga ala summa gradatione et al tecto.

Et non tacerò anche epso Vitruvio scrivere che del diametro dela scena tuta la orchestra debbe esser la medietate, et che la sexta parte del diametro d'epsa orchestra.

[FIG.]

Et deli ornamenti d'epsa scena tuta colonne longeze de quelle, sue base, et capitelli, architravi, frisi, cornise et altre parte simile, per adesso non farò altra memoratione, per non mi esser ciò necessario maxime per quanto ricerca il facto nostro, et similmente cel coperto.

Ni ancora per adesso altramente ricercarò queste parte già dicte del theatro latino non convenirse cum li theatri greci, et perciò al resto del bisogno nostro me ne passarò.

Tua questi de sopra finiva in uolta:

Et per tal distimulazione de Scene cum grande Ingegno quelle Arbitrate: come
che uoleno cum Machine uersarle: incontinente mostra la forma: et la fine
de la Scene: Che a Sua piacere presto presto fusse Pallata da Signori: Fustoro
Capo da Ciscari: fusso il suo: Si come inuolaua et loro bisogno: et con al pro-
posito de la Fabula.

Et al occhio mo Subiuro la Forma de Pulpis: cum la Scene de Tua Sua
qua dille parti: Se prima: siquendo l'edificio: dno lo Colopio de la
Pa a punto a punto: bisogno offer pero ala Scene gradatione: Suss la ordine
Voi equalitate perungo ala Scene gradatione: et al

Et non uarro esse cpo l'edificio finira et la Orchesta alio offer la me
della: del Diam.
de la Scene
Tua

Et de la Scene parte del diametro de la Orchesta:



Et de li Ornamenti de la Scene Tuta: Colonne, longhe de quelle: Sua
Basse: et capelle: Anziani Fusi: Corni et altri parte simili: per
non fare altra menzatione: per non mi offerire: Che: Necessario: maxime p
quanto inuolue il fatto nostro: Et Similmente de Colonna

Ne ancora per questo abbagliato: Reverendo: questi parte: per dille de l'edificio
non conuenisse in se li stessi: et per se al fine del bisogno nostro
me ne fussano:

7R

DEL PORTICO SOPRA LI GRADI

Devenirò mo al portico, quale epsi antiquissimi architecti necessariamente posero al theatro sopra le ultime gradatione per respecto dele voce et dela confirmatione del sonore de quelle se prima perhò premitterò

che sopra tute le altre parte et prima se ha ad considerare ch'el loco nel quale se ha da fabricare el theatro non sii loco sordo, ma che la voce possi in quello discorrere clarissimamente, et questo presto se farà in questo modo, s'el loco electo serà dove se impedisca la resonantia.

Perché la voce è spirito fluente de lo aere, et per percussione sensibile a lo auditio, et per questo epso aere per percussione de la voce et per tractione del sonito se move cum rotatione inifiniti de circuli, si como se move la repossante aqua en circuli se li serà profundato qualche petra, on se qualche cosa subitamente exi da quella, li quali circuli, partendosi dal centro semper crescono quanto più largamente possono, et difundensse, se non sono dala angustia del loco interrupti on da qualche altra offensione, on impedimento, che non permetta le circolare designatione d'epse unde pervenire al fine loro. Siché quando epse unde sono interpellate et interrupte da qualche impazo le prime, redundante, ritornando adosso ale sequente disturbano le designatione de quelle. Per quella medesima ragione la voce cusì a circino fa sua motione, ma in la aqua li circuli per la pianezza di quella si move in latitudine, et la voce et in latitudine camina et in alteza monta gradatamente. Adonche si como in la aqua per designatione de le unde, similmente in la voce non essendo impedita la prima unda non disturba la secunda, ne le altre sequente, ma tute cum sua resonantia pervengono ale orecchie deli inferiori et deli superiori.

Et questo oltra tal philosophica ragione el provo dalo inconsiderato ancora effecto, perché nui vedemo se se predica on in piazza on in qualche altro aperto loco immo qualche fiata at un tracto si vede in piazza tri et quatro zarmaduri, cavadente, cantatori de gesta et le brigate adunarseli atorno tuti in forma circolare, senza como ho dicto che loro li ponano altra fantasia et consideratione. Et questo advene perché da se stesso lo auditio nostro non essendo impedito se adapta al loco, dal quale pilgi le parole del proferente, et questa è manifestissima demonstratione, ch'el fluente spirito del percosso aere cum rotatione infinite e circolare si move como è dicto.

Per questo adonche li antiqui architecti per subtile indagatione del fluente spirito del aere et de tal sonito de la voce sequendo et imittando le vestigie de la natura fabricoreno li gradi theatriali circolari et ascendenti. Et per canonica ragione mathematicale et musicale cercoreno che qualunche voce che fusse nela scena pervenesse ale orecchie de spectatori più chiara et più suave che potesse.

Et per ciò prima fecero li gradi, como è dicto, et doppo (cosa che grandissimamente gli conferisse) sopra posero ad epsi gradi lo portico, on vero logia, como nui dicemo, risguardante la area mediana del theatro, qual portico mai fecero più alto dela scena, como de sopra dixi.

Verso la area mediana serà la logia già dicta, on portico, aperta al tuto, ma da dretoserà chiusa da muro saldo, et dal canto pur denanti verso la

DEL PORTICO SOPRA LI GRADI

Devesio mo al Portico: quale Episi Anquissimi Ambrosii. Necessariamente
posso al Tibero: Sopra le ultime Considerationi per rispetto delle Voci et
della Conformatione del Sonno di quelle: Se prima posto premittio

Che Sopra Tur le altre parti: et Prima Se ha ad Considerari: Che loco
nel quale Se ha ad fabricar et fabrico non si loco Sono: Ma che la Vo
ce passi in quello di forma clarissimamente. Et questo posto Se fara in quello
modo: Se il loco stesso Se adouer Se impaccia la Riforma.

Perche la Voce e Spirito fluente delo Aere: et per percussione Scribibile al Au
dito. Et per questo esse Aere per percussione della Voce: et per Frattione et
Sonno Se moue cum rotatione Infima de Circulo Si Como Se moue
la Repossanti aqua in Circulo: Se li son profundato qualche petra: On se
qualche cosa subitamente exa da gila: laquali Circulo partendosi dal fon
do semper crescono: quanto piu largamente passano: et difindesi: Se non
sono data Angustia del loco Interru: on la quale alia offensione: on
impedimento: che non permetta le Circulari designationi deple unde: perche
non al fine loro: Sicut quando esse unde Sono Interru: et Interru
da qualche impalo: le Prime redundanti: ritornando adosso al Sequen
te: disturbano le designationi de quelle: Per quelle medesima Ragione la
Voce esse a tirano in Sua motione: Ma in la aqua le Circuli po la pu
negla di quella Si moue in latitudine: Et la Voce et in latitudine: Camma
it in Aere monta gradatamente: Adonche Si Como i laqua po designa
tione deple unde: Similmente in la Voce: non Effendo impacha la prima
unda non disturba la 2^a: ne le altre Sequenti: Ma Tur cum Sua Re
nancia peruencono al Ombre del Inferior: et del Superiori

Et questo Oltra tal Philosophica Ragione: et prouo delo manifestato anco
ra effetto: Perche Nui uedemo Se Se produca on in piala: on in qualche
altro aperto loco: Immo qualche fiore ad un trallo Si uede in piala
tra: et questo formaduri: quadrati: cantoni de gesta: et le birchi adu
nati nome Tur in forma circulari: Senza rimo so dalle: Et loro le
ponano alia fantasia: et Consideratione: Et questo aduere pes da Se fissa
lo auale nostro non essendo impreso Se adapti al loro: dalqual peso lo
parle del professori: Et questo e manifestissima demonstratione: del fluere
e Spirito del portico Aere in Rotatione Infima: et Circulari Si moue Como
e detto.

Per questo adonche li Anchi Ambrosii: per subite Indagatione Al fluere in
nio del Aere: et de tal Bordo de la Voce: Sequendo et mutando la Voce
deli Natura fabricanno le Grade Harmoni Circulari et infonanti: Et per
notoria Ragione: Mathematica: et Musicale Confonno: et quallora de uo
ce et fissa nella Scena peruenisse al Ombre de Sportuati piu cian:
et piu facie et poteste.

Et per cio prima fero le Grade como e detto: Et doppo (cosa il grandissi
mamente) et conferisse: sopra posso ad esse gradi lo portico: on Ero loqua
como Nui dicemo: Riformata la Anza mediana del Tibero: et Qual
portico mai fero piu alto de la Scena: como de sopra dixi:

Verso la Anza Mediana Scena la loqua gra della: on portico aposto al Tibero: in
da dinto: con elusto de Muro fatto: Et dal canto piu de nante loqua la

7v

la area mediana serà (uno[?]) como socco ale colonne d'epso logia) una sponda le murallo per il quale li orbi et circuli de le voce extumescete se constringevano insieme, le quali in veritate lo aere inspissato dal portico mollissimamente recevesse, et cum pieno appulso non ravibrasse, ma più presto refirmasse et retenesse.

[FIG.]

Aggiungevano ancora por respecto ancora del conservare le voce oltre il beneficio del umbra uno velo et cohopturo temporario per celo del theatro, el quale adornato de stelle circum circa per la sua umbra da tanta alteza cohoperisse la area mediana li gradi et li spectatori.

Haveva questo portico sive logie assai de artificio perché per sustentare queste solamente bisognava de sotto de epse fare altri portici et colomnatione da de fori di tuto il theatro, comenciando al fundo et al piano dela terra, et si che in li grandi theatri gli bisognava dui portici, acio che quando per vento et impeto de piove se gli gli reducesse il popolo li perambulanti non se bagnassero.

Et le apertione et colomnatione de questi portici inferiori non erano simili a quelli che usavano architecti per le basilice et per li templi de dii, ma de una sodeza a sua posta, et de muri firmissimi cum li adornamenti quali usoreno in li archi triumphali.

Et le apertione d'epsi portici inferiori cioè el spatio da colomna a colomna on da pilastro a pilastro cum tal ragione ponevano cioè che quanto erano large le apertione et vie per l'intrare in lo theatro, tanto fussero le apertione de questi intercolomnii inferiori et ad cadauna de le vie del entrare gli correspondesse una de queste apertione.

Et cusì bisognava che le altre interiore correspondessero a queste, et la

8R L

arageza d'ep̄si portici tanto facevano quanto era la largeza da colona a colomna on da pilasto a pilastro, et li pilastri on a dire melgio li pilastroni erno tranto grossi quanto era la medietate dela apertione, cioè due grosseze de pilastro erano la aperta deli portici da pilastro a pilastro.

Le colomne doppoi non erano como quelle de archi triumphali, ma nel megio dela fronte de pilastri, erano poste et summisse arole ale colomne alte la sexta parte d'ep̄se colomne, tuti li altri ornamenti possa como quelli deli templi, l'alteza cum tuti li ornamenti de le colomne et cum la sua corona, idest cornice era tanta quanta la medietate de tuta l'alteza de le gradatione interiore, siché due ordini fureno de queste colomnatione exteriori deli quale la secunda testitudinatione fu equale ala summa altitudine de li gradi, qual alteza adonche fu equale al piano dele logie superiore verso la area mediana.

Et qui noto grandissima differentia da la fronte exteriori del theatro da quella del amphiteatro perché in quella del theatro erano due ordinatione tuti soi volti de colomne insino al piano dele logie interiore sopra li gradi et in lo amphiteatro erano tre [a marg.: essendo pieno de gradi li 2/3]. Perché in lo amphiteatro li gradi andavano più alti che quelli del theatro, come mostrerò doppoi. Tutavia s'el theatro fusse pieno de gradi per le due parte dele quatro de tuta sua alteza che serà la medietate si poterano fare como in lo amphiteatro, et questa sii la figuratione che satisfarà per l'uno et per l'altro.

Ma advertasse como altre volte io provai sequendo la doctrina de Victruvio che quando intercolonnare opere sono una sopra l'altra che la superiore sempre è più curta de la inferiore, como anche demonstrarà questa figurat[i]one dela spologia del theatro. [il resto della pagina è strappato, mutilo dell'immagine]

8

La greca degli ioni fanno quanto era la greca di colona a colonna
on di pilastro a pilastro. Et la pilastro on adun tutto la pilastro era
tanto fusti: quanto era la medietate della Apertura: cioè due gressi de pi-
lastro come la apertura del portico di pilastro a pilastro.

Le Colonne doppie non erano come quelle de An triumphali: Ma nel
mezo della fronte di pilastro erano posti: et sumisse An di Colonne: ad
la Sesta parte degli Colonne: cioè li altri ornamenti sopra: come quelli
del Tempio: La base: non tutti li ornamenti de le Colonne: Et fu la Sua
Corona: uesti Cornice: con tanto: quanto la medietate de sua labella de le
gradatione naxon: Sive due ordini furono de questi Colonnarum: Ex
non: De quibus li in Architecturae fuit: Est: in Suma gradatione de
li gradi: Qual et de adonit fu Equale al piano de le loge super uocata
Ani Meliana.

Et qui non grandissima depressione da la fronte Exonit ad Anitro: de qua de
Ambitudo: Post: et de Anitro erano due ornamenti: de Colonne inferio
al piano de le loge: si parum sup li radi: et in lo Ambitudo erano due or-
namenti: Post: in lo Ambitudo de radi ambuano due alii: in parte del
Anitro: con manifeste doppie. Et questi due figurano sopra Anitro.

Tuon una del Anitro fusti pieno di Grade: e le due parte de la sua: Tuon Sua
labella: et in lo Ambitudo: parum con bono in lo Ambitudo: Et esse Sy
la figurano de Scapula: e lano: et pilastro.

Ma aduertissi: Como alii uolte se proua: quando la doctrina de uicino: et
in paroloniare per sine una: est labella: et la figura: comp: e per fusti de
li inferiori: Com: anit demonstran esse figurano: de la spalla del Anitro.

79
motif

8v

Et essendo facta tal opera solamente a ciò che le voce non se perdessore et se ne fugissero, ma che insieme se constringesseno et più piene se remettenesseno, alcun scriptura chiamoreno tal portico circumvallatione.

Di questa circumvallatione l'alteza fue tre volte tanta quanta è la mitate de la prima colomnatione exteriore, cioè serà una volta e megia quanta è la prima colomnatione et haverà queste parte:

uno murello sotto ale colomne, et questo chiamano alcuni suggesto et serà tanto alto questo murello in li theatri maximi quanto è la tertia parte; in li theatri minori quanto è la quarta parte de tuta l'alteza de le logie, on circumvallatione, cioè dal piano dell'ultimo grado insino al cohoperto d'epse logie. In questo murello serano imposte le colomne, le quale colomne serano longecomputato bassa et capitello quanto è la mitate de dicta alteza del portico.

Sopra queste colomne se ponerano li ornamenti quali in le basilice et doppo una ala de muro, quale serà alto quanto la sexta parte dell'alteza dela circumvallatione. Et queste colomne seran al tuto expedite et nete cioè senza intalgio alcuno, cum quelle medesimi ornamenti che sono in le colomne de le basilice, et tante serano per numero quante le colomne del portico inferiore dal canto de fori del theatro.

Nel già dicto murello sopra el quale se poneno le colomne de la logia nostra superiore se lassano aperture drittamente corrispondente ale vie del ascender et del descender ali gradi del theatro, et qui ancora solevano quelli antiqui [mettere] certe poste sive modioni como nui dicemo sper[oni ...]vasi de bronzo pendenti cum la [.. per]cussione loro applicandoseli le vo[ce] parte quantunche [... lacuna per strappo dell'immagine dalla pagina precedente]

Et offendo fada tal opera. Solamente a no ex le Vore non se portogero. et
Se ne fuggero: Ma ex infuere se constringono. et piu picci se metteth
feno: Alim Scripum adidomno tal Postico Circumvallatione.

Di questa Circumvallatione l'alteza fue tre volte tanto: quanto e la misura
de la prima Columnatione gention: Cioe Sera una volta e meza quan
ta e la prima Columnatione: Et sicura queste parte.

Vno Mureto Sotto alle Columne: et questo dignano alcuni Suggesto: Et
fara tanto alto questo mureto In le fuchi ab: quanto e la prima par
te: In le brachi lincion: quanto e la quarta parte de tutta l'alteza de le
loge: on Circumvallatione: Cioe dal Piedo de l'ultimo grado Infimo al Cubo
pato de le loge. In questo mureto Serano imposte le Columne: In le Colom
ne faranno longe compunio delli et Capitulo: quanto e la misura de delli
alteza del Piedo:

Sopra queste Columne Se ponessero le ornamenti: quali s'le Basilio: Et dip
po una Ala de muro: quale Sera Alto quanto la Sera parte de l'alteza
de la Circumvallatione: Et queste Columne faran altre expedite: et una fua
Cioe Contra mureto ab: con delli medesime Ornamenti: Et sono In le
l'ome de le Basilio: Et tanto Serano per numero: quanto le Columne del
postico Inferiore del Cardo de fori del Tempio.

Nel Gio uisto Mureto Sopra delli Se ponano le Columne de la loge sopra la
pian: Se luffice Aperture diatamente: Correspondente alle Vne del cofon
dor: et del discedere alle gradi del Scuto: Et que Annon Solerano
quelli Antiqui & mureto fono parte fua medione: Cioe Nui diremo fono
una Vasi de bronzo pendenti: Cioe la
ruffone loro appurando fono: No
nate: quantuna

Alteza de le loge fupior

Mureto fupior le Columne

le Columne

*La Circonuallatione mureto fupior le Columne
In le fuchi ab: quanto e la prima parte
de l'alteza de le loge: on Circumvallatione
Cioe dal Piedo de l'ultimo grado Infimo al Cubo
pato de le loge.*

maxima

9R

bastanza se serra la circumvallatione reussendoli al firmare le voce la grandeza et il notabil sporgimento de la cornice, si como in li theatri grande fano le logie et portici.

Item in alcuni grandissimi theatri queste logie et portici superiori sono duple, la prima cioè quella da dentro verso la area mediana serata ut supra, la exteriore più de sopra piena de fenestre et altre apertione on vero logia aperta verso la citade.

DEL TECTO ET COHOPERTO ET GROSSEZA DE MURI TUTI

Ultimamente ali theatri in loco del cohoperto ponevano el batuto como nui dicemo discohoperta, et questo dico quanto sii per le logie et pioveva verso li gradi da dove per canoni fra li muri deduceva la aqua et intrava in cloache subterranee.

Appresso la superiore cornice extrinseca de li theatri se ponevano alcune sedie on vero mutuli dive como nui dicemo gozole in le quali per ornamento de ioci publici cazatoli dentro arbori da nave et a quelli comesse corde et altri legamenti tirati sopra el theatro tuto securamente gli imponessero velle dextese.

Et perciò bisognando che questo ultimo et exteriore muro fusse sodo et forte lo fecessero grosso (per quanto durava le prime columnatione) quanto era la XVa parte de l'alteza sua tuta. L'altro muro interiore, cioè quello che era intra el primo et secundo portico facevano macho del primo la quarta parte. Li altri muri tuti, cioè quelli dala dicta prima colomnatione in suso facevano mancho dela parte inferiore la XII parte.

El lineamento dela area mediana del theatro fu et facevasse ad similitudine dele calcate vestigie de cavali.

Malvolentieri pretermetto et la causa affine de queste poche parole se intenderà quello che scrive Victruvio al fine del quarto capitulo del quinto libro dove el parla de li vasi del theatro che è.

Dirà alcuno multi theatri ogni qual anno in Roma esser stà facti et niuno rispetto de tal vasi et harmonie loro esserli havuto, et errarà questi per non advertire che tuti li theatri publici de legname hano tabulatione et asse in gran quantitate, le quale necessariamente bisogna che risoneno, et questo certamente ancora advertiremo da citharoedi li quali volendo cum alto tono cantare se voltano ale porte dela scena et cusì receveno consonantia de voce per il favore de quelle, ma facendosi li theatri de

89

Costanza Si sopra la Cornuallione: mettendoli al firmam le Voci le gran,
della et il notabil sporgimento della Cornu: Si come in li *Trabari grandi*
fanno le Loge: e Posti.
Item in alcuni grandissimi *Trabari* questo Loge et Posto seguono sono dupli:
la prima cioè quella da dentro verso la Anza Mediana Strata ut supra:
la Extrinseca poi de fuori piena de finestre: et altre aperture on uordlo
gia aperta verso la Citade:

DEL TECTO: ET COHOPERTO: ET GROSSEZA
DE MURI TUTI

Virtuosamente Ale *Trabari* In loco de Cohoperto ponuano el batuto ro-
mo Hui dicono dispropia: Et questo dico quanto Sy per le Loge: Et pro
uista verso le grade: da doue per conati sul li Muri St. Dalmazio a qd.
Et Intraua in *Clauche* Subterranea.

finire

Appresso la Superior Cornu Extrinseca del *Trabari* Si ponuano altri
ne Stile: on uero murli: Suii Como Hui dicono Golole: In quali per
Ornamento de loro publici: Caroua dentro Avon de Mau: e a quelli
Comesse Coru: e altri legamenti trah sopra el *Trabato* Tuo: ponuano gli
impugnatio Velle: doppo:

che il posto p
può de

Et per lo bisognando di questo ultimo: q Extrinseca mure fusti solo: e per:
lo finitore dritto (per quanto diuua le Prime Colunatione) quanto
era la più parte de la testa Sua Tuo: L'altro muro intono: cioè
quello che era inha el primo: et Secundo Posto: facciano manco del
primo la quarta parte. Li altri muri Tuo: cioè gli dala dala prima
Colunatione in uso: facciano manco de la parte superiore la sua parte.

Et l'ornamento della Anza Mediana del *Trabato* fu: et facesse ad Simi
Anzani: de la caloue usque ad Cauale:

Mal uolentieri prometto: Et la Causa al fine de qte parole de fan-
dora: quello de Scruar Vidimus al fine del 4.° sig. di qua lo dau
il Pavle de la Vasi del *Trabato*: d. v.

Dire alcuno: Multi *Trabari* ogni qual Anno offer Sta facti: Et niuno in
posto de tal usi: e harmonie loro offera hauido: Et ornati per non ad
lucire: e Tui le *Trabari* publici de logname: bona Tebalatione et
esse in quantitate: in quale non furamente bilone et uferano: Et questo
Certamente Anno aduertimo de it Barochi: Inq. Volendo cum alio
rono Cantare: se uolano ale porte della Scena: Et Cusi inuano cono
nanda de voce p il fauore de quello: Ma per-lesse li *Trabari* de

7th

25

9v

de materia soda como è de structura de cementi cioè de batuto, de petra, de marmore, non possono resonare et perciò necessario è applicarli tali vasi.

Et questo basti mo quanto ala fabrica d'epsi theatri per pervenire ad alcune altre parte non inconveniente et non da despretiare per expedirse finalmente da theatri et attendere ad amphitheatri et circi.

El primo theatro ala forma praedicta visto in la città de Roma fu facto da Marco Scauro in la sua edilitate, non perché avesse a durare perpetuamente ma solamente a ioci scenici per giorni XXX del quale scrive Plinio in tal modo. Questui, in la sua edilitate fece opera maxima de tute le altre che mai per mane de homini fusse facta, et non per mora temporaria, ma ancora a destinatione de eternitate. Questo theatro fu de tre scene de CCCLX colonne, la parte inferiore de la scena fu de marmore, la media de vetro, inaudito, le colonne superiore de tabule tute dorate. Le colonne de soto de pedi XXXVII, figure de bronzo fra le colonne fureno 3000 numero, la cava capeva LXXX mila homini.

Dice ancora Plinio et scrive levarli lo animo et sforzarlo dal deviare dal destinato viaggio la contemplatione de tanta prodiga mente et fantasia de Caio Curione quale in le exequi del patre edificò dui theatri temporarii de lignami presso l'uno a l'altro, cadaun di loro supra soi cardini on vero guerzi, como chiamamo nui, che se rivolgevano cum gran misura in l'uno et l'altro deli quali facto el spectaculo de li ioci insino al meglio die, voltati l'uno a l'altro, cioè a culo a culo et aciò anche le scene non facessero strepito fra se et incontinente doppo revoltavasse como da prima stetero et simalmente a l'ultimo del giorno, levate le tabule et coniuncte le corne faceva amphiteatro et demonstrava el spectaculo de gladiatori, circumferendo el populo romano el quale gli era più alligato et astr[?]cto et como nui dicemo vulgarmente più charie le mane et in arbitrio suo, subiunge qui Plinio et dice di che prima adonche se meravelgiarà alcuno in questo delo inventore, on delo invento idest dela cosa ritrovata, de lo artifice on delo auctore on che alcuno habbi ardito de pensar questo, on di farlo, obedire on comandare, ma sopra tute le cose serà el furore del populo el quale hebbe ardire de sedere in si infidele et instabile sedia. Et questo quello vincitore dele terre et signore de tuto el mondo el quale rapì le gente et reami et comandò et pose le leze ale gente stranne et alcuni ponesse nel numero deli dei, dela generation deli homini tanta portione è suspesa in tal machine et applaude al suo pericolo, che vilità de anime è questa che pocha extima dela vita on che querelarsi dela rotta de Canne on quanto male poteva intervenire, pubblico dolore è quando le citate per apertione de la terra, on vero terremoto sono absorte et summerse, ecco lo universo populo Romano sì como in dui navigii imposto e sustinuto solamente in dui cardini et due gourzi et sta a guardare se medesimo combatente et per perire in un momento se le machine se rompessino.

de Materia Solida: Como e de Strudum de Coactu: Cos et barus de petra: de
Marmor: no possunt Reonari: Et p. Co missano e applicati tui. Et
Et questo basto quanto alla Fabrica degli Scinti per pervenire ad altri
ne altre parti non necessariamente et non da aspettarsi per Expressio
natura de Exim: et Actuar: Ad Amphitheatru: et c.

El primo Teatro in forma predetta visto in la citta de Roma fu fatto da
Marte Scario in la Sua Edilura: Non per gaudire a davan propriamente ma
Solamente a fare Scinti per Giorni xxx. Distanti Scint Primo nel modo.
Quinti in la Sua Edilura per opera massima de Tui le altre: Et non per ma
ne de homini fuso fatta: Et non per mora Temporalia: Ma Antra a Desi
nacione de Eternitatem. Questo Teatro fu de Scinti de eccleze Colon
ne la parte haueri de la Scena fu Marmor: la media de tutto in quito
le Columne Superior de Fabia: tui darati. Le Columne de Scito de pte
xxxviii: Tui de tutto fra le Columne furo 3000 nio. La Cava
Capita Lxxx homini.

de ligno arboris

Dicitur Antra Plinio: et Scintu: Levare lo Animo et Spontanea del deusare del
distinto Uirgato La contemplatione de tanta prodiga mentis et fantasia de
C. Curionis in la Exequie ad Pente Estia: Dicitur Scintu Temporalis de
legami postea uno alaltro: Caddu ai loro Super per Ceterum non uno
quero: Como chiamano Nio: Et se rivolgerano cum gran misera in la
no et altro delquale fatto el Spectaculo de la pte infino al mezzo air. Volen
uno alaltro per un solo a solo: et uno antra Scintu furo in pte
et inordinato come inordinati uno in vima Scintu: Et finalmente velle
del pte: vna de Scintu: et confunde le omni factura Amphitheatru: ce
donantibus Spectaculo de gladiato: Et de materia sua vna et vna
fanno el populo in Scintu: qui primo et antra Dicitur: atench: Se me
naulquiso vna in questo de la religion: on ato inueno: et de la colatio
vna de la Antra: on ato Andone. On ato auera habi vna de Scintu
questo on al pte Scintu on commendant: Ma forra nio de pte Scintu
furo del Populo de la vna antra de Scintu in la pte infino de Scintu
E questo quello vna de Scintu: et Signor ai suo el mondo: de la vna
pi la vna et Romo: et quando et solo de la vna antra Scintu: et
altri de la vna nel numero de la Dei: De la Generation del domini tanta pte
oni: Suscipa in nel mae: nel et Applaud al suo portate. Et vna
de Antra et qta et pte extrema de la Vita. On et quocumque de la vna
de Canto on quero male pte inueno: Publico de la vna: et quando
Cintu per apertura de la vita: on uno Commendano sono ablati et Summo:
Ero lo vna de populo Romano: Si como in antra vna imposto et fuso
nno solamente in antra Commendano: et de la vna: et fuso a quocumque pte
ma commendant et per pte in un momento se la vna de la vna

de ligno arboris
de ligno arboris
de ligno arboris

BEM, Mc, Lat, 466 = alla X.1.6
Biblioteca Estense di Modena

10R

El primo theatro de prede quadrate et permansuri dicono tuti li scriptori esser stato posto da Pompeio et del quale Cornelio Tacito nel quarto consulato de Nerone et primo del Cornelio Cosso in Roma fu instituito un quinquennale ioco al costume de greci, et fu incusato Caio Pompeio da li seniori che avesse facto theatro permansuro perché pre se faceva de gradi subitarii et la scena a tempo.

Et la grandeza di questo theatro per altra ragione et per altro testimonio melgio non si può demonstrare, cha che volendo Nerone monstrare ala nobiltate germana la magnitudine del populo romano, como scrive Cornelio Tacito, lo introduce nel theatro de Pompeio.

Et epso medesimo Nerone, doppoi, cum opera de un solo giorno, como scrive Plinio, cum spesa più che matta, tuto lo fece indorare per recevere in quello Tiridate re de Armeni.

Questo theatro, quantunche fusse posto et principiato da Caio Pompeio per la maggiore parte non di meno fu compito da Gallicula imperatore, como scrive Svetonio.

Scrive Baptista de Alberti in la sua architectura, tri theatri esser stati in Roma et altramente non li nomina, ma Fabio Victore nel tractato suo dele XIII regione de Roma ne pone et nomina tri, in la regione VIII che circo Flaminio, dicto adesso la piazza de Agone:

Lo theatro de Balbo, che haveva loci MXXX LXXXVIII

Lo theatro de Pompeio che haveva loci MXXX LXXXV [a marg.: Questo theatro de Pompeio fu dove hor vedemo la ecclesia del san Lorenzo in Damaso]

Lo theatro de Marcello che haveva loci MXXX

et de le cade d'epsi theatri altramente non parla.

El Primo Tributo de' Prati quattora: et permutati furono con la Somme
in esse Stato polo da Pompeo: Et adque Cornelio vix nel quale
Consulato de' Neroni: et Primo de' Cornelio esse in Roma fu fatto fu
tributo in quinquaginta loro ad Costanzo de' Orvi: Et fu inquisito con
poco da li Senati: Et bausse fatto Tributo permutato: per se farano
de' grati Subitari: et la Somme in nome.

Et de' gratia in questo Tributo: per alio Ragioni: et per alio Tributo
me mezo non si po' demantrari: Che il Colonel Neroni non con
ala Notitia: Gortana la Magnitudine del Popolo Romano: Come Seno
Cornelio: eto: a Tributo in Tributo de' Pompeo.

Et eplo mezo Neroni: doppo: cum capo le uno Solo giorno: Como Seno
de' Pompeo: cum Spola più ozo multa: luo io per: nozar: per Rom
suo: in quelle Tributo: Re: de' Averno.

Questo Tributo quantunque fuo posto et principare da C. Pompeo per
la maggior parte non ameno fu compito da C. Cicerone Imperatore: Come
Seno Subono.

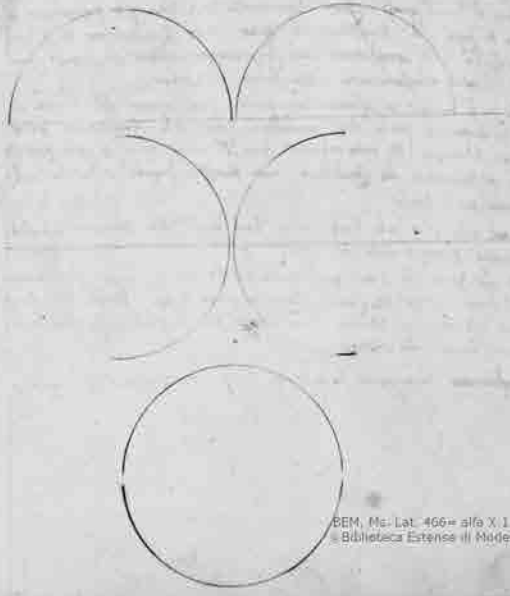
In Sua An.
notar

Seno Duppi de' Aibern: et Seno esse Seno in Roma: et Albanan
et no' a nomina: Ma Fabio V. Seno nel Tributo: Suo acto xiiii Regia
no de' Roma: no fare Seno: et nomina: in. In la Regione vili: et
Ciro flumenio: alio alio la parte de' Aigne.

La Tributo de' balbo: et Seno in
Lo Tributo de' Pompeo: et Seno in
Lo Tributo de' Maitre: et Seno in
Et de' le case de' Seno: aliamente non parla

xxx LXXXVIII.
xxx LXXXV.
xxx.

Questo Tributo de' Pompeo fu dato ben
viximo la Tributo de' Seno
in Seno



BEM, Ms. Lat. 466 = sifo X. 1. B.
Biblioteca Estense di Modena

10v

DE AMPHITEATRI

Scrive Victruvio al fine del libro sexto che tuti li homini non solo li architecti possono provare quello che sii bono, ma che tra li ignoranti et loro architecti questa differentia gli è, che lo ignorante se non vede la cosa facta non intende como l'habbi ad venire, et commo debba reussire la fabrica et la opera. Ma lo architecto prima ch'el commenci epsa opera già la vede facta, et cognosce la bellezza, la venustate, il comodo et tute le altre parte li intendenti, potesse dire et spazarmi in un tracto che lo amphiteatro è dui theatri coniuncti insieme a corne per corne, nondimeno pur per satisfare anche a chi cusi perfectamente non intendesse, circa el tractato d'epso amphiteatro alquanto mi extenderò, sebene epso victruvio cosa alcuna altramente non scriva de tal fabrica.

Et prima dirò che quantunche (como se scrive) lo amphiteatro sii dui theatri (et rationabilmente cusi dicto perché si como nel theatro si vede semicircular figura, cusi nel amphiteatro da circular intera et a circa a circa ἄμφω grece circum) et quantunche Baptista de Alberti scriva ch'el theatro è como la mitate delo amphiteatro, et solamente esserli differentia, che lo amphiteatro ha la area mediana vacua de pulpiti scenici, et in tuto expedita, et che in tute le altre parte et specialmente in le gradatione, in lo portico, in le vie et simile altre partite al tuto convengono, nondimeno io quatro diferentie gli ritrovo:

revolendo al tuto ne la mente lo theatro per non potere vedere pur manifeste reliquie di quello, como de lo amphiteatro, perché et quello de Roma et quello de Verona et quello de l'una tanto tempo deserto pur ho visto.

La prima in le gradatione, essendo che lo theatro ancora maximo al più al più per li dui terzi de sua alteza se impeva de gradi, lo amphiteatro insino al summo quasi, como chiaramente se vederà per la figuratione annota de sopto de lo amphiteatro de Roma et fu rationabil non se havendo respecto in lo amphiteatro, ad conservatione alcuna de voce como nel theatro necessariamente, ma solum al vedere.

La secunda in lo montare et ascender ali gradi, perché l'impire del theatro se fa da dentro, et per la area mediana, quello delo amphiteatro per li portici exteriori et cum ragione, acio che leoni, ursi et altre fere cazate et stimulate da combatenti non facessero impeto et insultonel populo per le scalle.

La tertia nel vacuo et in la expeditione total d'epsa area mediana a lo amphiteatro como è dicto de sopra.

La quarta nel strata del area, perché quella del theatro era polita et cum lineamento de calcate vestigie de cavalli como ho scripto de sopra, et quella de lo amphiteatro cohoperta de harena, sabione, como de sopto dirò, per il ché epsi amphiteatri ancora fureno dicti harene.

Lo amphiteatro primamente fu posto per farli dentro venatione et como nui

DE AMPHITHEATRI

Scrive Vitruvius al fine del libro Sexto: Che tutti li Romani non solo li
Architetti: possono provare quelle che si sono: Ma che per li Senatori
et loro Architecti: questa differenza gli e. Che li Senatori se non usi
de la casa fatta: non parate come iudici ad venire. Et como della nu-
sta: per la fabrica et li opere. Ma lo architecto prima del comen-
ciare: per la casa fatta: et cognosce la bellezza: la Venustate il Comodo: et
per le altre parte dopo. Et per cio se hora: quantunque satisfaccione a
li Senatori: poteste dire: et Spalarini in un tratto: Che lo Amphitea-
tro e diu brachi con iudici inueni a Corne per Corne. Non dimeno due
per Sarsana anche ardi nel primamente non parate: Cum et fin-
tato dopo Amphiteatro aliquando in Exemplo: Se bene esse Vitru-
cio Casa aliter abramchi non Senia de Tot fabrica

Et prima dora et quantunque come se formo lo Amphiteatro si diu brachi:
et parzialmente: Cuius dicitur pars si como nel Teatro si uide da Senia
aliter figura. Cuius nel Amphiteatro da inueni inueni: et a forma aliter
Cuius a non accipit se cum) Et quantunque brachi de Aliter
forma del Teatro e como la mente de lo Amphiteatro. Et solamente
sparsi differenza: che lo Amphiteatro in la Ansa Mediana Venia de
pulchri Senia. Et in tutto Exemplo: Et es in tutte le altre parte: et Spi-
ritualmente in la Gradatione: in la Postica: in la Via: et Simili aliter par-
te al suo conueniente. Non dimeno in questa differenza in Roma:
Rationem al suo inueni lo Teatro: per no ap posse Venia prima
nupte inueni di illo: uno deo Amphiteatro: Per il quale in Roma
et quello di Verona. Et quello di Lima per se Visto.

La 1^a in la Gradatione: spesso et lo Teatro: ancon manz: al pou al pou:
per li due Terzi de sua altezza. Se impare de gradi: Lo Amphiteatro
infino al Sumo quasi como e diametro: Se Venia in la figurazione an-
non de sopra de lo Amphiteatro di Roma: Et se Rationem: no se bene
de rispetto in lo Amphiteatro ad conseruatione aliter de Voss: Como
nel Teatro necessariamente. Ma solum al Verbor.

La 2^a in la montate: et ascendere al gradi: per li inueni del Teatro se
fa da dentro: et per la Ansa mediana: Quello de lo Amphiteatro per li
partia Externi. Et cum ragione: Anco et bona: vult: et aliter per se
fate et Stimular de Combata: non facit pro impeto: et infelix est
populo per se Statu.

La 3^a nel Venia: et in la Explanatio Total: de sopra Ansa Mediana de Am-
phiteatro: Como e dato di Sopra:

La 4^a nel Strato del Ansa: per li quella del Teatro con politi: et lineamano
de Calce Vestire de Cavallo: como se sopra de sopra. Et tale deo Amphi-
teatro conueniente de Harena: como de sopra duo: - per li esse Amphiteatro:
ancon parte de diu Harena.

Lo Amphiteatro Primamente fu posto per farli deo Venatione: et cono Nuo

11R

diremo caze, et per queste gli piacque edificarlo rotundo, acio che conclusa et instigata la fera lie non ritrovando in parte alcuna angulo dove la se potesse ridurre, più promptamente la cazatori on altra fera contra lei combatente fusse promossa.

In questo loco se intromittevano tuti quelli li quali meravigliosamente contra ad ferocissime bestie volessero combattere, fra li quali altri cum stupendi salti et adiuto de haste venendo contra tauri on altri animali inclusi li deludesseno, elevandosi in alto et trapassando la fera.

Altri vestiti de armature de pungente canne ali ursi se lassavano revolvere et maneggiare per accogliere quelli.

Altri conclusi in capsote piene de fenestrellete cum spesse rivolutione devolgendossi irritavano li leoni.

Alcuni confridandosi in panni revolti atorno le braze cum maza de ferro arditamente insultano epsi leoni.

Finalmente ogni homo quale on per ingegno ad inganare le fere on per grande animo et forza on per premio on per laude volesseno la impresa lie se periclitava.

Altre volte ancora in lo amphiteatro li condannati a morte et alcuni presi in le batalgie a suo dispecto erano intromissi al metersi ala morte cum il combattere cum fere.

Et Domitiano imperatore spesse volte como testifica Svetonio impido lo amphiteatro de aqua, belli ioci et spectaculi navali fece fare.

Et perché Baptista già dicto scrive che sebene la area del amphiteatro era circumvallata da dui theatri, nondimeno non era de tanta longeza como invero fusse quando le braze d'epsi dui theatri concurressero a tal opera, ma che haveva la linea de la largeza cum certe ragione et proportione dela longeza, allegando che de quelli architecti antiqui alcuni fureno li quali davano dela octava parte dela longitudine ala latitudine parte septe; altri che davano la tertia parte dela latitudine quatro volte ala longitudine, perciò io ho voluto descrivere qui de sopto lo amphiteatro et Colloseo, lo quale a nostri giorni ancora sta in piedi (como perhò sta) in Roma, et del quale qui de sopto parlarò più oltra, acio se intenda il tuto.

Et di quello di Roma dico, perché quello solo feci misurare, ritrovandomi io la oltre, et per homo lie molto laudato a tal opera, et tute le misure ch'el mi dette apuncto scriverò.

ultimo caso: Et per questi gli piacque edificato vestiva: Ave es Canone
et Indicata la fira: et non Ritornata in parte alcuna angulo doue lo
Se potesse ridure: piu promptamente de Calano: on altro fira tanto in
battuta: fuisse promessa:

In questa loro Se presentavano tuti quelli: liquali mouendosi con
tra ad Frontone bestie ueloseo Combato: Finquelli altri di Strup
di Sali: et aduato al bestie uenuto contra Salu on altri animal
michi: li deludono: et uenuto in alto: et superando la fira.

Altri uista de Armatur: de pungente Canne au Vesi: Se lassano Rual
gere et manquare per acogliere quelli:

Altri conuisti in capite pioni ac frustille in spise uoluntate d'auolgendo
irritano loro

Altri confidando in pami uolati a torno le bestie: Cum magis de fira
andamento infutano essi loro

Finalmente ogni homo: quale on per pique ad Ingannare de fira: on per pique
de animo: et fira: on per pique on per fira: uolente la impresa
Se perche uale.

Altri uista amore: In lo Amphitruo li condannati a morte: et alcuni pusi
in lo battuto: a suo dispetto erano presentati ad morte: et
li combatte cum fira:

Et Domitiano Imperatore Spise uale come restata Suetonio Impio lo
amphitruo de Aqua: belli fira: et Spectaculi nauale fira fira:

Et perche Bapista qui ditta Scire: Et Se bene la fira del Amphitruo
era inuallata da Dui Tribuni: non dimora non era de tanta longr
za: come inuallata quando lo bestie de Dui Tribuni conuoluto
a tal opera: Ma che traueua la linea de la linea cum con Ragione
et proportione de la longr: allouando che quelli Amphitruo anque altri
fanno: liquali dauano de la ditta parte de la longitudine de la linea
me parte Spise: Altri era dauano la terza parte de la longitudine: quatro
uolta de la longitudine: per lo se ho uoluto detruire qui de sopra lo an
pluato et collato: liquali a nostri giorni ancora Stm in pidi: come
porta Stm in Roma Et del quale qui de sopra parlare piu oltre an
Se fira de li suoi

Et de quello di Roma dico pidi: quello Sole fira mensura: quoniam
domi fira de alio: Et per tanto li molti luidati altri opera: Et fira
li mensura del me ditta apud Scire

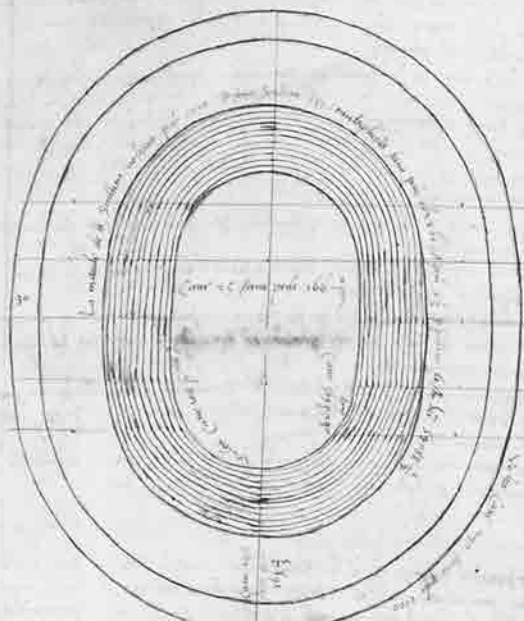
11v

[fig. Colosseo]

Questo amphiteatro del quale gran parte ancora vedemo in Roma chiamato el Colosseo scrive Tito Vespasiano haverlo facto, dicendosi perhò da altri Tito haverlo incominciato, et da altri principiato ch'el fu dal patre lui haverlo finito. Et fu dicto Colosseo da quel meraviglioso Colosso posto lie, el quale Nerone pria haveva facto ponere in lo vestibulo del palatio suo. Era alto pedì CXX ala effigie d'epso Nerone, et doppo fu nel portico del Aurea Casa, et finalmente concluso per Tito in lo amphiteatro il quale averia mutatoli sola testa et capo, como testifica Helio Lampridio in la Vita de Antonino Commodo scrivendo ma lo capo del colosso quale era de Nerone lo dipose et imposoli el suo et subscripili el titolo a modo usato et nui che cognoscemo el capo d'epso Comodo in le monete havemo visto quello de bronzo et grandissimo inveritate el quale adesso si vede ala ecclesia Lateranense et se cognosce esser quello el quale epso spurcissimo Commodo subrogò al capo del flagitosissimo Nerone.

Chiamasse ancora Harena et questo di Roma et quello de Verona, et quello di Pola in Illyria, et questa se crede esser la causa, perché in la cavea del amphiteatro li honestissimi combatementi dela palestra se facevano et spargivasse suso la area d'epsa cavea dela harena, cioè sabione, in la quale li certanti senza nocimento cascassero, et nudi et uncti epsi abbrazadori et combatenti de harena tuti se spolveregiavano, acio fussero più apti al potersi branchare et ritinere.

Abaco de' fucos. Conto. 200. fucos. 133 1/2



Questi Ampliciteria de' quali non pare Ancora vedere in Roma chiamati el
Cotello: sonu' Tito Vespasiano hauuto fatto diuocato per lo da altri
Tuo hauuto nominato. Et ha altri: Principale del fu del pabr. Co la
uolta finto. Et fu altro Cotello: da quel immuato colto posto per
Noua' fur Roma i lo vestibulo del Palazzo suo. Em altri più cxx. Abaco
per dopo Noone: Et dopo fu nel portico del Atrio suo. Et finalmente in
casa di suo in lo Ampliciterio. Misuro la testa et capo. como restano loto
lampadario in la Villa de' Antonini Comodo formata. Non ha fine el cotello
qual con de' Noone lo capo: Et impo' el suo et fu sospeso el fucolo
a modo suo. Et Nui Coprosoro al capo d'esso Comodo fu l'ancora. La
uolta uolo anche de' bono: et grandissimo numero: et fu anche. Si Volo
ala Ecclesia habuerunt et fu Coprosoro. et fu anche: et fu Sparsissima
Comodo. subrogo al capo del Augustissimo Noone.

Chiamasse Ancora Hama: Et questo di Roma: et quello de' Verona: et quello
de' Pisa fu allora. Et questo se Carlo offre la causa. Parto in la causa
del Ampliciterio e bonissimo combinatori della palatio: Se facciano: Et
Spanzante fuo la Anca d'essa causa de' Hama. Cor Sabone: et la quale
la causa. Sola notamento coprosoro. Et nudi: et Volo: et fu allora. et
combinati de' buona cui. Se spallaremano: aco fucos più q' al portico. biam d'una
retione.

BEM, Ms. Lat. 466 = alla X.1.5
Biblioteca Estense di Modena

12r

Tuta la spesa deli spectaculi et ioci li quali se facevano in lo amphiteatro se facevano a spese de senatori et cavaleri a tanto per testa quanto che pilgiasse tuta la spesa.

Legesse che in li theatri et amphiteatri solevano li principi spargere pome et lassar andare ocelliti per excitare rixe puerille.

Scrive Fabio Victore già dicto in la prenominata opereta sua et pone in Roma dui Amphiteatri.

El primo in la IIIa regione de Isis et Serapio, quale haveva loci MLXXXVII

El secundo in la Va regione cioè Exquilina.

Et io pur ho visto presso la ecclesia de Sancta Cruce in Hierusalem in Roma che è secundo la più commune sententia de scripturi nel monte Celio le reliquie delo amphiteatro de Statilio Tauro qual ecclesia de Sancta Cruce, scrive Petro Bibliotherario esser edificata nel Palatio Sossoriano.

Tua la Spiza delle Spiccherie: et altri Cavalieri formano in lo Ampetruo: Se
formano a Spiza de Somari et Calabro: a Porto per m. 15. e p. 15. e p. 15. e p. 15.
in la Spiza

Legge: et in la Spiza: Et Ampetruo Salvano li Primi Spazari
pome a luffar andare ocella per Excitati Reo puelle

Some fatto Valtore già detto: in la pronominata opeta Sua: et pone in Roma Du
Ampetruo

El Primo in la III. Regione: de III. e Scapio quale hanno lo LXXXVII.
El Secundo in la V. Regione: non legina.

Et la più ho visto parte la Chiesa de Santa Croce in Gerusalem in Roma et
e Scrupola più comune Scrupola de Scrupola: Nel mese: ille et in
pome de Ampetruo de Scrupola: Qual Chiesa de Santa
Croce Scrupola Biblico Scrupola et Scrupola nel Palazzo Sessoriano

BEM, Ms. Lat. 466 - alla X.1.6
© Biblioteca Estense di Modena

12v

DEL CIRCO

Di sopra abastanza è scripto la causa del nome del spectaculo del circo et perciò adesso mo devenirò ala architectura et fabrica sua.

La area mediana del circo non era expedita como quella del amphiteatro, nè occupata da pulpiti como nel theatro, ma per la linea dela longitudine divisa in due parte equale, et in opportuni loci d'epsa linea media se ponevano le mete da esser circuite dali combatenti on quadrupedi on homini on carete on cavalli.

De queste mete tre erano le primarie, et quella de meglio la più degna, et era quadrangula longa, alta, et a pocho a pocho subtilgiante sua quadrangula forma, et perché cusi se minuiva fu nominata obelisco.

Obelisco è molto minore dela pyramide, sacrato ala deitate solari perché era facto ala similitudine deli raggi del sole, presso li egyptii nome ha da li raggi et certamente tal forma hano quando entrano per qualche fenestra, greci dal veru cioè dal spedo da cocquina ὀβελισκος et il suo diminutivo è ὀβελισκος.

Le altre due principale mete erano on colossi et colossi sono statue grandissime equale ale turre, on erano creste lapidee cum rostri elevati in alto como ali artificii pareva.

Tra queste già dicte mete et de qua et de la erano due altre mete minore como colomne on altre minore forme.

Usoreno quelli antichi come anche scrive Baptista lui haver ritrovato communamente fare la area mediana del circo larga niente mancho de cubiti 60 et longa tanto che septe volte continesse la largeza.

La latitudine dividevano in due parte equale et la linea dividente tiravano de longo da uno capo al altro, et in questa linea ponevano le mete cum tal modo: dividevanola in parte septe, l'una davano alo anfracto cioè al loco delvoltage nel quale dal dextro spatium del curiculo li certatori se potessero revolgere nel sinistro curiculo presso l'ultima meta.

Doppo tute le altre mete in quella medesima linea collocavano in questo modo, che distassero tra se cum equali spatii per la longitudine del circo et pigliassero de tuta la longiza li cinque septimi.

Et addrizavano da meta a meta, como quasi una crepidine on vero como nui dicemo uno gradizo alto niente mancho de pedi sei, che dividesse et di qua et de là li spatii deli curiculi; in tal modo che on soli on compagnati li cavalli certanti non havessero loco ne potessero voltarsi et declinare in altra banda et traversare.

Et haveva el circo le gradatione ancora da ogni lato, oltre el semicirculo conntinuante epse gradatione del semicirculo, niente più alte dela quinta parte et niente meno dela sexta de tuta la latitudine dela area mediana. Et li gradi incominciavano alto dal piano dela area, si como in lo amphiteatro per rispetto et secureza deli spectante populo, aciò che non recevesse pericolo on nocimento da le bestie.

IN ROMA non se lege esserni stato più de tri, el Circo Maximo, el Circo Flaminio et il Circo de Nerone.

El Circo MAXIMO, del quale apena appare la area de sopto dale le ruine del

DEL CIRCO

Di Sopra a bastanza è scritto la causa del nome del Spettacolo del Circo: Et per ciò ad esso non deviamo alla Antichità: Et Fabius Sura

La Ana mediana del Circo non era Espectus como quella del Amphitheatro: ma de riparti del pulchri como nel Teatro: Ma per la linea della longitudine d'essa si due parti Equale: Et in oppositu con essa linea medea se ponevano le mura da offer ioristi della Comediant on quadrupedi on homini on canes on Cavalli.

De questi Metri tre erano le Primarie: Et quella de meglio la più digna. Et era quadrangula et longa: Alta: et a posto a posto s'indugiar la quadrangula prima: Et post questa se minus se nominata obliquo.

Obliquo è mato minor della Pyramide: Sacro alla Deitas Solis: per il suo posto alla Similitudine della Regia del Sole: Posto le Egypti nome in da la Regia: et in romani nel nome erano quando Erano per quella finista: Circa dal Circo era dal Spatio da Corona obliquo: Et il suo decoratus è obliquo.

Le altre due Primarie Metri: Erano on obliquo: Et obliquo Sono perche quasi diffini et in de fuit: On erano costi lapides in rosi et in in alto: come alla Amphitheatro.

Fin questi più delle metri: et de qua: et de la erano due altre metri minor: et uno Columnar: on altro minor forma.

Montro questi Anelli: como anelli ferre lapides seu Sauri Retrahebat et continua mont per la Ana mediana del Circo longa metri manto de cubito: Et la longa tanto è septuaginta continet la largia.

La latitudine d'andavano in due parti Equale: Et la linea d'andante restavano de longo da una capo all'altro: Et in questa linea ponevano le metri: et nel modo d'andavano in parte Septem: una davano alla Amphitheatro: Con al lato del tal parte: nel quale dal detto Spatio al Curculo: la Corona se possiede nel giro nel Strabite Curculo: posto l'ultima meta.

Doppo tre le Altre metri in questa medesima linea collocavano in sette modi: Et se distaffo a se con Equale Spaty è la longitudine del Circo: Et per questo de sua la longia è cinque Septimi.

Et addibavano da Metri a Metri: como di una curvadine on uno como Hui da come uno gradajo: altro manto manto di piedi: Et d'andate et di qua et di là: la Spaty de Curculo: in tal modo: Et on soli: on quadrupedi: li curvati de Curculo: non d'andavano: lo: ne possiede volenti: et de la meta è altra bouda: et Francifant.

Et boudava il Circo le Gradatione Anno in ogni lato: et è Semisimile: con m'andante ogni gradatione del semicircolo: Niente più alto della quinta parte: et niente meno della Settima de sua la latitudine della Ana Mediana.

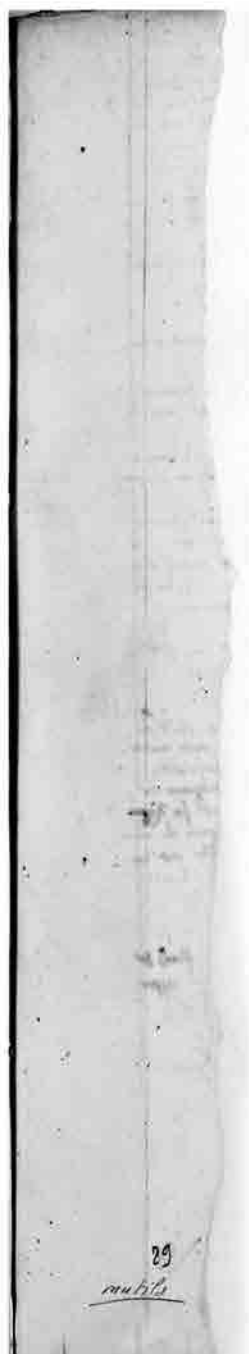
Et le Gradi s'immensavano alto dal piano della Ana: Si como in la Amphitheatro: per rispetto del Spettacolo popolo: Anco se non venisse perche on nutrimento in la bouda.

In ROMA non se ha effetto Sicut più de Tri: El Circo massimo: El Circo Flaminius: Et il Circo air Neroni.

El Circo massimo: Del quale Aperta appare la Ana di sotto dal Riccio del

13r

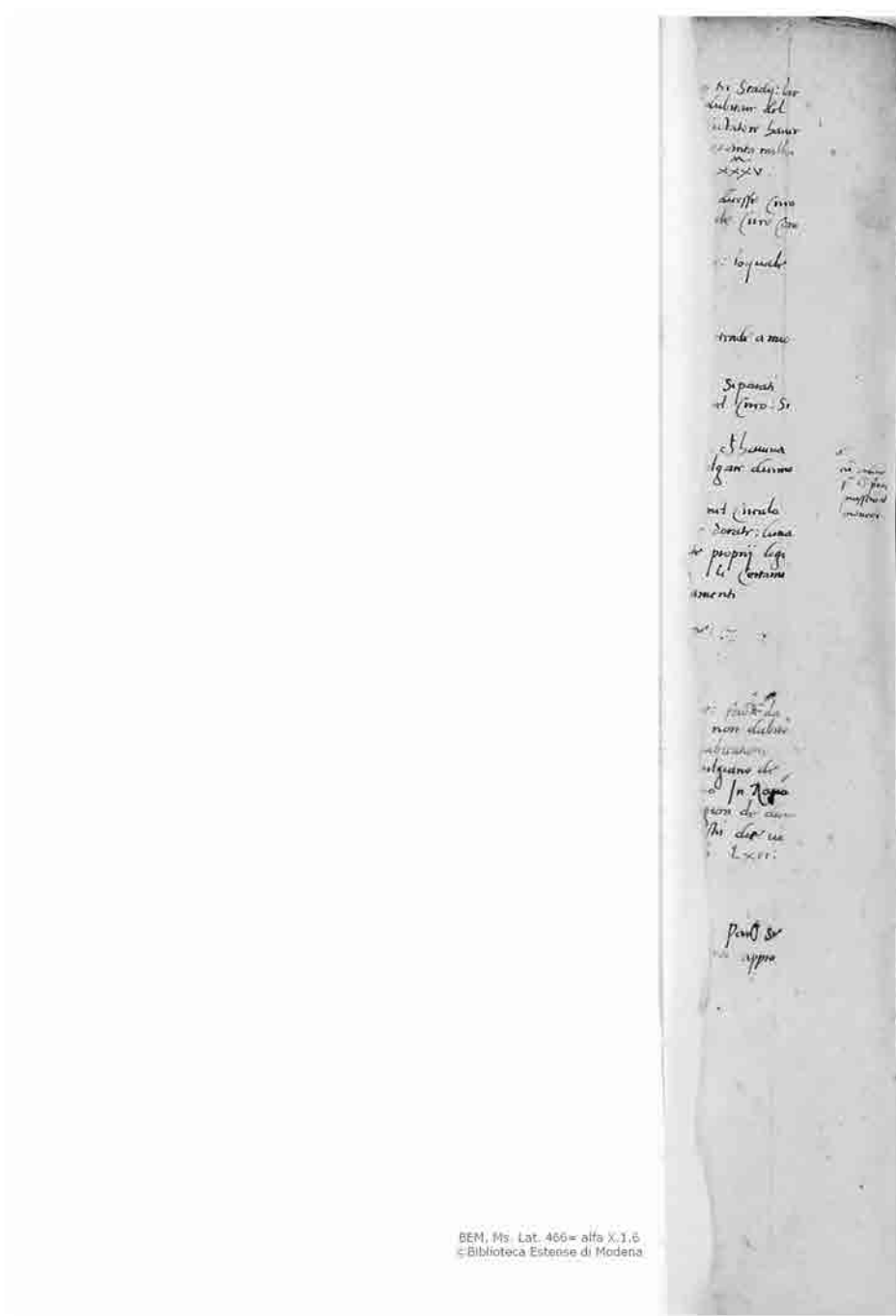
[mutila, immagine strappata]



BEM, Ms. Lat. 466= alfa K.1.5
©Biblioteca Estense di Modena

13v

[mutila con residui di capoversi]



BEM, Ms. Lat. 406= alfa X.1.5
©Biblioteca Estense di Modena

14r

DEL PORTICO XUSTO<sic!>; ON VERO AMBULATIONE

UNA ALTRA facta de spectaculo hebbero romani, et prima i greci, ma diverso assai dali già dicti, chiamorelo portico, xysto, ambulatione, et quantunche se demonstri a diversi exercitii ordinato, non di meno erano quasi tuti ad una fogia, sebene ad uno fusse qualche particella più ch'a l'altro.

Giocava qua dentro la gioventute ala balla, a saltare, al imparare de manegiar le arme, et scrimia como nui dicemo. Et li patri et vechioni gli andavano a spasso, et de loro qualche uno che non fusse troppo galgiardo per essere stato malato se li faceva portare per dentro per rehaversi, redursi et refortificarsi. GGli <sic!> disputavano philosophi et studenti, et li gioveni et puti disciplinabili, exercitavano qua sue laudande palestre.

Et perché como Cornelio Celso antiquissimo et famoso phisico scrive cum più comoditate et più opportunamente l'homo se exercita al scohoperto cha nel umbra et sotto tecti, perciò et dischohoperto cohoperto loco davano a tal fabrica et architectura dove anche secondo la stagione de tempi se havessero le brigate ad travalgiarse, cioè in lo tempo dela estate et sereno al schohoperto et ala verdura, et in la invernata et piovento al cohoperto.

A questo loco da tre bande et tri lati, cioè da uno capo et da ambi dui li lati erano portici, on vero logie, semplici, cioè uno solo atorno tute dicte tre facie, et erano tante large quanto li portici che se facevano del foro [a marg.: in li fori tanta era la latitudine de portici quanta la altitudine dele colonne], et dui noni più, ma al quarto lato che era l'altro capo facevanoli lo portico et logia dupla, et questo era el capo posto al meglio die, et era questa logia assai più amplia et spatiosa de le altre tre. Et la causa del ponere questa logia dupla, scrive Victruvio che elevandosse qualche ventose tempestate non potesse pervenire in quella interiore parte, credo io fusse ancora perché el sole non offendesse tanto li astanti risguardando quel capo al meridie.

La prima fronte de la logia haveva le colonne dorice alte quanto era la largeza del portico, le davanti per le quale la prima et anteriore logia er divideva dala interiore erano duo[?] dicte colonne più alte cha le prime cioè quelle de fori già dicte, quanto la quarta parte de quelle, et per questo le facevano ionice perché naturalmente le ionice sono più alte cha le dorice. Ma de l'une et l'altre d'epse colonne cusì facevano la grosseza perché in le dorice la grosseza de quelle de sopto era quanto dui quintidecimi dela alteza sua cum la base et cum il capitello, et in le ionice et corynthie davano ala grosseza de sopto dela columna una dele parte octo et meglio de la longeza del trunco suo. [a marg.: Victruvio in lo 5o libro capitulo primo septe volte el diametro dela grosseza fa la longeza dele columna dorica, nove volte quella dela ionia]

Et alo extremo muro de questa logia interiore ponevano degnissime sessione in le quale et li togati et li philosophanti potessero cum suo accurzo de sue dignissime cose et studii disputare, et di queste sessione alcune erano da estate, alcune da inverno, et quelle che erano poste a bora erano aperte da ogni lato, cioè davanti et da retro, le altre serate al tuto resguardavano le estive cum sue apertione on

14v

fenestre che se fussero on colomnatione aperte) lo mare, monti laco et simili altre amenitate.

Similmente ale logie da ogni banda, cioè da man dextra et man sinistra ponevano ali muri de quelle altre sessione cohoperte da venti extrinseci, et queste pigliavano lume solamente dal celo et scohoperto de la area mediana, ma de queste sessione li lineamenti erano varie perché alcune d'epse erano conducte ad emiciclo altre a linee recte, ma et l'une et l'altre cum debita proportione dela logia et dela area mediana.

La latitudine de tuta questa fabrica et loco era quanto la medietate de la longeza.

Dividevasse la latitudine in octo parte et sei se davano ala area mediana discoperta et ad cadauna de le logie una.

Et quando facevano deducevano queste sessione ad emiciclo li dui quinti dela discoperta area, davano al diametro d'epso emiciclo et alhora el muro postaro dela logia era aperto per quanto era dicto diametro l'alteza delo emiciclo de queste sessione in le opere grandissime era tanta quanto et la largeza, ma in le minore la quarta dela largeza et niente manco dela quinta.

Di sopra al tecto dela logia al fronte delo emiciclo et dele sessione gli facevano apertione de fenestre per le quale el sole entrasse in lo emiciclo et il loco abundantemente se illustrasse.

Ma se le sessione erano quadrangule alhora se facevano dui volte più large cha la logia, et la longeza due volte quanto la largeza, et qui se intenda la longeza quella che a la longa dela logia.

Scrive Vitruvio che la area mediana et discoperta di questo loco era piena de delicati arbori et verdure, nodimeno cum ambulatione opportune fra epsi arbori et logi da stare, et questa io credo per potersi zugar lie quando se volesse al discoperto, ma Baptista de Alberti lui scrive che alcuni silvavano epsa area de marmori et de musaico.

De questi et simili portici ne nomina Fabio Victore prima in la regione IIIa

Portico Livia Portico absidata in al IIIa regione

Portico de Constantino in la VIIa Regione

Portico Julia in la VIII regione

Portico Margaritana in la dicta

Portico de Philippo in la VIIIa regione

Portico Corynthia de Cneo Octavio la qual prima fu duppla in la dicta

Portico de Argonautici in la dicta

Portico Fabaria vel Fabiano in la XIII regione

Del portico de Pompeo credo che non scrivesse Fabio intendendolo el comprehendendolo sopra la descriptione dela casa d'epso Pompeo.

Credo che sicomo li portici del [spazio bianco] erano exagerati tanto quanto era la quinta parte dela largeza loro cusì quisti debbano esser exagerati et elevati et li scalini de marmore del piano dele area al piano dele logie

finché si se fossero: on Colonnatione aperte) lo Mori: monti: Luo: et si
mili altre ammentat:

Similmente che loqr da ogni banda: nec da man destra: et man Sin
tra: poniamo deli muni de qlle altre: Sessioni Colopere da unti: Ezzim
tra: Et questi pigliano nome Solamente Dal Sole et Sreopere de
tra: Ma de queste Sessione li lineamenti erano: Vanni
la Ana mediana: Ma de queste Sessione li lineamenti erano: Vanni
Pere: alcuni de qre erano: Concludi ad Emiciclo: Altri a l'eter Res:
Ma et l'una et l'altre in diversa proportioni dela loga: et dela Ana mediana
La latitudine de tuta questa fabrica: et lora: era quanto la inclinatid de
la longea:

Deuocassie la latitudine in ceto parte: Et se se clauso ala Ana mediana
disoperta: Et ad Caducina de le loge una

Et quando faceuano d'istruano queste Sessione ad emiciclo: li due que
dela Ana disoperta Ana clauso al Diametro de qre Emiciclo: Et l'altre
et muno posto dela loga era aplo: et quanto era detto Diametro: l'altre
dela Emiciclo: de qre Sessione: in l'opere grandissime era tanto: qua
to et la longea: Ma in le minori la quantu dela longea et munt: unti
in diti quinta

Di sopra al Sole dela loga: al fronte de lo Emiciclo: et de le Sessione:
de l'opere aperte de finché: y l'altre et Sole entrasse in lo Emiciclo:
et il loro abundantemente se illustrasse

Ma se le Sessione erano quadrangule: allora se faceuano due volte piu
longe: et la loga: Et la longea due volte quanto la longea: Et que
se prende la longea qlla e: et la longea dela loga:

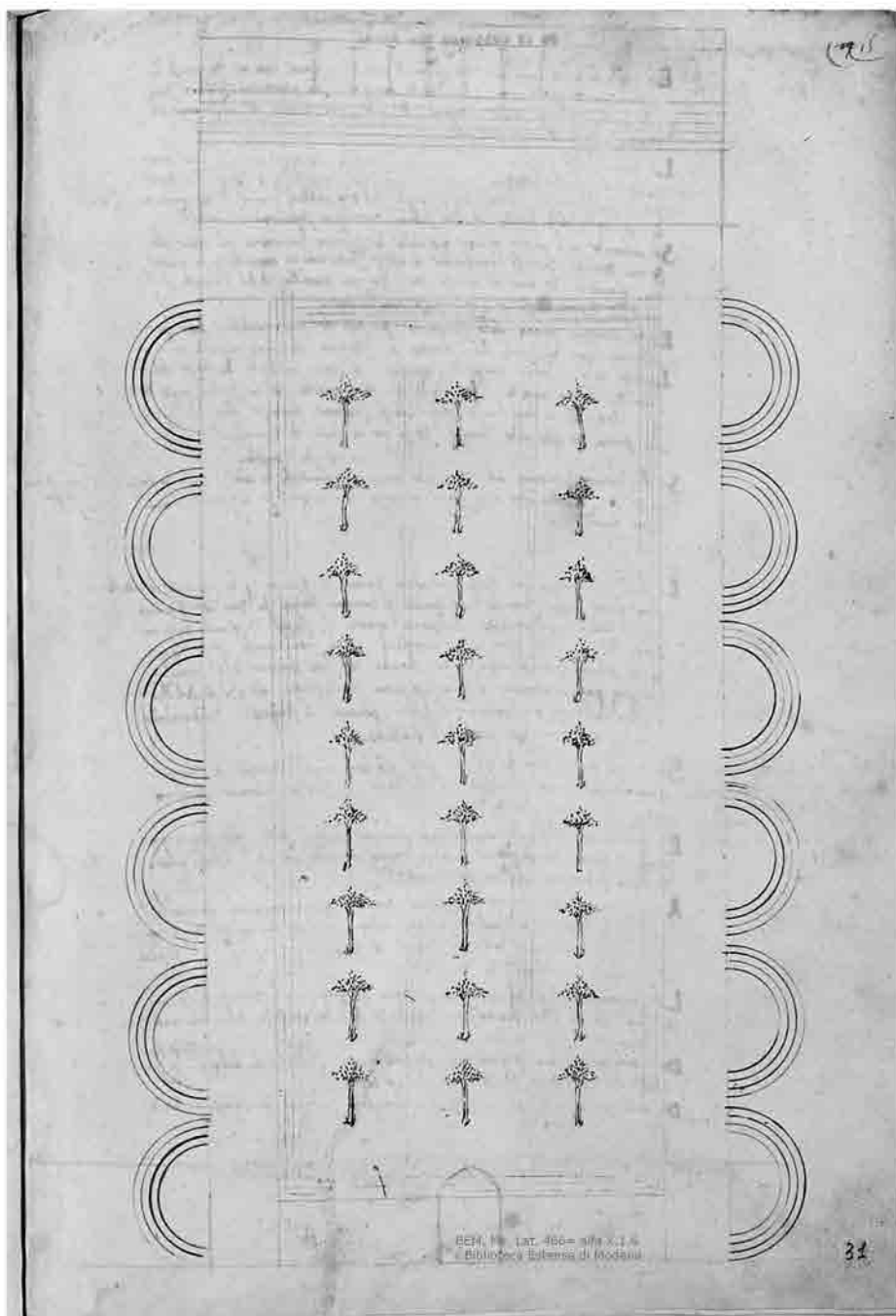
Scrive Vitruuo De la Ana mediana: et disoperta di questo loco era prima
de d'istru: Arbore: et ventare: non uolano in le Ambulatione optime
ne se esse Arbore: et loge da Strate: Et qsto lo Curo per potesse: Quere
lu: qn se volisse al disoperta: Ma baptista in Al'hor: lu: Sessio:
Et alcuni Sessio: uno esse qre de Mortali: et de mufano:

De qre et Simile Partia: ne nomina Felix videtur: Poma in le Regno III.
Partio Lilia: Partio abulana in la III. Reg.
Partio de Constantino: in la VII. Reg.
Partio Julia: in la VIII. Reg.
Partio Margaritana: in la diti. Reg.
Partio de Philippo: in la VIII. Reg.
Partio Cornelia de o
C.M. ostium: l'altre p
in duple: Partio de Argonum in la diti.
Partio fabiana: nel fa
l'una: in la XIII. Reg.

al Partio de Pompeo: unde et ad finché fute: Interdubio: et Comp'endibile: papa
la disoperta de qre C.M. de qre Pompeo
Curo et si: Come li partio del: erano Engrammi: tanto quanto un:
in una parte dela longea: et Curo: questi debbono esse: un'grati: et d'istru:
et li felle de p'p'arment: dal piano dela Ana: al piano dela loga:

15r

[figura portici]



15v

DE LE COLUMNE GIA DICTE

Et perché di sopra se dixè de le colonne dorice et ionice non mi ha parso inconveniente et per il proposito nostro et per ogni altra occurrente fabrica scrivere qualche cossetta d'epse colonne, et le parole proprie de Vitruvio al capo VIII del predicto quinto libro.

Le proportionè et commensuratione dele colonne in le opere de queste logie non sono cum quelle medesime ragione cum le quale sono quelle deli templi, et ecclesie, perché le colonne in li templi de dii debbeno havere una gravitate et quelle deli portici et altre fabriche un'alta subtilitate.

Se adonche in li portici et logie già dicte le colonne haverano ad esser ala forma dorica, debbesse misurare le alteze soe cum tuto lo capitello et in parte XV dividerla, et una di queste XV sii per modello, ad ragione de quel modello explicavassi et compirasse tuta la opera.

Et la grossezza prima dela colonna se faci de dui modelli, lo intercolumnio cioè el spatio da colonna a colonna de cinque modelli et meglio, l'alteza dela colonna senza el capitello de XIII modelli, l'alteza del capitello de un modello, la largeza de dui modelli et la sexta parte de uno altro. Et de tuto el resto de l'opera d'epse colonne faciasse dice Vitruvio ala forma de quelle de li templi, et io qui sopto lo extenderò.

Se le colonne havevano ad esser ala ionica et cusi ala corynthia dividesse la alteza d'epsa senza bassa et capitello [a marg.: cioè el trunco solo] in octo parte et meza, et primo ala grossezza d'epsa colonna se ne dava una.

Et perché Vitruvio qui senza dire altro se remette per li capitelli et tute le altre parte d'epse colonne ad quanto prima haveva scripto in dui loci precedenti. Perciò senza recitare altramente quanto el scrive, usando quelli medesimi vocabuli et nomi a ciò necessarii quale a suo modo pose Baptista de Alberti non me discostando ancora da tuto l'ordine di quel homo per stringerò più brevemente il tuto a plena intelligentia de chi se delecta de architectura et altramente non hano percorso li scriptori subiiciendo ali ochii nel fine tute necessarie figuratione.

Se prima perhò serà da mi racordato che loro ionici, dorici et corynthii sequendo la natura volsero che li tronci de tute le colonne fussero più grosse de sopto cha di sopra.

Et fureno de quelli che dixerò epse colonne doversi fare un quarto più grosse de sopto cha di sopra, cioè se erano de sopto un pede verbi gratia di sopra solamente fussero tre quarti.

Altri cognoscendo le cose resguardate tanto apparere minore et più sutile quanto le sono più remote da quel medesimo ochio, perciò dixerò che le colonne le quale havevano ad esser longe non bisognava fussero cusi sutiliate de sopra, et deterò questa regola.

La colonna che ha ad esser longa sino ad pedi XV dividassi in parte sei la grossezza sua de sopto et de queste butatone via una se faci la grossezza sua de sopra.

De pedi XV insino a pedi XX se la serà longa partasse la grossezza de sopto in parte tredese et XI se ne dii ala grossezza de sopra.

De pedi XX insino a XXX se serà longa la colonna dela grossezza sua

DE LE COLVMNE OIA PACTI

Et post de Sopra se dicit de le Colonne Dorice: et sicut non mi ha puote in
reuerentia: et per il proposito nostro: Et per ogni una occurrenza Fabrice: Sin
uox quale Colonna d'essi Colonne. Et ad altre parole proprie de Vedutano del
viii del predicho Quinto libro.

Le Proporzioni et Commensuratione de le Colonne: et le opere de questa legione non
sono d'una quelle medesime Ragione: non sicut sono de le altre Tempoli: et d'altre
sic: Proue que le Colonne in le Tempoli del Dio adorno hanno: Una grauitate
et que de le altre: et altre fabriche: et d'altre fabricate.

Se adonde in le prima et legione qua dicit le Colonne hanno ad essere de
forma Dorice: debbiste moduarle et altre: cum uno lo capitulo in parte
xvi: diuersa: Et una de queste xvi. Si per Modelli: Ad Ragione de gli
modelli Explucati: et Compresisti tutta la opera.

Et la Grassetta prima de la Colonna Se fa de due modelli: uno per
colonna: et il Spino de la Colonna et Colonna de una modella et meza
Laltza de la Colonna senza el Capitulo: de xiiii modella. Laltza de la
Capitulo de un modella: la lunghezza de due modelli: et la Spina parte de
uno altro: Et se non el nro d'opra de le Colonne faranno due Vedutano
de la prima de quelle de le Tempoli. Et se qui de sopra lo Extraneo.

Se le Colonne hanno ad essere de la forma: et diuersa le altre de le
basse et Capitulo in otto parte et meza: et la grassetta de la Colonna
se ne d'una forma.

Con el
in fine

Et post Vedutano qui: senza due altro Spino: Se Remette per le Capitulo: et per le
altre parte de le Colonne: ad quanto se ha uera forma in Due lora. Per lora
per la Alte senza uirtute altrimenti quanto el Spino: Quando tutti me
de lora: uirtute et Nome sono necessari: quali altro modo posse lora
in de Alberti non se desotando Ancho de uno lora de gli lora: et
frangere piu breuemente il Tuo: a prima intelligenza de el se de lora
de Ancho d'una: et altrimenti no sono potoso le Tempoli: Subyacente
de lora nel fine tut necessari figurazioni:

Se prima parte Sen da mi rariolato et lora forma: Dorice: et Corintia
figurano la natura: Volsero et le nomi de lora Colonne fustino
piu grossi de sopra: et di Sopra:

Et fanno de quelli et d'altre opre Colonne d'altre fare: un quanto piu
grosse de sopra: et de sopra: lora se erano de sopra un parte: et lora
de sopra solamente fustino in quatuor:

Altri Conoscendo le cose riguardate tanto appaure minore: quanto le
Sono piu remote da quel medesimo ordine: et se d'altre: et le Colom
ne lora hanno hauciano ad essere longe: no bisognano fustino Cesti: et lora
de sopra: Et detto questa Regula.

La Colonna et ha ad essere longa sino ad piedi xx. diuersa in se
se: Et de gli butura una lora: Se fa la grassetta de la Colonna Sen
de sopra.

Da piedi xx. primo a piedi xx. se son longa: Passa la lunghezza in se
tridete: et xx. se ne de la grassetta de sopra:
Da piedi xx. primo a piedi xx. se son longa la Colonna de la grassetta sen

In grassetta una de sopra

16r

inferiore divisa in parte septe alla grosseza superiore se ne dii sei.

Da XXX pedi insino a XL dividasse la grosseza de sopto in parte XV et XIII se ne dagi ala grosseza de sopra.

Da XL insino a L dela grosseza de sopto divisa en parti octo septe se ne dagi al quella de sopra

Et simile ragione volsero da lie insuso doversi havere, cioè che quanto più la colonna vada longa, tanto sempre più sii grosso el trunco suo da di sopra.

Tutavia Baptista de Alberti testifica non havere ritrovato presso latini observata tal commensuratione, et io, pur nonobstante la auctoritate sua sebene me racordo l'ha visto in le colonne del domo de Pisa.

Et prima che proceda più oltre volgio figurare quanto che in queste due particelle sino a qui ho dicto.

[fig.]

Trascorso in tal modo quanto specta al trunco et fusto dele colonne devenirò mò a sui lineamenti, et pilgiarò una de colonne le quale epsi vechioni soleano ponere in publice fabriche, et una dirò la quale sii mediana le maxime et le minore. Et questa pono che sii pedi XXX mensura ancora pilgiata da Baptista de Alberti.

In questa adonche divido la maxima diametro dela planta sua in parte VIII equali, dele quale ne do al maximo diametro dela summa proiectura parte octo, et in questo modo la proportione de queste diametri è si como VIII ad octo, la quale chiamano sexqui-octava. Et pari modo pono che nel basso el diamento dela retractatione de sopto

16

Inferiore di una in parte Super: alla Orifolia Superior: Se ne dia Dei:
Da xxxi. piedi in fine a x. di sotto la gressia de sopra in parte xxx. et
xii. Se ne dia alla gressia de sopra:
Da xl. in fine a. l. alla gressia de sopra di una in parte otto: Sept. Se
ne dia a quella de sopra:
Et simile ragione Velliro di la parte de sopra: Per il quanto per
la Columna Vnde longa: Sono longi per il gressio et sono per la
sopra:
Tutto una bapista de Albi: et non hanno Rebonato presso la fine obliquo
in tal Commensuratione: Et lo più ad obliquo la Auditione Sua: Et
come me Rebono: ha Visto in tal Columna del Domo de Pisa:
Et prima et pocho per ogni volta figurar: quanto è in q. D. per
nelle Sino a qui se dice.

Incorso in tal modo quanto Spetta al Trono: et fatto alle Columne de
mentre mo a Sui instrumenti. Et pigliato Una di Columne: la quale
gli Vostri Sonno ponere in publico fabrica: Et Una dico la
S. Maria in le maxime: et le minore. Et questa parte et Sy per se
interfusa anora pigliata da Bapista de Albi.
In questa ragione: di una la maxima diametro della planis sua in parte
vite: quale obliquo se da al massimo diametro della Summa in la
riva parte: et Et in questo modo la proporzione de q. diametri et
e se come VIII ad octo: la quale e di unum sequi octava. Et
per modo pone: et nel bullo: et Diametro della intraditione de sopra

32

BEM, Ms. Lat. 466 v. aff. X, L. 5
Biblioteca Estense di Modena

16v

sii al diametro dela pianta perché le piante invero dele nove de questa retractatione sono octo. Di novo pono lo maximo diametro dela summa proiectura ala summa retractatione esser sexquiseptima, vengo mo a lineamenti dela parte in le quale sono deferenti, et comencio ale base.

IN LE BASE queste sono le parte et divisione: latastro, thoro, orbiculi. Latastro inveritate è la quadrangula parte sottoposta al basso, chiamata cusì da Baptista perché ipsa da ogni banda se diffunda in latitudine, thori sono quelli grossi retorti on tondi elevati deli quali el primo è presso et calcato dal fusto dela columna et l'altro reside sopra el latastro.

Orbiculo è lo incavo circolare el quale si como in la [bianco] cusì qui tra li thori è presso.

Tuta la ragione del mensurare queste parte cavoreno del diametro del fusto da di sopra dela columna, et cusì ordinoreno primamente li dorici.

Fecero la base grossa cioè alta quanto la metate del diametro inferiore del fusto dela columna. Lo latastro volsero che tanto se dilatasse da ogni banda che pilgiasse tuto el diametro de sopto dela columna, et un'altra mitate al più, ma un tertio de più almancho.

Tuta la alteza dela base divisero in tre parte dele quale l'una dettero ala grosseza del latastro, et fu in questo modod tuta la alteza dela base tripla alteza del latastro, et la latitudine del latastro tripla ala grosseza dela base.

Tuto lo avanzo dal latastro in suso dela alteza dela base divisero in parte quatro, dele quale la superiore dederò al thoro di sopra, doppo partireno tuto lo resto , cioè el spatio tra la superiore superficie del latastro et lo già dicto thoro in due parte, dele quale la inferiore assignoreno alo infimo thoro, l'altra cavoreno per lo orbiculo da interponere fra epsi thori. Consta lo orbiculo dal canaletto cavato et da dui nextriuli cioè da due fasciole le quali circundano li perfilli del canalito, et al nextrulo lassoreno la 7ma parte, tuto lo resto cavoreno.

Dasse qui da scripturi una generale regula et tiranola al proposito de questi lineamenti dele base, et è che in tute edificatione se ha ad advertire che tute le parte che se poneno de sopra reposi in sodo, dichiarando non esser sodo s'el perpendiculo demesso dal pede dela petra sopra posta caderà sopra lo aere on intervacuo, et perciò che quando se cavano li canali deli orbiculi doversi guardare molto bene che li perpendiculi de le petre sopra ponende qui nel cavamento non cascassero.

Li thori serano sporti in fuori tanto quanto sono li cinque octavi de sua grosseza, et perciò del thoro più grosso el circulo amplissimo cum suo perpendiculo se farà equale ala extrema linea del latastro dela base.

Ionici mo loro approboreno l'alteza dorica dela base, ma doppio-

Su al Diametro della piana: Perchè si vuole nuovo delle nomi di questa natura
noni sono otto Di nuovo pone la massima diametro della Somma polidromi
della Somma intralatare o per Siffusi prima. Venio me altrimenti delle piane
e l'equale Sono definiti. Et Comincio alla Base

IN LE BASE: Quest sono le Parti et Divisioni: La base Thoro Orbiculi
La base Invenitur in quadrangula parte sopraposta al basso: ediamata cusi da
baptita per ogni de ogni parte. Si differenzia in l'armonia
Thoro sono quelli grossi venuti in modo d'ovale che il primo e posto in un
ruo dal fusto della Colonna et l'altro infuso sopra il ledallo.
Orbiculi e la base Curvatur: che si come la base. Cusi qui ha la base
in e posto

Tutto la ragione del mensurar questo parte Casano della Diametro del fusto
in al fusto della Colonna: Et cusi ordinario primamente le Parti:

Faccio la base parte: non alta quanto la metà del Diametro Inferior del fusto
della Colonna. La base parte et tanto si delatasse da ogni banda
si il fusto: tutto il Diametro della Colonna: et male misur al più: ma con
tutto di più ad un'ora

Tutto la base della base Diametro in tre parti: delato l'una dentro alla Spina
del l'archo: Et fu in questo modo non la metà della Base: ma la metà
del l'archo: Et misurano la l'archo del l'archo: ma la metà della base
della base

Tutto la base del l'archo in fusto della base della Base: divisione in parte
quattro: Delato la Superior dentro al Thoro di Sopra: Dopo non
non non si vede: Cusi il piano tra la superior superior del l'archo: et lo per
della base: in due parti: Delato la Inferior assignano alla Inferior
parte l'archo Curvatur e lo orbiculi: in tre parti per ogni Thoro. Cusi
lo orbiculi del Curvatur Casano in due parti: Cusi da due fusti: in
l'archo Curvatur la parte del Curvatur: Et al Nostro l'archo la
parte tra le resto Curvatur

Detti qui da Scripura una Orate Regula: et termina al proposito di qth le
mensurar della Base: Et e. Et in due Espressioni: Et da ad aduerm
et tutte le parte et se pone di sopra: repoli in solo: Distribuendo ne offre
Sode fet proporzionale demisto dal parte della parte sopraposta: Cusi non
la parte in on invariano: Et per l'io et quando si Casano la parte
della Orbiculi: demisi quantun' molto bene: et la proporzionale delle parti
sopraponere: qui mi Casano in Casano

La base: Scine parti in parti: tanto quanto sono le Ong della base
grossa: Et per l'io ad edono più grossi et Curvatur aduerm in tre
proporzionale: se per equale al Eximo l'archo del l'archo della base



Icona ma l'io approssima l'archo: Donna della Caput Base: Ma sopra

17r

reno lo orbiculo, et fra epsi orbiculi aggionsero dui anuli, sicche fecero le base alte quanto el semidiametro dela colomna da basso, et epsa alteza partireno in parte quatro, et una de queste detero al'alteza del latastro. [a marg.: Anulo se pilgia per uno rotundeto qual è comuna una cordesella intorno]

Et la largeza s'epso latastro fecero undece de questi quarti fu adonche l'alteza dela base quatro, la latitudine undece.

Descripto el latastro tuto el resto dela alteza divisero in parte septe et due de queste dederò a l'alteza del thoro inferiore.

Divisero de novo tuto el resto, cavato el latastro et il thoro de sopto, in tre parte, dele quale la superiore dederò al thoro di sopra, et le altre due de meglio ali due orbiculi, et ali dui anuli, li quale se metano {pressano} fra l'uno et l'altro thoro.

Et deli orbiculi et anuli questa è la ragione, perché divisero el spatío fra li thori in parte septe, deli quali ad cadauno anulo detero una, lo resto pilgioreno equalmente tra se li orbiculi.

Le proiecture cioè el sporgere fuori deli thori fureno quelle medesime quale in le base dorice.

Nel cavare deli orbiculi sparmelgioreno ali perpendiculi dele parte supra imposte, ma li nextruli fecero cum la octava de soi orbiculi.

Atri pur de loro ionic pensoreno oltra el latastro doversi dividere l'alteza dela base in parte XVI, quale chiamo modelli, de questi detero al thoro inferiore quatro, al thoro superiore tre, alo orbiculo inferiore tre et megia, et similmente al superiore tre et megia, et li altri dui modelli intermedii ali anuli davano

[fig. con nota: è un pochò troppo alto questo disegno/ [...]]

Li coryinthii loro usoreno et lo dorica et la ionica, et mo l'una, mo l'altra facevano, et mai mutoreno parte alcuna excepto cha il capitello.

Etrusci, como dicono in le base ponevano el latastro non quadrangulo, ma rotundo, tutavia Baptista dice in le fabriche antique mai haverlo ritrovato, excepto cha ali portici deli templi rotundi, cum quale portico volessero circumdare lo templo, et li vechii haver usato ponere le base deducendo el latastro continuo da uno capo al'altro, aciò che a tute le colomne fusse uno perpetuo socco, per una quasi iusta altitudine a tuti li latastri. Et forsi che fecero questo perché se intendesse le quadrangule forme non convenire cum le rotunde.

Et perché se scrive essersi visto in li cohoperculi de li capitelli da alcuni le linee esser tirate al centro del meglio del templo, perciò alcuni non vituperoreno se in le basse similmente se observasse.

Si vede
che
il
capitolo
è
diviso
in
due
parti
per
la
base
inferiore.

non le orbate. Et in ^{quattro} orbate aggraffo due Anuli: Suo che fanno le
Basi altre quanto il Semidiametro de la Colonna da basso: Et una altra
partirne in parte quattro: Et una de queste detto orbata del basato.
De la larghezza sopra basato fanno essere unode de questi quatuor: Tu
adome la larghezza della Base quanto la larghezza unode.
Disposto el basato: Tuo el resto della altezza diviso in parte sopra Et
due de queste detto orbata del basato inferio.
Disposto el basato: Tuo el resto della altezza et il Baso de sopra in due
parte: De la Superio: Tuo el Baso de sopra: Et le altre due de
mezo alle due orbate: Et alle due anuli: Le quali se mettono fin come
il Baso de sopra: Et
Et alle orbate et anuli questo e la ragione: Perche division et Spazio fin le
due in parte sopra: De la parte ad Caduto Anulo: detto una: la resto piglia
una Base quanto ha se le Orbate.
Le proporzioni de la Spogon fin de la Base fanno que proportio: qual in le
Basi de sopra.
Ma la causa de le Orbate sparmegnono alle proporzioni de la parte super inferio:
Ma le Nichele fanno in la ostia de Soi orbate.
Ani pure de la base: Perche non olem el basato: douerò douerò la larghezza de la base
in parte: Tuo qual: Tuo una modella: De gli altri al Baso inferio: qual
Al Baso Superior: Tuo alle Orbate inferior: Tuo et mezo: et finalmente al fu
partir: Tuo et mezo: Et le altri due modella inferio: et alle Anuli de sopra:

non
può
essere
che
il
capitolo
è
diviso
in
due
parti
per
la
base
inferiore.



Li corinthii loro vformo et lo dorica et la ionica. Et ma come mo del
tra facciano Et mai nessuno parte: Tuo una Escrito et il Capitolo.
Et in ^{due} Come dicono In le Basi poniamo el basato non quadsangulo
Ma Rotondo: Tuo una Base che in le pedate: angur ma quanto de
romano: Tuo parte fin: Et in et alle forme de la Temple: Tuo
qual parte volitio: Tuo la parte de la Temple: Et la Vostre base: Tuo
poner in base et basato: Tuo el basato continuo in Uno Capo al
base et a ^{due} la Colonna: Tuo una parte: Tuo una parte: Tuo una parte
Tuo a ^{due} la base: Et parte et parte: Tuo una parte: Tuo una parte
Tuo una parte non continuo in le Rotondo.
Et parte: Tuo una parte: Tuo una parte: Tuo una parte: Tuo una parte
Tuo una parte: Tuo una parte: Tuo una parte: Tuo una parte
Tuo una parte: Tuo una parte: Tuo una parte: Tuo una parte



REM. Ms. Lat. 466 - n. 13. 1. 3
di Biblioteca Estense di Modena

17v

Et perché mo mo se ha ad parlare de li lineamenti dele particule per li capitelli, et opere sopra quelli, cioè trabe, friso cornice, però non ho reputato inconveniente premettere per tal respecto le particule de quelli et sono queste sequendo Baptista:

Fasciola, grado, rudete, funiculo, canaletto, gulola, undola, non pretermittendo ch'el lineamento de tute queste particule debbe porgere in fuori, et avanzare le parte inferiore, ma cum varie linee.

Dela fasciola el lineamento imita la lettera L, et è fasciola quello medesimo che nextro, ma più largo cha epso nextro.

Grado è molto più prominente dela fasciola, rudente dice Baptista che forse seria stato bene nominarlo hedera, perché distendendosi se adherisse et lo lineamento de la sua prominentia è como la letera C subiuncta ala letera L. In questo modo [fig. LC] [a marg.: cioè del suo sponger in fuori]

Funiculo si è una corda minuta.

Canaliculo sive canaletto è si como una letera C rivoltata ala letera L in questa forma [fig.]

Gulula è si como la lettera S subiuncta ala lettera L in questo modo [fig.] ecco che la imita la gula del homo.

Undula è sicomo epsa letera S iacente et revolta se congiunga al L in questa forma, et dicesse undula per la similitudine dela flexione [fig.]

Queste particule ancora on sono pure et nete on intersculpte, cioè che dentro gli è sculpito.

In la fasciola rationabilmente scolpisseno conchilie, cioè ostrege caparaze, volatili et tituli de littere.

In lo grado se sculpisseno denticuli, dentatanui dicemo, cum questa ragione et mensura che siano largi quanto è la mitate dela sua alteza, et il cavo delo intervallo fra loro denti sii per le due parte dela largitudine de loro gradi.

Lo rudente implevano tuto de ovi, et qualche volta lo impivano de folgie, et de li ovi sculpitoli alcuni erano interi, alcuni sculati sive truncati da di sopra.

In lo funiculo sculpivano bache de lauro come se fussero infilzate in una aza on filo.

In la gulula et in la undola sculpivano folgie.

Lo nextrulo semper lassavano puro et neto da intalgi.

IN CONZUNZERE MO INSIEME queste particule ecco la ragione, et el commensurato modo. Semper quelle che sono di sopra sporgiano fuori più cha quelle che sono di sopto.

Et particule da particule semper distinguano nextuli cioè fasciole strecte et ad epsa particule epsi nextuli sono como cimatii, et cimatio non è altro ch'al supremo lineamento de ciascuna particula. [a marg.: cima è la sumitate dele herbe]

Assai convenne ancora et assai giova [sospeso]

in la fissa: con

Et post no mo sola ad parlar de li humores de li Passiva: s' de Capelli: e p'p'ri
Sopra quelli: p' se no se li cetera Innominate: p'notate: p' tal usata le passiva
le de stelle: Et Sono quiste: Signora: Bapista:
Falsale: Grada: Ruada: Firmata: Canale: Vndala: Non p'p'ri
mutata: Et l'umore de lui queste passiva: debbe p'p'ri in fieri: traian
sua le parte Inferiori: Ma in velle l'umore:

in la fissa sempre la fissa:

Et Falsale il l'umore: fissa la lettera L: Et Falsale quello medesimo or
Nobis: Ma piu longo: Et il ipso nobis
Grada e male piu prominente de la Falsale: Ruada: due bapista: Et fosi fosi
p'p'ri bene nominata: Hecce: p'p'ri: Et ad hoc: Et lo l'umore de
la sua prominente e come la l'eta: C. sublimata de la l'eta L. in q'lo modo
Firmata: si e una coda minuta:
Canale: Sur Canale: e Si come una l'eta: C. mutata de la l'eta L. in q'lo
forma L. Et come la l'eta S. sublimata de la l'eta L. in q'lo modo
Et in la l'eta L. in q'lo modo
Vndala: e si come una l'eta S. fissa in velle le congiung ad L. in q'lo
forma: Et ante Vndala p'li Similitudine de la Firmata:

Le
1
2

Quiste passiva Anora: on Sono p'p'ri it nete: on p'p'ri: Et in d'no de r
Sculpta
In la fissa: Reverabiliter: Sculpit: Condit: Cor: etiam: Angi: Colat:
in d'no de l'eta:
In la Grada: Se Sculpit: anora: cum quate: Ratione: et Mensura: Et fono
l'umore: una de la p'p'ri: e la misura: de la sua: Et il caso de l'umore
nullo: in l'eta: Et in d'no de la l'eta: Et in d'no de la l'eta:
In la Grada: imp'riano: L'eta: Et in d'no de la l'eta: Et in d'no de la l'eta:
Et de la sua: Sculpit: Anora: etiam: fono: fono: fono: fono:
di Sapia:
In la Firmata: Sculpit: Anora: etiam: fono: fono: fono: fono:
In la Grada: etiam: Vndala: Sculpit: Anora: etiam: fono: fono: fono: fono:
La Moxata: fono: fono: fono: fono: et nete de fono:

una e la fissa de la fissa:

IN CONVENIRE NIO INSIEME quate passiva: Eno la Ratione: et il Comite
fimo modo: Semp' quate: et fono: la Sapia: fono: fono: fono: fono:
quate: et Sono: et Sono:
Et passiva: de Passiva: fono: distinguo: Nobis: et fono: fono: fono: fono:
ad ipse: passiva: et fono: fono: fono: fono: fono: fono: fono: fono:
non e: alio: et alio: fono: fono: fono: fono: fono: fono: fono: fono:
Affi: fono: Anora: et affi: Grada:

18r

DE LI CAPITELLI

Ritornando mo ali capitelli dico che DORICI facevano el capitello tanto alto quanto la base et tuta la sua alteza dividevano in parte tre, la prima davano alo operculo, l'altro ala lance, la tertia al collo del capitello, quale è sopto la lance.

Operculo è la superiore parte del capitello la quale è quadra, cusì dicta perché copre tute le altre parte dela columna, la latitudine sua verso ogni banda fu fata quanto tuto el diametro et la dodicesima parte ancora del fusto dela columna de sopto.

Le parte del operculo sono queste: cimatio et latastro, cimatio qui è gulula et pilgia dele cinque parte de tuto lo operculo parte due.

La lance per il meo longo revolgere il facto de questo significato, ritrovo propriamente assai questo nome convertirsili essendo che quelli primi li quali cusì linialmente non procedetero de sopto dal operculo figurorono una scutella dela quale li labri se abbatissero nel spiano del operculo, como demonstra la figuratione qui annotata, significando propriamente lanx simil vasi et la scutella dela balanza. Et perché ho dicto che epsi primi cusì linealmente non fecero tal opera volgio che se intenda che ancora quelli che successero a casii subtilioreno questa partita et de quali li primi furono li Coryinthii, et fu che era in quel tempo una virgine in la citate de Coryntho bella et de etate da maritare, questei infermata se ne morite, la nutrice sua sepulta che la fue tolto quelli poculi deli quali la virgine viva se delictava et collocatoli in uno calatho on in una cestella como nui dicemo, li portò al monumento, et pose la cestella sopra quello. Et perché havesse cusì longamente a permanere alo aere, cohoperse la cestella cum una tegula a casu questa cestella fu posta sopra la radice de un pede del herba de acantho, in questo migio la radice schizata dal peso al tempo de primavera produxe et mandò fuori le folgie de meglio et li soi ramesini li quali crescendo atorno li lati dela cestella et gionti ali anguli dela tegula per il peso di quella necessitati fecero flexure et revolte in le extreme parte. Alhora Calimacho el quale per la grande elegantia et subtilitate de l'arte marmorea da Athenesi era stà nominato artificioso, et como nui chiamamo ingengero, passando da questo monumento considerò quella cestella et la teneritate de le folgie nasciute atorno quella, et delictato de tal facta et de la novitate di quella forma la applicò incontinentemente ale colomne de Coryntho et suo capitello, como qui demonstra la pictura, et questa coma que non serà despiacevelo quantunche propria dovesse esser al capitello coryntho.

Lo labro dela lance aggiungeva le extreme linee del operculo, circa le inferiore parte d'epsa lance, altri culpireno tri anuli piccoli, altri una gulula et questo ornamento niente più mai occupava dela terza parte d'epsa lance.

El collo del capitello che è la infima parte del capitello niente fu maiore ne del diametro miaio de la grosseza dela columna et suo diametro.

Altri pur de loro doricis fecero el capitello alto quanto li tri quarti del diametro de la columna da di sotto, et tuta questa alteza del capitello diviserò in parte XI, et de queste detero alo operculo IIII, ala lance IIII et al collo III. Doppo diviserò lo operculo in due parte, dele quale la superiore fu una gulula, la inferiore una fascia.

Similmente partirono la lance in due parte, et de queste la inferiore dettero on ad anuli on ad una gulula, la quale de sopto cingesse la lance.

Al collo altri sculpireno rose, altri folgie surgente.

18v

IONICI loro facevano l'alteza del capitello quanto la medietate dela grosseza de sopto dela colomna, et desplacendoli quella nuditate dela lance cum sola la adiuncta del collo aggionsero una scorza de arbore, la quale pendente el di qua et de la et rivolgendossi in intorno comvestesse li lati dela lance, et per ciò dividevano tuta questa alteza de capitello XVIII dele quale alo operculo davano III, ala scoiza già dicta II, ala larice VI, le altre sei de sopto ale volute le quale faceva la scorza pendente.

La latitudine delo operculo verso ogni banda era tanto quanto el diametro del capo superiore del fusto de sua colomna.

La largeza dela cortice, cioè dela scorza la quale è dala fronte dinanti del capitello ala fronte da dreto era equale alo operculo, ma la longeza cascava grosso dreto li lati et cusì pendente se rivolgeva a linea cocleare, cioè como se rivolge la lumacha. Et lo umbilico dela coclea el quale è dal lato dextero distava dal sinistro compagno umbilico modelli vintidui, et distava da l'ultima linea delo operculo moduli dodece. La coclea conducevano in questo modo: nel puncto meglio delo umbelico notavano un piccolo puncto del quale el semidiametro era un modello. Similmente notavano da di sopto un altro puncto, et in lo ambito di sopra un puncto, et pari modo in ambito inferiore un puncto. Alhora nel superiore puncto ponevano el pede sumo del circino et il pede mobile conducevano dala linea dividente lo operculo dala cortice et descendendo constrengendosi in la parte exteriore del capitulo insino che se compiva uno integro semicirculo corespondente a fillo a ricontro del puncto soto el piccolo circulo, et li restringevano il circino, et ponevano el pede stabile qui de sopto nel puncto infimo d'epso piccolo circulo, et il pede mobile conducevano dala incohata vortice già descripta, et ascendevano da dentro via insino che iungevano al summo labro dela lance. Et in questo modo cum tali dui semicirculi impari facevano uno integro vortice, reassumpto doppoi tal circumducto coclea, cioè lo anfracto dela circumducta linea al ochio, cioè insino al picolino circulo.

Lo labio dela lance spandevano siché lo avanzasse fori la fronte dela cortice dui modelli, et cum il suo fondo se equalava ala grosseza de sopra dela colomna. Le contracture cioè el retornare dele volute id est dele revolte le quale per li lati del capitello congiungono le volute anteriore, ale posteriore le facevano subtile quanto l'alteza dela lance et più quanto era de uno modulo la medietate.

Lo ornamento delo operculo facevano un cimatio et gulula de uno modulo, l'alteza del cortice excavavano cum uno canaliculo ala profunditate de meglio modello, la latitudine del nextrolo a questo canaliculo era per la quarta parte.

Per epso canaliculo in de la fronte erano sculpite fronde et semenze. La parte dela lance denanti ale fronte deli capitelli le facevano oviculate cioè piene de ove et sotto le ove gli destendevano bacche. Le contracture ali lati le circumvestivano de squame {scaie} on fronde.

19r

Corynthii facevano li soi capitelli alti tanto quanto tuto el diametro del fusto dela colonna de sopto. Et tuta questa alteza dividevano in modelli VII: ala alteza delo operculo ne davano uno, tuti li altri occupava el vaso, del quale la latitudine del fundo era tanta quanto la grosseza del fusto dela colonna di sopra, excepto le proiecture cioè li sporgimenti. La amplitudine sua? del labro de sopra se equalgia ala grosseza inferiore del fusto dela colonna. La latitudine delo operculo è dece modelli, ma li anguli sono decusati, cioè talgaitoli dela punta tanto et di qua et di la quanto è megio modello. Essendo tutti li altri operculi de linee recte et li operculi tuti de loro corynthii sono insinuati in dentro, intanto che le flexitudine disteno fra se quanto è la latitudine del vaso da di sopto.

La cimatio delo operculo si finiva cum la tertia parte del'alteza d'epso operculo, li soi lineamenti quali se ponemo in lo summo scapo, cioè in la summitate del fusto dela colonna.

El vaso, cioè la lance è vestita da nextrulo, cioè da una fasciola et da uno funicolo, cum dui ordini de folgie insurgente et ad cadauno ordine dano octo folgie. Ale prime folgie davano longeza de dui modelli, le seconde parimente elevavano due modelli, li altri modelli tuti davano ali canaliculi presurgenti dale folgie et ascendenti insino al'ultima alteza del vaso. [a marg.: Et cusi notesse che dal operculo in gioso tuta et l'alteza del capitello era divisa in 3 parte, quelle di sopto date era ale folgie inferiore id est più presso ala radice, la secunda ale secunde folgie, la superiore occupava li confini dali quali le nascente folgie drite le quali procureno ali extremi anguli causano le volute]

E per numero deli caniculi {cauliculi ut supra} erano XVI deli quali IIII se adolgevano ad cadauna fronte del capitello, dui a lato dextro dal groppo, dui a lato sinistro conducti cum un solo altro groppo in tal modo che le sue extreme parte, in forma de coclea pendano dali anguli del operculo, ma quelli de megio insieme se coniungeno ala megia fronte cum li capi implicandossi in anfracto et circuitione on vero rivolto. A questi de megio un notabile fiore supravanza, non passando perhò la grosseza delo operculo.

La grosseza del labro d'epso vaso appare da torno dove li canaliculi {cauliculi ut supra} non cuprino quella et quelle parte è un modulo, le circinatione cioè le cime insieme distano per V digiti on, a chi piace più, VII.

Le cime dele folgie pendeno tanto quanto è un megio modello.

LI ITALICI siano quanti lineamenti se volgiano et sono in li alii capitelli ali soi gionsero. Quella medesima ragione et opera del vaso, delo operculo, deli fiori che hano li corynthii, ma in loco deli caniculi haveno anse, cioè manichi da pilgiare, una ad ciascuno angulo eminente sopto li anguli delo operculo, le quale compivano dui integri modelli.

La fronte del capitello essendo altramente nuda assumpse li ornamenti dali ionici perché funde deli caniculi le rivolte de le anse et ha dela lance oviculato ad similitudine dela lance et oltra ciò di sotto ha bacche dixtese.

Et qui finiscano li capitelli, non pretermittendo perhò che usoreno sopra lo operculo del capitello uno altro quadrangulo piccolo et nel opera latente operculo descendere mediante el quale paresse el capitello respirare et esser oppresso dal peso dela artrabe, cioè como noi dicemo delo architrave, et nel lavorare le parte del opera più venuste et più subtile non periclitassero.

Et per non pretermittere ancora a total enucleatione questo hano scripto li altri moderni - contemporanei nostri ecco el capitello de mastro Petro dal Borgo, qual invero è alto oltra rationabil mensura.

[fig.].

Coronelli faranno le Sei Coronelle alle tante quanto fuo et di tanto del fu
to della Columna di sopra Et tutta questa altezza si dividano in 12 modelli vti
Ma l'ora sopra della Coronella di noi d'acqua Uno: Tuo li altri Coronelle et
Vaso: di quale la lunghezza del fondo: con tanto quanto la grossezza del fusto di
la Columna di sopra: Escegor le proporzioni: per lo Sporgimento: La Ampiezza
d'una del tubo di sopra Si Equivalga alla grossezza del fusto della Columna
La lunghezza della Coronella o due modelli: Ma le Angoli sono diverse: con
pulsanti alla punta hanno a di qua: et della: quanto e meno modello. Effinno
tra li altri Coronelle o parti di loro modi: Et la Coronella Tuo di loro ogni
di sono infinate in detto: intanto et le flouitacione d'istore per Se: quan
to e la larghezza del Vaso di sopra.

Commo allo Coronella si finna in la forma parte d'altre dopo ornato: le sei linee
ammonio la proporzione e la forma sopra: con la misura del fusto della Columna

Il Vaso per la lunghezza e l'istore di misura: con di uno fustola: et di uno fa
modo: con un ornato di foglio infinate: Et ad ciascuno Ornato d'una
o due foglie: Au prima foglio d'istore con di due modelli: Et di poi
mente d'istore di due modelli: et altri modelli Tuo d'istore che Coronelle
proporzioni date foglio: et un sfondato infino alle altre d'istore altezza
del Vaso.

Il numero della Coronelle erano .xvi. Dequali .iiii. Se addegnano ad adde
na fronte del capitulo: due altre d'istore del Gruppo: due altre Similiter: con
dual: et con solo altro gruppo in tal modo: Et le due Estreme parte: in di
ma di ornato pendano dalle Angoli della Coronella: Ma quelle che sopra
fiora si sfondano alla mezza fronte in li Cap: pagliando: in anfratto: Et
Coronelli: ornato vnto. A questi di meno un nobilita fiora pagliando
la: non passando gho la grossezza della Coronella.

La Grossezza del tubo dopo Vaso sopra di sopra: due li Coronelle in ornato
quella: Et gho et parte e un modulo: Et coronamenti: con li suoi infinate
distano 2. v. digiti: on altri parte piu .vii.
Le Cime delle foglie: pendano tanto quanto e: un mezzo Modello:

LI STALICI: Siano quanto l'ornamenti: Se uolgiare et sono li Coronelli: et Sei
Coronello: Quella medesima ragione: et ogni del Vaso: della Coronella: del fusto:
Et bene le Coronelle: non d'istore: Ma in loro della Coronella: l'istore: Anzi:
con Misure da pigliare: una ad ciascuna Angulo communi sopra le Angoli
della Coronella: lequale: comprano due parti modella
La fronte del capitulo ornato abramente nuda: assumpto le Ornamenti della fionia:
punti: et punti della Coronella: le quante di le Anzi: Et se et tutto della linea
d'istore ad Similitudine della linea: Et con lo difetto in barto: d'istore.

Et que Amfioso le Coronelle Non pretermettono parte: Et Vnto sopra la
cunila del Capitulo: et uno altro ornamento punto e: addegnano d'istore
pendano d'istore parte: il Coronella: in ornato: et offero opposto al fusto: Et la
parte: con tanto una d'istore della Amfioso: Et nel medesimo: con tanto d'istore
Vnto: et più altre et particolare.

Et non pretermettono ornato a total ornamento: se bene sopra le altre medesima: con tanto
fiora: et: Et con el Capitulo: et in fusto: Et con tanto: qual finno: et d'istore
bucanabil medesima.



SEM. No. Lat. 466 - ante 1.16
Architettura Etasale II Modella

Infine

Infine

Infine

Infine

Infine

19v

DE LA TRABE QUAL NUI DICEMO CORNICE et male, essendo la cornice la superiore parte dela trabe

Collocati in opera li capitelli se gli mette sopra la trabe, sopra la trabe li tigni, cioè li capi deli traveselli li quali dal muro dele fronte de l'opera ascendeno insino ala cima del cohoperto, doppo le asse et tuto el resto necessario al cohoperto.

In tuti questi cusì li altri, como li ionici grandemente se discostano da doricì, sebene in qualche parte convengono, perché alcuni cusì conducono l'opera dela trabe, che la infima latitudine sua non exceda et avanzi el sodo dela suma colomna, et la summa latitudine d'epsa trabe fecero tanta quanta era il diametro dela colomna de sopto.

Cornice chiamoreno quelle supreme parte che avanzano in fuori de sopra da li tigni. [a marg.: Coronice qual cor[?]pa dicemo nui].

Et in questi ancora observoreno quello che in tute le prominentie dicessemo esser de bisogno, che quanto de qualche una fusse la alteza, tanto avanzasse in fuori dali muri.

Observoreno ancora questa opera de cornice in quelle che resupine, id est voltate in gioso, se hano a vedere ponere tanta quanta la XII parte delo proclinato, essendo per sporgerse ad anguli recti. [a marg.: proclino qui in le anteriore parte precipitate].

DORICI adonche posero et facevano la trabe grossa niente meno del semidiametro de sopto dela colomna.

In la trabe sono tre fascie, et sopto la superiore fascia subtendevano alcune breve regule, da cadauna dele quale pendeivano sei claviculi ficati de sopto per retenire li tigni deli quali li capi se sporzevano fuori ad epse regule aciò che non ritornassero in dentro.

Tuta la alteza di questa trabe divisero in modelli XII dali quali tute le particule che sequitano se mensurano.

Ala prima inferiore fascia dederò modelli IIII, ala proxima de questa, che era quella de meglio, dederò VI, a quella de sopra II.

Et deli VI modelli dati ala fascia de meglio el supremo modello cioè uno fù dato ale regule, un altro ali claviculi subpendenti.

La longeza dele regule era de XII modelli.

Li spatii li quali son lassati puri et neti tra li capi dele regule remasero patentì de modelli XVIII.

In le trabe sono li tigni, ali quali li capi serati a perpendiculo sporgeno in fori meglio modello.

La largeza deli tigni serà equale ala crassitudine id est ala grosseza dela trabe, ma ala altitudine aggonje la mitate, cioè che è una volta e megia siché sii modelli VIII.

Per la fronte, cioè per la fazada de li tigni a filo, cioè a perpendiculo signavano tri sulci recti equalmente distanti tra se et proscisii ad angulo dela norma cioè a squadro como nui dicemo, siché era la apertura sii aperta et per il spatìo de uno modello, et de qua et de là la puncta {id est el sp[...]}. de la sua extremitate sii tagliata via tanto che manchi per meglio modello.

Li loci vacuitra li tigni dove è l'opera polita implevano de tabule aequalmente large, et imponesse li tigni che a filo stagano nel sodo de la sua colomna. MA li capi deli tigni escono fori dele tabule per meglio modelli. Et li

DE LA TRABE: OVAL NVI DICEMO CORNICE
et male effunde la cornua: la Superiori Parte de
la trabe

Collocati in opera le Caprielle: Se gli metti Sopra la Trabe: Sopra la Trabe li
figuri: Car le Capri delle trabe: ogni dal mano del fronto de sopra astrando
no d'altro ala cinta del Colopero: sopra li affe: et tuti et nite Necessario
al Colopero

In tutti questi: Cusi li altri: Come la Dacia: sono grandemente de distruzione de
Dorici: Se bene in qualche parte: Conuencono: Forse alcuni Cusi Conuencono
Lopra de la Trabe: Et la Infima latitudine Sua: no b'ha et auanti et
Sotto de la Sima Columna: Et la Suma latitudine sopra Trabe: fatto tanto: q'ha
con il Diametro de la Columna de sopra.

Cornice: Siamemo quello Supprime parte: Et auangano infino: de sopra de la
figuri:

Et in q'ha Anon Obseruemo q'ha et in Tut le prominenti de l'arco q'ha de
disegno: et quanto de q'ha una parte la altra: tanto auangano: in fuori de la
mano: ^{in tutto il giro}

Obseruemo Anon q'ha qua op'a de Cornice: In q'ha et respone: si uano a Vrbior:
perun q'ha prominenti: tanta quanto la xy q'ha de prominenti: effunde
q'ha Nite: et ad Angulo nite:

Cornice: et sempre d'orno Mu

partino q'ha de Anon
parto figurato

Dorici adora: parte: et faciano la Trabe: sopra: moue meno de Sedimento
de sopra de la Columna:

In la Trabe Sono tre figure: Et sopra la Superiori fascia subtrudano alcuni orni
Regule: de Caduna de quale prominenti: Si: Clauiculi: fono de sopra per
tutto li regni: de quale li Capri: prominenti: fono ad ogni Regule: duo et
no prominenti in dentro.

Tutti li Altre: de q'ha Trabe: auangano in modelli: xy: de q'ha tut le partate
et figurate: Se mensurano.

Ala prima inferior fascia: de q'ha modelli: 1111: Ala parte de q'ha: et con ella
de migro draco: vi: A q'ha de sopra: 11

Et de q'ha: vi: modelli: duo ala fascia de migro: et superior modelli: croi: Uno
faciato de Regule: Certaine ali Clauiculi: Subtrudano.

La longia de Regule: con de xy Modelli:

Li Spazi lassati tra li regni: li quali son lassati: tra li Capri: de la Regule: non
son partate de modelli: xviii

In la Trabe: fono li Regni: de q'ha li capi: fono a perpendente: Spogno: in
migro modelli:

Li Angoli de li Regni: son Equale de crassitudine: ala Circonfenza de la Trabe:
Ma de q'ha: et Abbundanti: aggrano: la misura: Car et e una: Vltra: e migro.

Si: et q'ha modelli: xviii

Per la finis: no q'ha fascia de li Regni: a filo: con a perpendente: figurano
no: fono: nite: et ualente: distanz: no: Se: a profissi: nel angulo: de la mano
no: et quanto: fono: ma: de q'ha: Si: et de q'ha: figurano: q'ha: et q'ha: et q'ha:
no: de Uno: modello: Et de q'ha: et de la: li: punti: de la: Sima: Extremite: q'ha:
nate: Uno: come: et: mano: et: parte: de: migro: modello:

Li: tra: Vltra: tra: li: Regni: duo: o: sopra: polati: impiccano: de: tubule: et: figurano:
longi: Et: impiccano: li: Regni: et: a: q'ha: Angulo: nel: fudo: de: la: Sua: Columna:
Ma: li: Capri: de: li: Regni: igono: fono: de: tubule: per: migro: modello: Et: et:

20r

perpendiculi dele tabule corespondeno cum la già soptoposta fascia dela trabe. Et in le tabule sculpivano simile cose, capi de vitelli, patine on vero rose et de altri simile. Ali tigni et ale tabule cioè ad cadauna d'epse imponevano sua fasciola in loco de cimatio larga dui modelli.

Compite queste parte, se gli superpone un pluteo grosso modelli dui, del quale il lineamento è un caniculo.

Sopra el pluteo se distende el pavimento, cioè el batuto grosso tri modelli del quale lo ornamento oviculi cavati como se crede dale mutatione deli saxi, li quali tra el batuto exeno fuori dal sulevare dela calcina. [a marg.: Pluteo propio è como nui dicemo un già[?]zo de vimene cohoperto de corio credo, ma doppoi tute le tabule cum le quale questa cosa era serata attorno a similitudine de sepe fureno dicte plutei]

Sopra il pavimento collocavano mutuli largi tanto quanto li tigni, et grossi quanto epso pavimento, et sono collocati cadauno che sotto caduano tigno corresponda et sono sporti in fori moduli XII, et le fronte loro se serano ad perpendiculo et como nui dicemo a squadra, et se gli apponge uno cimatio et ne loro mutuli una gulula de tri quarti de uno modello, in li spatii autem li quali fra li mutuli subpendenti appareno se gli sculpiva rose on achanti.

Sopra li mutuli se gli appone la fronte del opera et occupa moduli quatro, et consta epsa fronte da una fascia, da uno cimatio et una gulula, et la gulula piglia uno modello et megio.

Qui mo se gli se gli andava fastigio repetevano tute le cornice in epso fastigio et in cadaune, cadauna parte de sue particelle se adaptano ad prefiniti anguli siché adunguem et de brocha como nui dicemo corespondano ali perpendiculi et finiscano in le linee sue. Ma in questo diferiscono cioè sono differentiate l'opere del fastigio da le prime et già dicte cornice che in lo fastigio se li pone qualche volte nel supremo loro stillicidio et quello è uno cimatio et undula grosso in li dorici quatro modelli. Ma in quelle corinice le quali sono per haver fastigio non se appone, ma sibene in quelle che non sono per havere fastigio, et questo tuto è secundo dorici.

Trabe secundo ionici

Li ionici non imperitamente costituirono a colonne più longe doversi dare più grossa, cioè più alta trabe, qual cosa anche che la observasse in le dorice non seria inapta, et in questo modo procedoreno.

Dove la colonna habbi ad andare longa (dice Baptista) et alta insino ad pedi XX la trabe si farà dividendo tuta la colonna in parti XIII de parte una. Et manchò in queste parte Baptista perché sicomo scrive Vitruvio se la colonna serà de longeza da minima de pedi XII ad XV la alteza de la trabe (quale Vitruvio lui chiama epystilio) serà tanta quanta la medietate dela grosseza dela colonna di sopto.

Dove la colonna habbi ad esser longa pedi XX serà como è dicto la trabe la XIII parte d'epsa colonna.

Se la colonna serà longa insino a pedi XXV dividerasse la longeza in parte XII et de una parte se farà l'alteza dela trabe, dice Baptista, ma Vitruvio lui dice XII e megia.

Se serà longa la colonna insino a pedi XXX dederò la XI parte ala trabe secundo Baptista, ma la XII secundo Vitruvio.

Et cum questa commensuratione - ordine procedevano in tute le altre magiore alteze de colonne.

Questa trabe ionica oltra el cimatio constava de tre fascie, et la divisero

pendenti delle Tabule corrispondano a la soprastante fascia della Tab. Et
in la Tabule Sculpevano Simile. Et: Copi di Virtù: Forme: Omnia
rati: et de altri Simili.

Alti Regni: et alio Tabule: Cui ad Caducina diffi Imponevano Sua profusa
in loto del Cimato: larga due moduli.

Compari qto parti: Si gli Superiore un piano Grosso moduli due - di quale
il limamento in Un Cimato.

Sopra il Piano: Si divide il tutto parimente. Cioe il loto: grosso in moduli
della Tab. Ornamento. Et Omnia: Cuius come per a delo munitore de
Saxi: loto in il tutto sono finiti ad saluare de la Colonna.

Sopra il parimento: Collocavano moduli longi tanto quanto la Regia: et grossi quanto
cappo Palladium. Et sono Colonna Caducina: Et loto Caducina Regia corrisponde
fano sopra in più moduli. Et in fronte loro se fanno ad perpendiculari: et o
me Nui detto a Squadrato. Et Se gli appone Uno Cimato: Et ne loro moduli
Una Gualala: de tre quarti de Uno moduli. In la Spaxi aut loto finiti
moduli Superiore apponono: Se gli Sculpevano. Ref: on Achian.

Sopra le Moduli: Se gli appone la parte sopra: et omnia moduli quare. Et
Cappo sopra fronte de Una fascia: de Uno Cimato: et Una Gualala: Et la Gual
La parte uno moduli in mura.

Quanto Se li Anadua Tullio: Repetevano Tullio Cimato: et capto paggio: Et Inca
danno Caducina et de fin quanto se apponono ad propria Anguli. Sicut ad Un
quam: et de dote Cimato Nui detto corrisponde ad propria: et profusa
in loto Sur: Ma in qto espressione non sono dipendebat rego de paggio de
la parte et qui dote Cimato: Et in la paggio: et de la parte et
de la parte: uno moduli. Et loto de Uno Cimato: et Una Gualala: Et loto
non quanto moduli. Ma in quelle Cimato loto sono profusa paggio: et
se appone: Ma se loto: et loto de uno Cimato paggio: Et qto Tullio: et
de dote.

Tabula de Ionici

Li Ionici non impostamente: Construono a Colonna più longa: douasi due
più grossi: Cuius part alio Tab. Quel Cola: una: et la obliqua: su la base
n: non sono impia: Et in qto modo procedono.

Doue la Colonna habbi ad andare longa: Doue Dignati: et alio passo ad più
xx. la Tab. si fan douando non la Colonna in parte: xxi. et parte: Una:
de mura: et qto parte Dignati: part Si sono sono Viduato: Se la dote
na non de loto: de parte: xii. ad xx. la Tab. de la Tab. et Viduato
de dote: Epitheta: non dote: quanto la munitore de la gualala de la
Colonna de sopra.

Doue la Colonna habbi de otto longi: part: >> - Sono come e dote la Tab. la xxi
part: de la Colonna.

Se la Colonna non longa: In fine a part: xxv. douando la longa in parte: xxi.
et de Una part: si fan loto de la Tab. Doue loto: non Viduato: la Tab.
xii. e mura.

Se non longa la Colonna In fine a part: xxv. Doue la xxi parte de la Tab. et loto
Ma la xxi. ad Viduato.

Et come questi Commensurazioni: conuen procedono: In non la dote: mura: ad
Mura de Colonna.

Quanto Tullio Ionici: o Una de Cimato: Construa de tre fasce: Et la Divisa

Plano superior: et come per
dote: la Colonna de
Vimena: Colonna: et
Cuius: Ma loto: et
de loto: et loto: et
de loto: et loto: et
de loto: et loto: et

Partono: mura: et loto:
de loto: et loto: et
de loto: et loto: et
de loto: et loto: et
de loto: et loto: et

Epitheta: et dote:
et dote: et dote:

*BEM. Ms. Lat. 460 - fasc. X.1.6
©Biblioteca Estense di Modena

20v

in parte nove, de queste dederò al cimatio parte due, et hebbe el cimatio per suo lineamento una gulula.

Di novo quel che restò dal cimatio in gioso diviserò in modelli XII, deli quali tri ne dederò ala fascia di sopto, a quella di meglio quatro et ala fascia superiore cinque, la quale subito era sopto el cimatio.

Fureno de quelli li quali ale fascie non dederò cimatio alcuno et de quelli che glile dederò. Et de questi altri gli dederò una gulula, tanta quanta la quarta parte. Altri un funiculo tanto quanto la septima parte de la sua fascia.

Ritrovavassi ancora in quelle fabriche deli antichi li lineamenti on transportati on mixti da varie ragione d'epse fabriche, le quale in tuto cusi non serano da vituperare, ma da tuti grandissimamente pare esser laudata quella trabe in la quale non siano più de due fascie, qual mi pare esser la dorica, remosse le regule et li claviculi, et cusi fecero.

Tuta la crassitudine cioè l'alteza dela trabe diviserò in modelli VIII. De questi dederò ad cimatio un modello et dui terzi de un altro. Ala fascia de meglio tri modelli et un terzo de un altro et lo resto che sono dui ala fascia de sopto. Lo cimatio di queste trabe hebbe di sopra per la mitate de tuto el suo spatio uno canaliculo cum uno nextrulo, et per l'altra uno rudente.

Quivi a questa fascia de meglio dederò sopto el rudente per cimation un funiculo tanto quanto la octava parte de tuta la fascia, et ala fascia de sopto davano un cimatio et una gulula tanta quanta la tertia parte de sua latitudine. [cont. a marg. non legitur]

Sopra la trabe posero li tigni, deli quali li capi non apparevano sicomo in li dorici, perché li capi loro reseravano a perpendiculo del sodo deli trabe et cohoprivano epsi tigni cum una tabula perpetua, la quale chamano la fascia regia et noi in vulgare nostro dicemo el friso et di questa tanta era la latitudine quanta la crassitudine dela trabe posta sopto de sé. In questa fascia regia usoreno sculpire on vasi on cose che adoperavano a sacrificii on capi de bovi cum debiti intervalli distincti et dale corne de tal capi pendeivano reste de pome et de fructi altri. Ad epsa fascia regia sopronevano uno cimatio cum una gulula, niente più alto de modelli IIII et niente mancho de tri.

Sopra questo poneva asse per respecto del pavimento, id est del batuto, et prominente tanto che fussero un grado alto quatro modelli. Quivi altri sculpivano denticuli da similitudine de asse resecate, altri li lassoreno contigui, senza altra interscultura separati.

Sopra le asse ponevano el pavimento on fusse invero pavimento on uno transversano sedile del quale li mutuli avanzino in fuori, alto modelli tri et tal spatio ornavano de oviculi et sopra questi ponevano li mutuli denanti et subrecti dale fascie dele tabule.

L'alteza dela fascia, la quale per fronte, cioè per fazada era de modelli quatro, ma quella che cohopriva el fundo le li mutuli era larga sei modelli et meglio. [a marg.: si pone el zophoro id est friso sopra lo epystilio facevano la quarta parte minore che lo epystilio, ma se si volvano [...]. Tagliato da rifilatura posteriore] Sopra la fronte de questi mutuli venivano li imbrici grossi id est alti due modelli, deli quali lo ornamento era una gulula on vero uno rudente. Nel ultimo loco una undula de tri modelli et se più li piaceva sino ad quatro. In questa undula et li ionici et li dorici sculpevano capi de lione evoranti [a marg.: Imbrice è uno canale de marmore et cuneo et obtono?] che se pone supra la ultima parte dela fazada de case, nel quale li cupi partano del cohopeno tuta [...] l'aqua piovana et in [...] le case de veneti si [non legitur]

21r

et butanti fuori le concepute aque, et tale opera de imbrici facevano solamente aciò che le brigate che andavano per le vie on ale giesie on altrove non se bagnassero on epsa piovente aqua cadente agitata maxime dal vento non intrasse on in li templi on in le logie - portici già dicti, quantunche gentilhomini venetiani loro ancora li colloceno in soi pallazi per racogliere tute le aque et condurle ale cisterne et putei loro.

LI CORYINTHII loro al opera dele trabe et contignatione aggonsero se nonché non ponevano li mutuli cohopterti ne' como li dorici reserati a perpendiculo, ma nudì et deformati al leneamento de la undula, li quali distareno tra sè tanto quanto sporgervano infuori dal muro. In tute le altre parte sequirono li ionici, et questo basti dele colomnatione trabeate.

DE LE COLUMATIONE ARCUATE

PERCHE' deli portici et logie alcune sono trabeate id est como nui dicemo ad architravo, alcune a volte et arcuate, havendo già dicto de quelle parmi necessario parlare de queste altre, et prima anche che più oltre vadi descrivere due particule meritamente da notare, una in l'una et l'altra facta d'epse logie, l'altra in le arcute sole.

La prima adonche è che li intercolonnii id est li spatii da colonna a colonna debbeno esser dispare et le colonne pare, et che el medio intercolonnio a li contro dela porta debbe esser più largo cha li altri, et dove li intercolonnii hano ad esser più stricti, più subtile colonne se gli hano ad ponere et dove più largi più grosse colonne. Et del vero spatio d'epsi intercolonnii altro per adesso non accaderà a dire essendo che invero li nostri portici id est logie de quali in questo loco parlo id est de quali epso vero spatio intercolonnare ho descripto sopra altra mensura gli accaderà et altra in li intercolonnii deli templi et altra in le logie de edificii privati. Tutavia de sopto pur per intelligentia de alcuni porticulì faza serà parlarni qualche cosa sebene brevemente.

La secunda che in intuti li portici et logie se debbe advertire ch'el arco non sii minore de semicirculo, adiunctoli ancora la septima parte del semidiametro, perché apresso tuti li periti affirmano scriptori esser ritrovato tale arco esser accomodatissimo de tuti li altri ad una perenitate et perpetuitate et tuti li altri dicono non esser potenti al sustinere el peso, ma prompti et exposti a ruina, et scriveno ch'el semicirculo è solo quello arco el quale non ha bisogno de corda et de adminiculi.

21v

Tuti li altri arci, se non gli aggiunge corda on arnese como nui dicemo, on qualche contrarii pisi cum li quali contrasteno se vedino da si sfendersi et cascare. Et in questo proposito non dubita Baptista haver visto et annotato per cosa non vulgare ma dignissima de laude, che quelle antiche apertione - arci de logie facte cum questa ragione et che più è ancora arci de volte testudinati in tal modo cusì posti da quelli optimi architecti che se tute le intime - sottoposte colonne se leveno via, nondimeno li volti d'epse apertione et le testudine cioè le opere facte in volta non se moverano et persisterano, ni mai cascarano. Et parmi molto chiara la ragione di questo, perché se l'arco è minore de semicirculo tuto el peso è il suo et s'el fusse gran peso non lo poteria mai supportare, se lo è semicirculo perfecto tuto el peso è dele colonne et se queste non fussero poste cum tuti soi de debiti modi similmente a qualche tempo poterano manchare, ma se da cadauno lato d'epso semicirculo se gli aggiunge la quantitate già dicta rationabilmente [i?no] et necessare l'uno arco per tal adminiculo aiuta l'altro et il peso se subleva dal drito dela colonna, como più manifestamente ancora demonstra la figuratione.

[fig.]

Una tertia particella a tute le opere arcuate non tacerò per esser molto necessaria in questi arci et non cusì ben observata da nostri muratori on forsi non intesa: scripse Varone in le fabbriche arcuate le parte dextre non stare più forte - firme, dale sinistre, cha le sinistre dale dextre, et doversi advertire et molto bene risguardare al supremo cuneo el quale solo è ala megia spina del volto, in qual modo sii potente ad potere rebbatere li altri cunei on vero essendo lui presso dali altri como el possa esser spinto via dala già occupata sede per lui et dala sua prima posta. Ma li altri proximi cunei et che succedeno al medio per le coste del arco nel officio loro, et loro facilmente sono contenuti dali libramenti et equalitate deli pisi, et finalmente che sarà per el ché li cunei posti al'uno et l'altro capo deli arci si possano movere se li superiori loro starano firmi ali loci soi, adonche in li recti arci per esser loro apti a defendersi non li bisogna corda, ma in li comminuti cathene de ferro on vero che in loco de corda et cathena se fortificano da ogni banda de extensione de muri, et queste extensione volsero non farsi più breve chea[?] che cum quelle se possi integrare el comminuto ambito, la qual cosa li antichi architecti mai despresoreno et tuti li comminuti arci quando semper potero sempre integreno tra li lati deli muri.

Et ancora clarissimamente observoreno che ale trabe recte dandoseli oppotunitate semper mai superadduxero uno arco cominuto et doppo aloro arci comminuti, arci recti ancora superinduxero, li quali aiutassero li cominuti posti sotto de sé et intercepesseno le molestie deli pisi. Et scriveno alcuni apreso li vechii non si vedere arci compositi.

Et questa particula prima figurarò doppoi descriverò - ponerò pari modo in pictura tuti li arci già decti non tacendo che non tanto ale trabe ma etiamdio ale arci io ho visto tal pratica et videndola tuta qui in lo nostro episcopato quantunche sii da colonna a colonna li cominuti et da pilastro a pilastro li arci recti eadem enim esti doctrina.

22r

Et aciò oltre quanto anche ho dicto di sopra melgio se intenda il tuto de questi archi et diversitate d'epsi qual'è triplice.

Prima: arco recto è quello el quale lo integro semicirculo constituisse et la corda sua se dirige per il centro del circulo.

Secunda arco comminuto, et questo più presto scia natura de trabe cha de arco et lo dixero comminuto perché non è integro semicirculo, ma una certa parte di quello et la corda di questo dista dal centro et è di sopra da quello de due flexe linee.

Tertia arco composito, el quale altri lo chiamano angulare, altri acuto, el quale da dui archi comminuti se compone et piglia in la corda sua dui centri da due flexe linee che se secano l'una l'altra

[fig.]

Et per spazarmi dala opera di questi archi et maxime del serare quelli et de soi cunei neli quali consiste la forza deli archi.

Li cunei adonche cum li quali se conducono li archi bisogna siano de una larga et grande quanto si possa petra, essendo noto ad ogni homo de ciascun corpo la parte esser più dura da dissolvere, la quale dala natura sii concreta et insieme composta che quella che per mane de homini et cum arte se coniunge insieme.

Bisogna ancora che tuti loro cunei siano in tuto equali et l'uno tanto quanto l'altro, che si como in una bilanza quelli da mano dextra correspondano a quelli da man sinistra, in faccia, grandezza, peso et altre simile parte.

Se a tua logia, più archi - più volti continuati da colomna a colomna et da capitello a capitello condurai, faciasse che li cunei dali quali on dui on più archi conijuncti sorgeno, non sieno due perde on più secundo el numero deli archi et separate, ma una petra sola et al tuto interna nela quale lo capo de l'uno et l'altro arco sii contenuto.

Quelli autem che secundi proximi ali già dicti primi et sopra epsi primi sono collocati se

22v

serano de una gran pietra advertiscasse che ambi dui, l'uno a l'altro adherisca et se congiunga, coniuncte le rene loro a bella linea.

Lo tertio cunio lo quale cohoprirà li secundi serà posto in opera a bello squadro del muro, et cum al tuto eguale connexura et siché iungendo ambi dui li archi al uno et l'altro descriva et piglii li cunei de l'uno et l'altro. Et in tuto l'arco faciasse che le adhesionie de le coniunctionie ie est le clausure de li cunei siano dirizzate al centro suo.

Lo cuneo dela spina cioè del meglio arco li scientifici architecti sempre posero de una integra et gran pietra. Et perché tute queste particule da rari sono intese et io gli ho travagliato la fantasia pur assai, perciò li ho volute pari modo figurare.

Sapasse ancora che differentia assai fu presso li antiqui fra tale opere, et tra usare le trabeate et le arcuate.

Le arcuate et le pile cioè li pilastri facevano in le fabbriche de theatri et in le basilice ancora non se vituperavano, tutavia in le dignissime opere de li templi semper usoreno le trabeate.

Ancora se advertisca che in le trabeate le colonne per forza hanno ad andare più spesse per respectò d'epsa trabe, aciò per il peso non se rompesse lo marmore, como io ho visto un qualche una.

Ritornando mo' al facto nostro et proposito principale dele logie nostre arcuate dito che a queste rationabilmente gli voleno colonne quadrangule, perché fancendosi cum colonne rotunde l'opera seria mendosa, perché li capi deli archi non reposaria pienamente nel sodo dela sottoposta colonna, ma quanto la area del quadrato excede il circulo contento da sé, in tanto pendenano {perderia} in vacuo, et perciò vedemo spesse volte li capitelli dele colonne rompersi et non gli giovarli esser cinti de ferro.

Per emendare questo quelli periti et antiqui maestri ali capituli dele colonne sopraposero uno latastro quadrilatero, alto secundo alcuni quanto la quarta parte, secundo altri quanto la quinta del diametro dela sua colonna.

23r

Al lineamento dela undula la latitudine de questo superadiecto quadrangulo da di sopto equava la maxima extensione del capitello da di sopra fureno le sue projectione cioè el sporgere in fuori pare ala altitudine et in questo modo le fronte et li anguli del arco hebbero li sedilii et reposare più expediti et più fermi.

Le arcuate colomnatione si como et le trabeate sono tra sé varie perché alcune sono dispanse alcune conferte et de simil sorte, et qui perché melgio si intenda mi de bisogno aprire questi termini de dispanse - conferte cosa che anche non sarà inutile quantunque da architecti siano descripte maxime nel tractare deli portici - logie de li templi.

Lo portico et la loggia per sua natura da uno solo muro consta, ma integro et perpetuo, et sbusati tuti li altri lati e de apertione pervio, cioè che da ogni altro lato tuto aperto da libero ingresso, ma de più facte de apertione fureno più portici, et apertione è il spatio aperto da colonna a colonna. Usoreno adonche una facta de colomnatione quando le colonne se collocano pochetinelo rare et distante un'altra dove epse colonne più strecte insieme et più vicine l'una a l'altra erano poste, et l'una et l'altra di queste fu vitiosa, cioè che hebbe defecto, perché in le più rare per la largeza de li intervalli se usemo trabe la se rompe, se usemo volto - arco nianche comodamente se conduce, ma se più se restringeno strecti li intervalli li intrare, li prospecti et il lume se impediscono.

Et per questo ritrovoreno una tertia facta, medio, et elegante el quale prevede ali vitii et ali manchamenti deli primi dui, serve ala comoditate et sopra li altri è laudato.

De questi tri inveritate potevasse esser contenti, ma la solertia deli artefici due altre facte gli superaggiunse, et advene forsi che manchandoli colonne ala longeza dela area se partireno da quella optima mediocritate per imitare le più rade, ma superabundandosi doppoi le colonne gli piacque non le ponere cusì rare ma più conferte - astricte.

Et perciò numeroreno cinque intervalli de colomnatione li quali Baptista et cum bona ragione cusì li denominate: dispanso, conferto, elegante, subdispanso, subconferto.

In le opere - intercolomnii conferti li intervalli dele colonne non erano più strecti niente cha che pilgiasseno la grosseza dela colonna di sopto una volta e megia [prima a marg.]

In li dispansi quanta dicta grosseza dela colonna tre volte et tri octavi de un'altra volta [secunda a marg.]

In li eleganti quanto due grosseze de la colonna et un quarto de un'altra [terza a marg.]

In li subconferti due [quarta a marg.]

In li subdispansi tri grosseze intiere [quinta a marg.]

Ma la media intercolomnatione quale dicessemo di sopra dover esser più larga de le altre la facevano che excedeva tute le altre il quarto di sua latitudine - largeza. Tutavia nianche da tuti loro antiqui fu observata cusì questa media perché in le dispanse intercolomnatione li optimi architecti non per il quarto ma solum per la XII a parte la fecero più larga et questo molto rationabilmente, acioché la trabe troppo longa non havesse a rompere. In le altre intercolomnatione multi la fecero più larga de la VIa parte et molti altri specialmente in le intercolomnatione elegante la fecero più larga quanto era la XIIa

RITORNANDO al facto nostro de questo principale capitolo, che le opere et fabriche in genera de conferte - la alteza del vacuo dela apertione caperà septe volte la dimidia de sua

23v

largeza. In le dispante la alteza serà cinque volte quanto la tertia parte dela largeza. In le subdispante la altitudine serà quanto la mitate dela largeza, in le subconferte farassi la altitudine quanto la tertia parte dela latitudine.

L'arco dele volte deli portici et logie molti lo chiamano trabe flexa: ornamenti medesimi davano ali arci quali ale trabe se in quelle medesime colonne fussero imposte. Oltra ciò quelli che volsero fare ornatissima opera conducevano per il proprio et perpetuo muro linee directe sopra questi arci, comenciando da di sopra insino al disopto et qui li facevano sua trabe, fascia et corona, id est cornice como nui dicemo, quale ad tale alteza de colomnatione rationabilmete se debbeno dare.

Et essendo mo che in questo cioè che in l'opera de portico id est ambulatione che è il nostro principale proposito se debbe senza dubio imitar l'opera dela basilica, dirò che essendo nel portico si como in la basilica che alcuni habiano uno portico {logia} solo, alcuni dui, perciò le opere et il ponere dele corone sopra le colonne serano varie.

Perché in quelle le quale solamente haverano uno portico, de tuta l'alteza del muro el montare dele corone dele nove parti le cinque on insino ale septe, ma in quele che hano due logie monterà la corona niente mancho de la tertia et niente più cha tri octavi.

Apponevaselli oltra questo ad ornamento et ancora ad utilitate al muro sopra le corone già dicte, altre colonne maxime quadrangule le quale in le colonne prime già poste di sopto tute in li medii centri acgescano et a queste secunde colonne se ponerano nove corone cum tute sue prominentie secundo che richiede la ragione. Et sapasse che in li portici sicomo in le basiliche de due logie ide est portici l'una colomnatione serà collocata sopra l'altra del tecto insino al fondo numero tre in quelle autem che hano un solo portico due solamnete, como anche di sopra dixi in le fabriche de theatri.

Dove adoncha serano poste tre colomnatione lie tuto el spatio del muro quale serà sopra le prime colonne insino al tecto serà diviso in due parte et in quello loco finirano le secunde coronice

Fra le prime et secunde coronice il muro se servava intero et adornavassi de segmenti de crustatione id est de frode de marmori, ma el muro che serà tra la secunda et tertia coronice si farà transbusato de finestre et pervio ala luce, como anche demonstra la figuratione del theatro sive amphiteatro.

Queste finestre poste per le supremi intervalli dele colomnatione erano uniforme et che l'una a l'altra de brocha corespondeva, et la largeza sua niente era più stretta cha che pilgiasse li tri quarti de tuto lo intervallo fra epse colonne, et la alteza dupla ala largeza. Et in questo modo el superluminare equale ale summe colonne senza el capitello ma s'epse finestre fussero arcuate serà licito elevarlo sino quasi sopto la trabe et qui non serà vitio usare l'arco diminuto a suo piacere, ma questo cusì diminuto non pretervia l'alteza dela colonna a se proxima.

Ale finestre non se sottoponerà el suo pluteo on vero bassa cum suo cimatio, gulula on vero oviculi.

Et par non esser più longo altro non parlerà del cohopto essendo ancora parte communamente assai bene intesa da nostri artefici.

Ma bene le figuratione di queste premesse particule volontiero apponerò.

longa In la Dispartit la alba per longi color et la forma per de longia:
In la Substantiva la alba per alba la forma de longia: In la Substantiva
fora fonsi la alba per: et per la forma per de longia.

Unus de coloribus alba: per: et per la forma per de longia:
Ornamentis multum ducunt ad Arce: Quasi ad Arce: Si in quibus multum et
Ornamentis fonsi.

Ornamentis fonsi: et per la forma per Ornamentis fonsi: et per la forma per
Ornamentis fonsi: et per la forma per Ornamentis fonsi: et per la forma per
Ornamentis fonsi: et per la forma per Ornamentis fonsi: et per la forma per

Et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:
Principale propositio: Si deus regna ante mundum: per: et per la forma per: et per la forma per:
et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:

Per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:
Principale propositio: Si deus regna ante mundum: per: et per la forma per: et per la forma per:
et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:

Per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:
Principale propositio: Si deus regna ante mundum: per: et per la forma per: et per la forma per:
et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:

Per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:
Principale propositio: Si deus regna ante mundum: per: et per la forma per: et per la forma per:
et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:

Per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:
Principale propositio: Si deus regna ante mundum: per: et per la forma per: et per la forma per:
et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:

Per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:
Principale propositio: Si deus regna ante mundum: per: et per la forma per: et per la forma per:
et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:

Per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:
Principale propositio: Si deus regna ante mundum: per: et per la forma per: et per la forma per:
et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:

Per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:
Principale propositio: Si deus regna ante mundum: per: et per la forma per: et per la forma per:
et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:

Per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:
Principale propositio: Si deus regna ante mundum: per: et per la forma per: et per la forma per:
et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:

Per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:
Principale propositio: Si deus regna ante mundum: per: et per la forma per: et per la forma per:
et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:

Per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:
Principale propositio: Si deus regna ante mundum: per: et per la forma per: et per la forma per:
et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:

Per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:
Principale propositio: Si deus regna ante mundum: per: et per la forma per: et per la forma per:
et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per: et per la forma per:

BEM, Ms. Lat. 466 = alfa X.1.6
© Biblioteca Estense di Modena

24r

DEL FORO ON VERO PIAZZA COMO NUI DICEMO

Rationabilmente in veritate scripsero alcuni et connumeroreno il foro tra el numero de spectaculi, et del foro dico de quale vulgarmente se intende perché qualunque et in Roma et in altre eccellente citate antiche, di grecia maxime, fussero foro olitano, foro boario, foro lignario et in questo modo molti altri, nondimeno per excellentia delo argentario comunamente se intende, nel quale et a tempo de Romani alcuni ioci et spectaculi ancora se facevano et maxime gladiatorii id est giostre como nui dicemo et a nostro tempo altre feste id est representatione.

Greci fecevano il foro quadrato, cioè tanto longo quanto largo et attorno el cingevano de [be]lissimi portici on logie et doppie, cioè due l'una dreto l'altra, de colonne et trabi id est architravi lo ornavano et di sopra questa loggia in solaro al modo nostro facevano le ambulatione.

Appreso li Itali la longezza del foro era per tre largeze, cioè tre volte più longo cha largo et perché como è dicto qui se exercitavano li zogi gladiatorii per uno antiquissimo instituto, le logie se facevano cum intercolonnii più largi et attorno epso foro gli facevano le taberne argentarie, cioè li botege da banchieri como nui dicemo. Et sopra in sollaro ponevano meniane che sono al modo nostro pozoleti per riguardare nel foro et lie ancora a coste le ambulatione cioè le logie in sollaro erano tuti li officiali per le victigali gabelle id est datii publici.

Alcuni altri pur Itali ancora hano laudato quel foro del quale la longezza sii dui quadrati et la latitudine dele logie sii in bona proportione ala largeza d'epse area cioè cosa alcuna non appare uno vasto se attorno il foro fussero edificii bassi on vero che epso foro non paresse tropo stricto quando li edificii fussero troppo alti, et da molti fu laudata l'alteza deli tecti attorno el foro facta dala quinta parte dela largeza del foro et niente meno dala sexta.

Volsero le logie farsi exagorate cioè alzate dal piano del foro quanto era la quinta la quinta parte de la largeza d'epse logie et la largeza tanta quanto la longezza d'epse colonne.

Li lineamenti et adornamenti dele colomnatione como di sopra in la basilica et portici già si è dicto, ma in queste logie la corona, fascia et trabe, cioè la cornice friso et architravo como dicono nostri artificii pilgiarono tuti insieme la quinta parte dela colonna.

Et sicomo è dicto sopra le colonne inferiori id est sopra el solaro se facessero altre logie id est ponessero altre colonne serano epse colonne più sutile id est più curte dele inferiore el quarto. Et sotto queste colonne se ponerà un socco alto per la mitate dela elevatione dela loggia inferiore dal piano del foro.

DELI ARCI ALE BOCHE DELE PIAZZE

Scriveno li architecti che quelle opere le quali sopra tute le altre adornano et grandemente lo foro sono li archi posti ala fauce et ale boche dele vie per qual se intra in lo foro, et non è altro lo arco una porta patente perpetuamente.

Et alcuni dicono questa opera esser stata ritrovata da quelli che amplioreno lo imperio perché questoro como scrive Tacito da antiquo instituto amplioreno ancora el pomerio cioè il loco lassato tra le mure et le case interiore et cusì ancora da di fori. Opera qual dicono haver factu Claudio: adonche accresciuta la citate volevano che le porte vecchie se conservassero per qualche utilitate et forsi ancora

24v

che quelle fussero in qualche adversi casi secureza ala cità contro invasione de inimici. Et doppo vedendosi tal opera stare in loco celeberrimo per questo deponavano le exuvie et note de loro victorie in epse porte et per tale causa fu dato principio alo ornare deli archi gioggendoli tituli, statue et historie.

Opportunamente edificaremo lo arco dove la via finisse ala piazza et maxime la via regia et principale, et haverà lo arco tre itione cioè tre porte da intrare et ecire, quella de meglio per la quale passano li cavalieri et le squadre militare, quella de qua et de la dove le matrone salutassero el victore exercito suo retornante et lo compagnasse al salutare li dei sui et applaudano et se alligreno cum li soi triumphanti.

Quando adonche se edifica uno simile arco serà la linea dela area che va ala longa dela via per la medietate di quella che transversa la via et dila linea transversante serà la longeza niente manco de cubiti cinquanta secundo che scrive Baptista, quale anche dice l'opera de l'arco esser più cha simile a quella del ponte, et haverà non più de quatro pile, id est pilastri et de tre sole apertione.

Dala più curta linea dela area cioè dala linea che va la longa dela via la octava parte nel lato che risguarda el foro et cusi dal lato opposto un'altra octava si lassarà per dare ale arule idest [bianco] in le quale le colonne se elevavano per fare li archi. L'altra linea dela area che è più longa et per transverso dela via se dividerà in octo modelli, deli quali dui se darano ala apertione de meglio et a cadauna una pila et ad cadauna collaterale apertione uno.

Li lati de meglio deli pilastri li quali se elevano ad perpendiculo insino ala mediana apertione per sustinere lo arco farassi alti due modelli et un terzo de un'altro modello, et quella medesima ragione se haverà per elevare li altri lati ale altre due collaterale apertione, perché cum simile mensura se referivano ali soi spatii. La testudine id est volto ad epse apertione serà una fornice. Li ornamenti deli pilastri ad alto sopto l'arco et el thiamo extesi imitavano el capitello dorico ma in loco del lance et de operculo haveran cornice sporgente in fori facte ala corynthia et ancora se piacerà ala ionica et sotto la corona ad similitudine del collo haverano una fascia expedita et doppo quello che se gli adiunge ala sumitate deli fusti dele colonne haverà uno torque et uno nextrulo. Et tuti questi ornamenti che se gli facevano recolti insieme pilgiavano la nona parte del'alteza del pilastro.

Di novo questa nona parte se divideva in nove minute particule dele quale le cinque de sopra se darano ala corona, tre ala fascia id est friso et l'una di sotto al torque et nextrulo.

La trabe inflexa cioè l'arco per la sua fronte id est facie faciassi crasso id est alto niente più de la XIIa ne mancho de la Xa de la sua apertione.

Le colonne che se poneno in meglio dela fronte deli pilastri nete id est expedita serano et ponevasse in questo modo che cum il supremo scapo, cioè l'ultima parte superiore dal busto se egualgino al vertice dela apertione et per sua longeza disteno per quanto è la largeza dela apertione de meglio.

Sopto la columna gli ponevano la base, la arula et el socco et sopra la columna el capitello on corynthio on italico, et sopra el capitello la trabe la fascia et la corona ionica on corynthia, et tute queste cose cum soi apti et convenienti lineamenti de quali sopra ho scripto.

Sopra queste colomnatione elevoreno ale de uno novo muro factoli di sopra alto tanto quanto [fine del testo]

Et quia fessio in quibusdam casibus fieri potest...
Et deinde...
Et deinde...
Et deinde...

Oppositamente Edificano lo Arco dove la sua base de Pila...
Et deinde...
Et deinde...

Quando Adona Et supra Una Simili...
Et deinde...
Et deinde...

Dala sua linea de la Arca...
Et deinde...
Et deinde...

Et deinde...
Et deinde...
Et deinde...

Et deinde...
Et deinde...
Et deinde...

Et deinde...
Et deinde...
Et deinde...

Et deinde...
Et deinde...
Et deinde...

Et deinde...
Et deinde...
Et deinde...

CC. 40 (2 mitte)

BEM. Ms. Lat. 466, n. 1.6
Biblioteca Estense di Modena

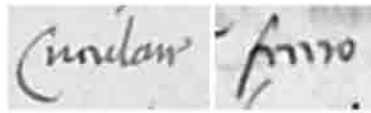


ELISA BASTIANELLO

Nota alla nuova edizione e ai criteri di trascrizione del trattato *Spectacula* di Pellegrino Prisciani

Il testo del trattato *Spectacula* di Pellegrino Prisciano è conservato in un unico testimone, un manoscritto di pugno dell'autore: il Ms. Lat. 466= alfa X.1.6 della Biblioteca Estense di Modena. È del 1992 l'edizione Aguzzi Barbagli che presenta la prima trascrizione integrale del testo (Pellegrino Prisciani, *Spectacula*, a cura di D. Aguzzi Barbagli, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992) dopo quella parziale di Battisti del 1970 (Eugenio Battisti Il manoscritto sugli "Spettacoli" di Pellegrino Prisciani, in «Necropoli» 8, 1970, pp. 47-49) e che andrà quindi considerata l'editio princeps. La necessità di una nuova trascrizione di *Spectacula* nasce dall'esigenza di poter accedere al testo in una forma che renda conto della vitalità linguistica del linguaggio ferrarese del tempo, senza le normalizzazioni e le uniformazioni (non sempre esplicitamente dichiarate) adottate nella precedente trascrizione di Aguzzi Barbagli 1992.

Il manoscritto presenta, per il vero, delle oggettive difficoltà di interpretazione, dato che la forma grafica di alcune lettere le rende facilmente interscambiabili: le r, le t a corpo basso, le e con occhio aperto superiormente o inferiormente, le c prive del tratto inferiore orizzontale e, come le i, spesso legate in alto alla lettera successiva, sono praticamente indistinguibili tra loro e con m ed n, come si può osservare dagli esempi seguenti di fatto illeggibili al di fuori del contesto.

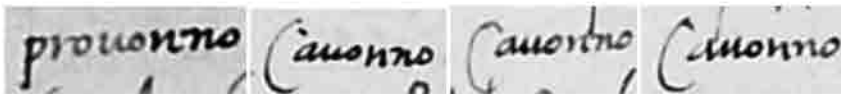


circolare

provenero

In alcuni casi l'autore stesso, rileggendo, sembra incapace di riconoscere quanto aveva precedentemente scritto e riscrive sopra le lettere quasi per sciogliere il dubbio a se stesso.

Diventa perciò spesso arbitrario distinguere tra lezioni alternative dei verbi al passato, essendo provonno e provoreno due plausibili interpretazioni del medesimo grafema. La presenza di una maggiore estensione dell'attaccatura superiore prima della n finale è il motivo per cui, anche nei casi più dubbi, ho preferito la seconda lettura.

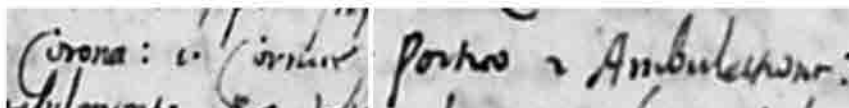


provoreno/provarono e tre diverse scritture per cavoreno/cavarono

Non solo la grafia ma anche l'ortografia delle parole è non univoca: ad esempio colonna compare almeno un paio di volte in alternativa al più usato colomna (o columna); lettera e letera sono presenti nelle stesse righe indistintamente in alternativa alla forma abbreviata ĩra per la quale lo scioglimento in litera è comunque una scelta arbitraria, dettata da una più frequente occorrenza nel testo di questa forma. La lettera j è stata sempre trascritta come i; in particolare nelle finali ij, a volte erroneamente interpretabili come y, si è scelta sempre la lezione ii (Corynthij trascritto Corynthii).

Per quel che riguarda lo scioglimento di abbreviature e segni tachigrafici, essi sono stati sciolti nel testo senza alcuna segnalazione per consentire una lettura più fluida del testo : perciò, ad esempio, *lra* diventa 'letera' e non '<ete>ra', come anche sono state sciolte le iniziali di nomi (L. in Lucio) ed i numerali con numero arabo (2da nel testo è secunda) .

Tra i segni tachigrafici i per id est, molto usato nel testo per introdurre la corrispondenza tra un termine moderno e un termine antico, compare a volte con il puntino legato; a volte è sostituito da una tilde ~ o da un trattino, a separare termini tra loro alternativi.



corona id est cornice

portico id est ambulacione

Si è scelto di restituire criticamente, ovvero in osservanza delle norme ortografiche in uso per l'italiano e per il latino, le maiuscole, gli accenti, la punteggiatura, tranne nel caso di titoli o parole che compaiono nel manoscritto interamente in maiuscolo e che sono stati fedelmente riprodotti.

Sono normalizzati secondo le regole della trascrizione interpretativa i termini disgiunti (tuta via ricomposto in tuttavia) e congiunti (depse diventa d'epse, laltra - l'altra).

Sono state omesse le parole biffate e così espunte dal testo che si presenta pieno di revisioni autografe, effettuate sia durante la stesura (nel qual caso la parola corretta appare immediatamente a seguito della parola biffata), che in un secondo momento (e in questo caso la parola corretta appare sovrascritta o integrata a margine con la segnalazione del punto di inserimento nel testo): tutte le correzioni d'Autore sono state direttamente integrate nel testo, senza indicazione dei ripensamenti.

Le parentesi rotonde nel testo sono tutte di mano dell'Autore, mentre sono segnalate tra parentesi quadre lacune dovute alle mutilazioni delle carte o testo illeggibile, con le eventuali ipotesi di integrazione. Tra parentesi quadre compaiono inoltre le note a margine che non siano riferibili a frasi da inserire nel testo, segnalando in corsivo le annotazioni di carattere editoriale. Le correzioni non biffate ma comunque emendate dall'Autore (ovvero quando a un termine sovrascrive un termine alternativo senza però cancellare il precedente) compaiono tra parentesi graffe, mentre l'indicazione <sic!> sottolinea quelli che paiono errori di scrittura.

Nella presente edizione non sono state trascritte le didascalie e le annotazioni, di pugno dell'Autore, interne alle immagini presenti nel testo.

In generale è stata rispettata la paragrafatura, sono stati segnalati i fine pagina, mentre si è ritenuto di non segnalare i fine riga e la presenza di inchiostri di diverso colore.

Le carte presentano una doppia numerazione, una antica, in inchiostro, in alto a destra, e una seconda moderna, a matita, in basso a destra: questa seconda è il frutto di una recente cartulazione bibliotecaria e riporta una nuova numerazione dei fogli conseguente alla cucitura in un unico volume di *Spectacula* con il trattato latino *Orthopasca*, sempre del Prisciani. Segnalo qui soltanto la cartulazione antica.

NOTES ABOUT TRANSCRIPTION RULES ADOPTED IN THIS NEW EDITION OF PELLEGRINO PRISCIANI'S *SPECTACULA*

The treatise *Spectacula* by Pellegrino Prisciani only survived in a manuscript handwritten by the author and now in Modena Estense Library as Ms. Lat. 466= alfa X.1.6. Only in 1992 a printed edition appeared by Aguzzi Barbagli with a complete transcription of the content (Pellegrino Prisciani, *Spectacula*, edited by D. Aguzzi Barbagli, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992; an older transcription in 1970 by Eugenio Battisti was only about few sheets; Eugenio Battisti Il manoscritto sugli 'Spettacoli' di Pellegrino

Prisciani, in «Necropoli» 8, 1970, pp. 47-49) and can be considered the editio princeps, despite the editor adaptation of the original text. Therefore a new transcription was needed to give a better idea of the Ferrarese language of the time.

There are actually several difficulties in transcribing this text, because the graphic aspect of some letters, like the r, the t with a short body, the e with open eyelet, the c missing the inferior stroke and often connected with a joining stroke, as are the i, with the upper part of the letter right after them are hard to tell apart each other and from m and n out of the context.

[Fig. 1]

Sometimes is the author himself who seems unable to understand his own handwritings and add over the word a new interpretation.

Since both *provonno* and *provoreno* can be considered a licit interpretation of the same group of minims, the *-reno* suffix for past tense was chosen almost arbitrarily because of the small joining strokes that seems to appear before the last n, even when this is not showing clearly.

[Fig. 2]

Even the spelling of a word change in the document, so we read *colonna* and *colomna* (or *columna*). For *lettera* and *letera*, that appear one near the other in the same period, there is also the abbreviation *lra* which as been transcribed as *letera* that seems to appear more frequently.

Abbreviation were integrated directly, in order to achieve a better reading, thus *lra* is not "*l<ete>ra*". Abbreviated names were also given in complete form (L. is *Lucio*) like numerals with Arabian numbers (2da becomes *secunda*).

The j has been transcribed always as i, especially in word endings *ij*, that sometimes may be mistaken for y (*Corinthij* in manuscript is *Coryntiin* transcription - see above).

Among tachigraphical abbreviations, *i* for *id est* appears frequently when the author is comparing ancient and contemporary tech speech, and may look like a tilde, with different meanings according to context.

[Fig. 3]

Punctuation, accents and capitals letters reflect the standards of modern Italian or Latin, unless all the word was written in capital and has been transcribed accordingly.

This transcription gives no info about words and sentences deleted by the author, who often correct his thought while writing it (and the new sentence appears right after) or adding the correction above or in the sides of manuscripts. Curved brackets are by the author, while square brackets indicate lacunae and blanks in the manuscripts, unreadable text with hypothetical content or side notes without a placeholder in the text. Italics are for editor notes. In side curled brackets are alternatives and corrections added by the author without deleting the original words, while the note *<sic!>* is added after what seems to be writing mistake by the author.

Up to date this edition has no transcription of notes and annotations by the author inside the pictures.

Paragraphs are generally reflecting the author's, page break are recorded while line break and coloured inks are not showing.

The manuscript sheets are numbered twice, one older is a number in ink at the top right position of the sheet, while a pencil one on bottom right has been added after the manuscript was sewed together with another Prisciani's treatise, the latin *Orthopasca*. Only the ancient sheet number has been given.

ANDREA SANTORIO

Pellegrino Prisciani e la pratica teatrale alla corte d'Este di Ferrara

Pellegrino Prisciani (1435-1518) fu sicuramente una delle figure di primo piano presso la corte ferrarese della seconda metà del XV secolo. Archivista presso lo Studio almeno dal 1455 [1], fu diplomatico e consigliere di Borso d'Este prima e di Ercole I poi, prezioso collaboratore nella politica di egemonia culturale della corte ferrarese messa in atto dai signori d'Este [2]. Il primo rilevante contributo prisciano in tal senso è notoriamente, in ordine di tempo, l'ispirazione del ciclo del Salone dei Mesi di palazzo Schifanoia, affrescato tra il 1469 e il 1470 da Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti ed altri artisti riuniti attorno a Cosmè Tura in quella che sarà definita 'Officina ferrarese'. Prisciani è riconosciuto universalmente come l'ispiratore ipererudito del programma iconografico del salone, e da alcuni studiosi, Aby Warburg in primis [3], ne è ritenuto il vero ideatore.

È tuttavia con la signoria di Ercole I d'Este, ascenso al seggio ducale nel 1471, che il ruolo di Prisciani diventa davvero di primissimo piano all'interno della corte ferrarese. Svolge ruoli politico-diplomatici di primo piano come podestà nei possedimenti estensi e come ambasciatore a Venezia e alla corte papale di Roma [4]; funge da animatore culturale presso Ercole e Isabella procurando loro libri, erudendo i Signori nelle lettere e nelle arti e svolgendo ricerche per conto della corte; traduce dal latino, organizza spettacoli; si occupa attivamente della riscoperta dell'antico nel corso delle sue missioni all'estero. Interessato all'ermetismo e allievo del Regiomontano in quella scienza che era allora costituita sia dall'astronomia che dall'astrologia, svolge il ruolo di astrologo di corte [5], ed è proprio alla cattedra di astrologia di Ferrara che il suo nome rimane indissolubilmente legato negli ultimi anni di vita, dalla scomparsa di Ercole I fino alla morte [6]. Altre sfaccettature di una già così poliedrica figura emergono dal manoscritto *Spectacula*, dove Prisciani si cimenta con il disegno, la trattatistica architettonica e l'archeologia, facendo sorgere interrogativi non ancora risolti riguardo il suo coinvolgimento in attività di tipo architettonico. Una delle possibili chiavi di lettura del contributo di Prisciani all'ineguagliata fioritura culturale ferrarese della seconda metà del Quattrocento è necessariamente da ricercarsi nella fulgida stagione teatrale apertasi e culminata sotto la signoria di Ercole I. Di spirito teatrale sono intessute ampie porzioni degli interventi prisciani, dalla decorazione del salone dei mesi [7] agli adattamenti in volgare dei testi teatrali classici richiesti dal Duca per consentire la messa in scena di quelle che saranno le prime riproposizioni delle commedie antiche dopo oltre un millennio; uno spirito di teatralità pervade le inedite piazze della città rosettiana voluta da Ercole nel 1492 [8], ed è nel segno degli spettacoli teatrali che si consumano le celebrazioni dei principali eventi dinastici ferraresi di quegli anni.

Ed è proprio nel segno del teatro che nasce *Spectacula*, opera che Prisciani dedica a Ercole I affinché questi sia erudito delle "antiche memorie de tal spectaculi de li ioci et de li edifici necessarii a ciò" [9], rispondendo, in sostanza, alla vocazione teatrale di Ferrara voluta dal principi-pe con un'opera di compendio sia per quanto riguarda l'aspetto drammatico che, soprattutto, per quanto riguarda l'aspetto architettonico della pratica teatrale. Per questo motivo nessuna riflessione su *Spectacula* può prescindere da uno sguardo d'insieme a luoghi, tempi, modalità e ragioni della rinascita del teatro in ambito ferrarese.

LA FIORITURA FERRARESE DEL TEATRO ANTICO

Nella seconda metà del XV secolo assistiamo a una generale ripresa della pratica teatrale che, se pure prende le mosse dalla tradizione medievale della sacra rappresentazione, si pone in modo sempre più evidente in termini innovativi rispetto a essa. Il progressivo abbandono delle forme tradizionali di teatralità avviene a favore di forme di teatro profane, che vedono da un lato un sempre più sistematico recupero del dramma antico, e dall'altro la messa in scena di pezzi di nuova composizione, prevalentemente d'ispirazione novellistica. Il primo centro di

sperimentazione in tale campo è sicuramente la città di Firenze, dove la corte medicea promuoveva da lungo tempo rappresentazioni legate al carnevale; e se lo studio erudito del testo teatrale è prerogativa ferrarese fin dal 1446, data di riapertura dello Studio per opera di Leonello d'Este, è proprio da Firenze che Ferrara importa la pratica del teatro nella sua prima forma di sacra rappresentazione [10]. La prima azione teatrale documentata a Ferrara è, infatti, la *Lezenda de Sancto Jacobo* del 1476, per la cui messa in scena il duca Ercole I chiama in città maestranze fiorentine [11]: non è quindi un caso che si tratti di uno spettacolo assai simile a quanto si vedeva a Firenze in quegli anni, con la grande importanza assegnata all'im-patto scenografico e la presenza, in parallelo al tema sacro, di molti temi profani.

D'altra parte, il Duca rivendica immediatamente l'autonomia culturale ferrarese rispetto a Firenze, imponendo alle sacre rappresentazioni successive una svolta in chiave umbra, la cui tradizione contemplava un sentimento reli-gioso assai più spiccato e genuino. La sacra rappresentazione ferrarese diventa quindi immediatamente 'dramma liturgico' che coinvolge tutta la cittadinanza: se, infatti, l'interpretazione dei brani liturgici della *vulgata* scelti in successione lo-gica adeguata alla costruzione del dramma è affidata ai professionisti della *schola cantorum* ducale, per gli intermezzi in volgare, più propriamente profani, vengo-no scelti attori dilettanti di estrazione popolare [12]. È tuttavia con il 1486 che assistiamo alla vera e propria svolta culturale: il 25 gennaio, infatti, Ercole I promuove a Ferrara la rappresentazione dei *Menaechmi* di Plauto, primo dramma dell'antichità a essere messo in scena dopo il tramonto del teatro collegato all'avvento dell'era cristiana. Si tratta di una mossa di capitale importanza, con cui il Duca riafferma vivacemente il primato culturale ferrarese sulle corti italiane ed europee, proponendo Ferrara come modello di erudizione e indipen-denza (va detto, anche politica) in un'Europa sconvolta da guerre ed intrighi [13]. Allo spettacolo assistono principi, ambasciatori ed eruditi di tutta Italia, in-vitati per l'occasione dal Duca in persona; è l'inizio di una fervida e glorio-sa, ancorché breve, stagione in cui Ferrara porta in scena commedie plautine alla presenza della corte e di un pubblico straniero rigorosamente selezionato. Assiste anche la cittadinanza ferrarese: il diarista riporta "persone dexemila, a vedere" [14], anche se in realtà probabilmente non si contano più di tremila persone [15]; si tratta, a ogni modo, di un'affluenza di massa della popolazione urbana.

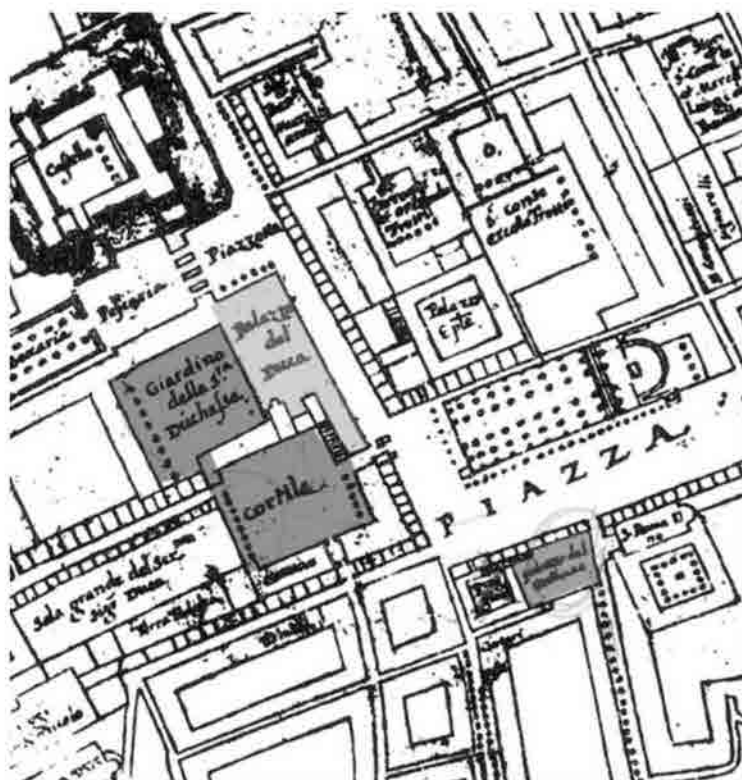
La commedia, prima rappresentazione rinascimentale di un testo teatrale antico, è scelta personalmente dal Duca e allestita nel Cortile Vecchio del Palazzo Ducale. In questo senso i *Menaechmi* del 1486 possono essere considerati paradigmatici rispetto a tutte le seguenti iterazioni di *festival* classici cui Ercole I lega la propria signoria. Nelle restituzioni delle comme-die, gli intellettuali della Corte "funzionano come un'equipe di tipo e ritmo indu-striale" [16]; i motori dei singoli progetti sono il Duca e Isabella, che scelgono personalmente i testi da cui trarre le rappresentazioni da proporre, designano gli attori, supervisionano la produzione di costumi e scenografie, e chiedono agli esponenti dello Studio Ferrarese rapide traduzioni dal latino per poter rivendicare attraverso l'uso del volgare l'individualità ed autonomia di Ferrara nel fare teatro, in aperta opposizione a Firenze (pure, con l'ec-cezione notevole costituita dall'*Orfeo* di Poliziano) e Roma [17]. Stando alle descrizioni dei due diaristi ferraresi l'allestimento rimanda a un'idea spaziale di teatro sacro medievale: una gradinata scoperta e, di fronte, una scena a luoghi deputati multipli e giustapposti, allineati su un unico palcoscenico sviluppato in larghezza; al centro tra le due impalcature, un'area aperta a disposizione del pubblico e dell'azione. Si evince che il teatro ferrarese degli esordi non nutre presunzioni formali di tipo classicheggiante: più semplicemente il teatro sacro è spostato dalla piazza al cortile e ridimensionato in base agli spazi disponi-bili. La grande differenza, tuttavia, è nell'intenzionalità: le cinque case "merlade con fenestra et uso per ciascuna [18]" non hanno più l'eterogeneità didascalica della sacra rappresentazione, ma diventano deliberata raffigurazione della città in quanto tale [19]. In altre parole, la prima rappresentazione comica del rinascimento ha bisogno di essere collocata su uno sfondo che riassume tutta la città, intesa come entità ideale e omogenea, su uno sfondo che sia una vera e propria *scaena comica* ante litteram.

Ercole non solo non esclude i cittadini dagli spettacoli di Corte, ma fa costruire in cortile una struttura adatta a contenere, almeno in parte, la cittadinanza ferrarese. Prima del 1486, infatti, ogni festa, a partire dal Carnevale sino alle rappresentazioni sacre di Pasqua o in onore di San Giorgio, apparteneva al popolo, così come erano del popolo i teatri eretti in piazza, con tribune rudimentali e lunghi palchi, allineati alla facciata del Duomo o alle botteghe del Palazzo del Comune. Con i *Menaechmi* del 1486, il teatro della città di Ferrara è letteralmente portato all'interno della corte estense, nel contesto di un'operazione culturale guidata direttamente dal principe. L'operazione si ripete nel 1487 con le rappresentazioni del *Cefalo* di Niccolò da Correggio e dell'*Amphitruo* di Plauto, ospitate nel Cortile Nuovo del Palazzo. Le circostanze sono però differenti: se pure il tempo è quello di carnevale, le rappresentazioni sono legate anche ai festeggiamenti per le nozze di Lucrezia d'Este con Annibale Bentivoglio [20]. Si rivela qui la dicotomia tra i due contesti che segneranno tutta la parabola dei festival classici ferraresi: da una parte vi sono i festeggiamenti del carnevale, feste dell'intera città, dall'altra le occasioni dinastiche, nelle quali i signori d'Este pongono sotto i riflettori la pratica del teatro classico come una politica culturale ben precisa strettamente legata alla corte ferrarese. Come sottolinea Elena Povoledo, gli spettacoli del 1486-87 costituiscono un *unicum* per la compresenza, a livello sostanzialmente paritetico, della dimensione cittadina e della dimensione cortigiana [21]; l'appropriazione della pratica teatrale da parte della corte (anche in termini di *location*) finirà negli anni successivi per separare sempre più il teatro classico dal teatro cittadino.

A partire dal 1490 le recite si iniziano a tenere in spazi coperti, sostanzialmente alla sola presenza della corte. La separazione tra la piazza e la corte avviene in nome del teatro classico: all'interno della Sala Grande la gradinata, di non più di nove gradoni, si dispone su tre lati ad imitazione di una rudimentale cavea di teatro all'antica; la scena è allestita sul lato corto, onde lasciare uno spazio adibito ai macchinari, gli spogliatoi e gli spazi di servizio. La tensione verso la forma fisica del teatro antico è sempre maggiore e non è intaccata dal temporaneo congelamento delle iniziative teatrali dovuto ai lutti della famiglia d'Este tra 1493 e il 1499 e alla calata di Carlo VIII [23]; con la ripresa degli spettacoli nel 1499 la gradinata per il pubblico è ormai curva ai lati. La forma di questa primitiva cavea, che probabilmente ormai vede l'influenza di un Prisciani consulente di corte anche in materia di teatro, altro non è che "la cristallizzazione della spontanea disposizione a cerchio del pubblico, come in piazza attorno a un cantastorie" [24].

L'originaria piazza della sacra rappresentazione, però, con il suo apparato didascalico e allegorico è ormai una realtà lontana: le rappresentazioni ferraresi, che fin dal principio erano anche pretesto per fare sfoggio di ricchezza davanti agli ospiti stranieri e al popolo mediante il numero e la qualità delle comparse, dei loro costumi e delle scenografie, vedono un'intensificazione proprio di questa pratica di messa in scena degli spettacoli che porterà, nel Cinquecento, a una sostanziale popolarizzazione della pratica teatrale ferrarese [25]. Principale espressione di tale fenomeno è indubbiamente la progressiva crescita in importanza degli intermezzi musicali (le *moresche*): collocati tra un atto e l'altro della commedia, o in momenti in cui il testo richiede un cambio di scenografia particolarmente impegnativo, costituiscono fin da subito una grande attrattiva degli spettacoli ferraresi. Inizialmente sono meri stacchi di musica strumentale, ma ben presto si evolvono con l'aggiunta di canti e coreografie fino a diventare veri e propri balletti con soggetto proprio, spesso a carattere licenzioso, e divengono ben presto l'attrattiva principale dello spettacolo, spingendo sempre più in secondo piano l'intento più serio ed erudito della messa in scena delle commedie plautine [26]. Esempari in questo senso sono i fastosi spettacoli del 1502, tenuti in occasione delle nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia. Il luogo delle rappresentazioni è in questo caso spostato per ragioni organizzative alla sala delle udienze del Palazzo della Ragione (ora non più esistente); nella forma classicheggiante la cavea semiellittica, quasi certamente ispirata da Prisciani, prelude ormai a un teatro stabile, cui forse Ercole I pensava; e la scena infine è urbana, quindi 'comica', composta da camere praticabili da cui escono i carri per le *moresche* [27].

Alla morte di Ercole I, avvenuta nel 1505, si chiude la stagione degli spettacoli classici: il suo successore Alfonso, infatti, pur continuando nella tradizione de-gli spettacoli ferraresi in Sala Grande, prediligerà drammi di stesura contemporanea, dove la natura novellistica prevale sull'in-tento drammatico antico. La tensione verso la materializzazione dell'edificio teatrale continua comunque a crescere con l'introduzione, nel 1508, della prima scena prospettica a opera di Pellegrino da Udine che viene così a creare una forma elementare di teatro cinquecentesco, con cavea a emiciclo e scena prospettica. E vent'anni dopo sarà proprio Alfonso I a giungere, nel 1529, all'edificazione del primo teatro stabile d'Europa sotto la direzione di Ludovico Ariosto.



I luoghi degli spettacoli classici a Ferrara collocati su un particolare della Carta Topografica di Ferrara di G. B. Aleotti 1605 (riprodotta in Povoledo 1974); elaborazione di Valentina Rita Gregianin. Viola, 1486-1487, Cortile di Palazzo Ducale; verde, 1491-1503, Sala Grande a Palazzo Ducale; blu, 1502, Sala delle Udienze a Palazzo della Ragione.

Può essere utile, allo scopo di chiarire in modo sintetico le relazioni tra le occasioni, i luoghi e le modalità degli spettacoli ferraresi, tentare la costruzione di una tabella riassuntiva come quella proposta di seguito.

La base per la schematizzazione è stata tratta da quanto elaborato da Anna Maria Coppo [28], con l'integrazione di ulteriori dati provenienti dai *Diari Ferraresi* [29], come indicati da Elena Povoledo [30]. L'arco di tempo considerato copre il periodo in cui sono messi in scena i drammi antichi (evidenziati in grigio); per completezza sono riportate anche le sacre rappresentazioni e gli altri tipi di spettacoli teatrali.

CALENDARIO DEGLI SPETTACOLI TENUTI A FERRARA NEGLI ANNI 1486-1503

Anno	Data	Rappresentazione	Occasione	Luogo	Scena
1486	25 gennaio	<i>Menaechmi</i> di Plauto	Carnevale	Cortile vecchio	5 case, carro mobile con nave di Anfitrione
1487	21 gennaio	<i>Cefalo</i> di Niccolò da Correggio	Nozze di Lucrezia d'Este con Annibale Bentivoglio.	Cortile nuovo	"Un tribunale che pareva un castello"
	25 gennaio	<i>Amphitruo</i> di Plauto	Idem. Interrotto e rimandato per maltempo	Cortile nuovo	5 case, cielo meccanico a ruote
	5 febbraio	<i>Amphitruo</i> di Plauto	Idem. Recupero del 25 gennaio.	Cortile nuovo	5 case, cielo meccanico a ruote
	5 febbraio	<i>Le fatiche di Ercole</i> (pantomima)	Nozze di Lucrezia d'Este con Annibale Bentivoglio.	Cortile nuovo?	
1489	16 aprile	<i>Passione</i>		Piazza	
	24 aprile	<i>Resurrezione</i>		Piazza	
1490	10 febbraio	<i>Curculio</i> di Plauto (o <i>Timone</i> del Boiardo)	Nozze di Isabella d'Este con Francesco Gonzaga	Sala grande	
1491	13 febbraio	<i>Menaechmi</i> di Plauto	Nozze di Alfonso d'Este con Anna Sforza	Sala grande	
	14 febbraio	<i>Andria</i> di Terenzio	Nozze di Alfonso d'Este con Anna Sforza	Sala grande	
	15 febbraio	<i>Amphitruo</i> di Plauto	Nozze di Alfonso d'Este con Anna Sforza	Sala grande	Carro mobile
1492	6 maggio	<i>Comedia de Hipolito e Lionora</i> di Pachino			
	21 maggio	Dramma mescolato novellistico	Recitano: Anna Sforza e don Giulio d'Este		
1493	22 maggio	Commedia di Ercole Strozzi	Visita di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este		
	24 maggio	<i>Menaechmi</i> di Plauto	Visita di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este		
1497	?	<i>De conversione Sancti Augustini</i> di P. Domizio	Capitolo generale degli Agostiniani	Convento degli Agostiniani	
	28 marzo	<i>Passione</i>			
1499	7 febbraio	<i>Eunuchus</i> di Terenzio	Carnevale		Città con case merlate su asse di legno

	10 febbraio	<i>Trinummus</i> di Plauto	Carnevale		Città con case merlate su asse di legno
	11 febbraio	<i>Poenulus</i> di Plauto	Carnevale		Città con case merlate su asse di legno
1500	23 febbraio	<i>Eunuchus</i> di Terenzio	Carnevale?		
	27 febbraio	<i>Captivi</i> di Plauto	Carnevale?		
	1 marzo	<i>Asinaria</i> di Plauto	Carnevale?		
	3 marzo	<i>Mercator</i> di Plauto	Carnevale?		
1501	31 gennaio	<i>Captivi</i> di Plauto	Visita di Beatrice d'Aragona, regina d'Ungheria		
	21 febbraio	<i>Pseudolus</i> di Plauto	Carnevale?		
	23 febbraio	<i>Menaechmi</i> di Plauto	Carnevale?		
1502	3 febbraio	<i>Epidichus</i> di Plauto	Carnevale; Nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia	Palazzo della ragione: sala delle udienze	Città murata, con 6 "camere" praticabili, merlate
	4 febbraio	<i>Bacchides</i> di Plauto	Carnevale; Nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia	Palazzo della ragione: sala delle udienze	Città murata, con 6 "camere" praticabili, merlate
	6 febbraio	<i>Miles gloriosus</i> di Plauto	Carnevale; Nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia	Palazzo della ragione: sala delle udienze	Città murata, con 6 "camere" praticabili, merlate
	7 febbraio	<i>Asinaria</i> di Plauto	Carnevale; Nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia	Palazzo della ragione: sala delle udienze	Città murata, con 6 "camere" praticabili, merlate
	8 febbraio	<i>Casina</i> di Plauto	Carnevale; Nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia	Palazzo della ragione: sala delle udienze	Città murata, con 6 "camere" praticabili, merlate
	?	<i>Passione</i>			
1503	19 febbraio	<i>Aulularia</i> di Plauto	Carnevale?		
	21 febbraio	<i>Mustellaria</i> di Plauto	Carnevale?		
	23 febbraio	<i>Eunuchus</i> di Terenzio	Carnevale?		
	27 febbraio	<i>Menaechmi</i> di Plauto	Carnevale?		
	14 aprile	<i>Passione</i>			
	20 aprile	<i>Annunciazione</i>			
	30 aprile	<i>Adorazione dei Magi</i>			

SPECTACULA E GLI ALLESTIMENTI FERRARESI

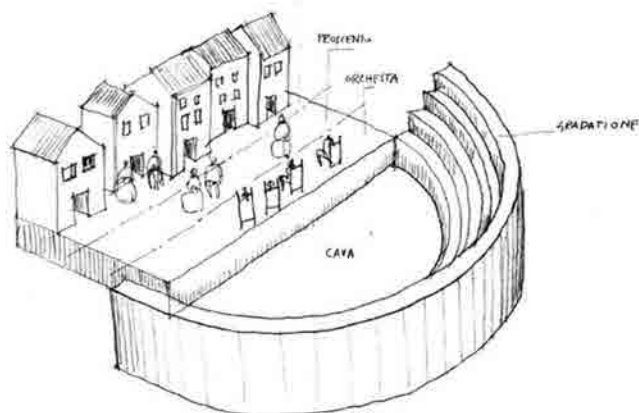
Alla luce della pratica teatrale ferrarese è ora finalmente possibile tentare una lettura del contributo prisciano all'operazione erculea. Il trattato *Spectacula* è composto da Prisciani su espressa richiesta di Ercole I, che al fidato consulente culturale chiede un'opera che gli consenta di venire erudito delle "antiche memorie de tal spectaculi de li ioci et de li edificii necessarij a ciò" [31]; il tutto, ovviamente, nell'ottica di una continuativa riproposizione delle commedie antiche presso la corte ferrarese. È spiegato molto bene nell'analisi di Aguzzi Barbagli premessa all'edizione di *Spectacula* da lui curata come il lavoro di Prisciani sia consistito in un montaggio critico di varie fonti, da lui considerate autorevoli rispetto al tema trattato [32]. Esse sono il *De architectura* di Vitruvio, cui Prisciani dedica un rispetto e una considerazione decisamente preminente di fonte 'di prima mano', in quanto trattato antico di architettura, il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, la *Roma instaurata* di Flavio Biondo e, in misura minore, la *Naturalis Historia* di Plinio. In pratica, nella stesura di *Spectacula* Prisciani interroga sul tema del teatro antico le più importanti fonti reperibili, mettendo passaggi paralleli a confronto, riflettendo sulle ragioni dei vari trattatisti in forma sia testuale che (cosa rilevante) grafica, esprimendo e giustificando preferenze, il tutto in un'ottica personale che si riflette nella struttura dell'opera.

Lodevole e abbastanza singolare è il fatto che Prisciani tendenzialmente non accetti acriticamente quanto proposto dalle fonti, ma si sforzi di comprenderne le motivazioni nel desiderio di permettere una ricaduta strettamente pratica di quanto raccoglie e scrive: il trattato deve servire al principe come testo di erudizione ma anche come manuale da consultare per la risoluzione delle problematiche che si trova via via ad affrontare in rapporto alla politica teatrale ferrarese. Di conseguenza Prisciani si sforza il più possibile di chiarire i passaggi oscuri e di fornire soluzioni, meglio se filologicamente corrette. Sarebbe però scorretto leggere quanto scritto in *Spectacula* senza tenere bene a mente gli esiti della pratica ferrarese di quegli anni. E proprio in relazione a quest'ultima trovano senso alcune evidenti inesattezze e incongruenze di quei passi di *Spectacula* che fanno riferimento all'allestimento del teatro, i quali, se pure lasciano perplesso il conoscitore della trattatistica architettonica antica e protoumanistica, sembrano rimandare proprio alla pratica teatrale erculea.



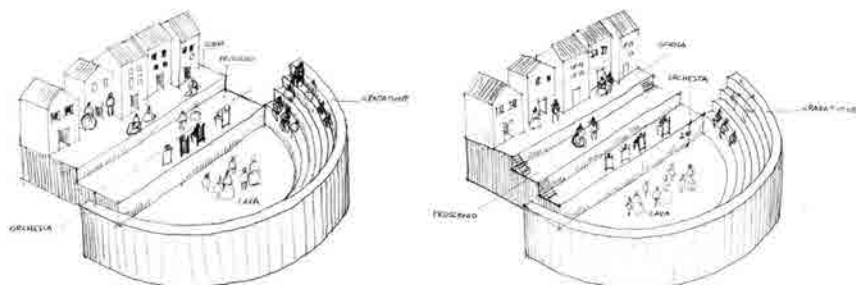
Esemplare a questo proposito è il recto della carta 6, uno dei passaggi più difficili di *Spectacula*, dove Prisciani ricostruisce la struttura dello spazio scenico romano come era descritto da Vitruvio e dall'Alberti. Il *pulpitum* romano è spiegato come un palco alto da terra circa due metri, "tuto un piano, nondimeno diviso era in tre partite" [33], cioè tre zone: quella

confinante con l'area destinata agli spettatori e riservata ai posti d'onore [34], detta *orchestra* (sic!), quella mediana "mediana in la quale li iocatori li combatenti et tuti li altri introducti se exercitavano" [35], definita *proscenio*, e l'ultima "dove erano le ripresentate habitatione" [36], individuata come *scena*. Già Zorzi nota come Prisciani interpreti scorrettamente Vitruvio non identificando l'*orchestra* greca con la *platea* latina, bensì considerandola una ristretta zona destinata al pubblico a ridosso del palcoscenico (in pratica una tribuna per i magistrati e gli ospiti di riguardo), talmente a ridosso da risultare parte integrante di esso; in Vitruvio, ciò che più si avvicina a quanto appena descritto è la *proedria* [37], la prima fila della cavea, destinata ai posti d'onore.



Disegno di Elisabetta Crucil

Avendo così definito l'*orchestra*, egli individua come *cava* e *gradatione* quelle che, nel teatro latino, erano rispettivamente l'*orchestra* e la *cavea*; il *proscenio* è quindi individuato in una zona posta fra la scena e l'*orchestra*, anziché nella 'fascia' verticale che funge da zoccolo dell'intero palco. Il passaggio successivo della carta 6, relativo al *pulpitum*, conferma l'interpretazione della suddivisione spaziale prisciana: il palco, infatti, non è da lui strutturato su un unico livello, ma su due o tre: "Non era semper tuto questo tribunale cum questi sopradicti tri loci de uno piano solo, ma alcuni de dui altri de tri, como de sopto dimostrato" [38].



Disegni di Elisabetta Crucil

Prisciani descrive poi la zona sul fondo, ovvero la scena, utilizzando quanto dice Vitruvio per la *frons scaenae* e per la scena comica, ma riassumendole in un 'frontespizio' monumentale:

Et adornasse de colone, solari et da quali se potesse arivar da l'uno ne l'altro ad imitatione de case, cum ussi, porte et cum una in meglio si como rigale per ornamento de templi et da quale potessero descendere et ascendere li personati et attori dele scene sicomo ricercassero le fabule [39].

Gli elementi della *frons scaenae* sono interpretati come 'solari', cioè quinte, riproducti edifici ornati di colonne e timpani alla romana, tra loro intercomunicanti e praticabili a più livelli. Tutto ciò effettivamente corrisponde alla disposizione degli spazi nelle rappresentazioni ferraresi: una gradinata per il pubblico seduto, uno spazio intermedio per il pubblico in piedi, una tribuna d'onore ai bordi del palco, distanziata dalla scena vera e propria che prende il resto del palco [40]. Secondo i calcoli della Povoledo, basati sul confronto delle prescrizioni prisciane in *Spectacula*, nei *Menaechmi* del 1486 la gradinata che ospita il pubblico conta al massimo 16 gradoni, per una profondità di 13 metri, e contiene quindi non più di 1500 persone [41]. Una lettura di questo tipo ripropone in termini problematici il rapporto cronologico fra il trattato di Prisciani e gli spettacoli della corte erculea. In altre parole: viene prima *Spectacula* e le messe in scena degli anni 1486-1503 sono state realizzate di conseguenza, o Prisciani riassume e sistematizza le caratteristiche dei luoghi allestiti per il teatro che lui stesso magari aveva in passato ispirato?

I termini della questione riguardante la datazione di *Spectacula* sono molto ben riassunti da Danilo Aguzzi Barbagli, che accoglie le argomentazioni di Rotondò e Povoledo [42]. La collocazione temporale della stesura del testo è da individuare, in senso lato, negli anni della signoria di Ercole I, cui è dedicata l'opera – e cioè tra il 1471 e il 1505. Restringendo il campo, un *terminus post quem* sono sicuramente i *Menaechmi* del 1486, anche in relazione alla disponibilità fisica a Ferrara dei testi che Prisciani utilizza nella stesura del trattato [43]; l'inserimento del rilievo del Colosseo tra i disegni inoltre potrebbe far slittare la datazione a un momento successivo il 1501 [44], anno in cui Prisciani si trattiene lungamente a Roma in qualità di diplomatico presso lo stato pontificio. Confrontando tali considerazioni con la cronologia degli spettacoli ferraresi, emerge come tutte le datazioni proposte per *Spectacula* dalla maggioranza degli studiosi siano in realtà da collocare successivamente ai primi, umanisticamente più fulgidi, spettacoli teatrali, andando a cadere in concomitanza con il periodo di popolarizzazione del teatro ferrarese, con l'importanza sempre maggiore data alle moresche (con il loro caravanserraglio di danzatori in costumi sfarzosi) rispetto al dramma vero e proprio che queste andavano ad inframezzare [45]. Questa collocazione temporale è analoga a quella della compar-sa di scritti teorici sul teatro in età ellenistica, periodo in cui la pratica teatrale del mondo greco (specialmente quella tragica) era in crisi e l'azione del coro nell'*orchestra* andava a staccarsi sempre più da quanto avveniva sulla scena, divenendo mero intrattenimento musicale.

Viene dunque da chiedersi quale sia l'intento dietro *Spectacula*: se si tratti semplicemente di uno strumento formulato a uso e consumo di Ercole I per essergli d'aiuto nell'organizzazione di future rappresentazioni ferraresi, o se invece non sia, piuttosto, un'opera auspicante la ripresa e il rafforzamento di un ormai trascurato modello antico; se Ercole I non stia pensando in quegli anni a un teatro stabile [46] e l'intento di Prisciani sia quindi strettamente architettonico; e infine se la descrizione dei tanti 'luoghi di spettacolo' desunti dai trattatisti antichi (Vitruvio) e moderni (Alberti e Biondo) non implichi la velleità di trasformare Ferrara in luogo principe del teatro, teatrale in ogni aspetto – intento, quest'ultimo, al quale si vedono allusioni già nel ciclo di affreschi di Schifanoia del cui programma iconografico il Prisciani è universalmente considerato l'autore.

IL TEATRO NELLA CITTÀ E LA CITTÀ NEL TEATRO

Se è vero che uno degli scopi di *Spectacula* è quello di sistematizzare le conoscenze architettoniche relative all'edificio teatrale in vista di una possibile realizzazione futura, è anche vero che Prisciani, curatore del testo, molto probabilmente non fu architetto [47], o perlomeno non lo fu nel senso proprio del termine. E tuttavia, con gli architetti del suo tempo Prisciani condivide, in parte, metodi, istanze ed alcune riflessioni sulla città. In primo luogo, lo studio delle 'antiche memorie' è inteso come momento primario per la conoscenza e la ripresa del modo di fare, architettonico e teatrale, degli antichi; 'antiche memorie' sono le fonti letterarie dirette e indirette (Vitruvio, Plinio, Alberti, Biondo) e archeologiche viste, fatte misurare e ridisegnate di prima mano [48]. Lo stesso uso sistematico del disegno come strumento di

ragionamento e verifica [49] segnala un'impostazione molto 'architettonica' – non sorprende quindi il fatto che una pianta di Ferrara di fine Quattrocento, riportante l'espansione di Borso d'Este e l'Addizione erculea progettata da Biagio Rossetti (secondo alcuni su ispirazione prisciana [50]), sia stata tracciata proprio dalla mano di Prisciani. In secondo luogo, l'impostazione di *Spectacula* che vede negli edifici dell'antichità, e specie nel teatro all'antica, un modello di *civitas* classica prelude in modo netto a quelle che saranno le istanze dei trattatisti e degli architetti del Cinquecento [51]: la città moderna deve fondarsi su un recupero consapevole e sistematico della pratica antica. E anche per Prisciani l'oggetto di interesse diventa, per estensione, tutta la città, riflettendo anche nella sua riflessione sugli spettacoli l'estensione semantica del termine che dà il titolo al trattato proposta dai trattatisti. Il termine *Spectacula* che dà titolo al trattato è probabilmente derivato da Leon Battista Alberti [52], che nell'ottavo libro del *De re aedificatoria*, al capitolo settimo, apre la sua discussione dei luoghi destinati allo spettacolo affermando:

Venio ad spectacula (...) Spectacula fere omnia structam cornibus ad bel-lum aciem imitantur; constantque area mediana, in qua ludiones pugiles iuga et eiusmodi exercentur, et gradationibus in quibus spectatores consideant [53].

Questo passo riemerge in traduzione nel trattato prisciano: il vocabolo albertiano *spectacula* viene reso con il sostantivo volgare di "spettacoli", impiegato da Prisciani con vari significati [54]. Uno è naturalmente quello proprio – con il termine *Spectacula* indica quindi, nel loro insieme, i più diversi tipi di azioni drammatiche e sceniche e, per inclusione, anche i più svariati tipi di manifestazioni ludiche che prevedano la presenza di spettatori. In secondo luogo, Prisciani allarga il significato del termine fino a fargli comprendere anche gli edifici e, in generale, i luoghi nei quali si può assistere a rappresentazioni drammatiche e ludi agonali. Già in Vitruvio si legge "A maioribus consuetudo tradita est gladiatoria munera in foro dari [55]"; sulla base di considerazioni di questo genere Prisciani sposta ed allarga i significati del termine *spec-tacula*/spettacoli, arrivando ad includere nei 'luoghi per lo spettacolo' anche tipi edilizi quali il foro, il portico, le logge, i colonnati – in sostanza la città stessa nella varietà delle sue componenti urbanistiche viene tutta a trasformarsi in potenziale luogo di spettacolo [56].

La piazza moderna, secondo questa lettura prisciana, torna ad acquistare funzioni che potevano aver luogo nel foro in età classica: diventa il luogo per un genere di spettacolo che si differenzia da quello drammatico e che, pur dimostrandosi di tipo spettacolare, può acquistare particolare importanza a livello sociale e politico. Ciò non sarebbe in contraddizione con letture di vari episodi della storia culturale ferrarese di quell'epoca fatte da studiosi come Zorzi, che legge un apporto tecnico ed ideologico prisciano legato al teatro sia nella decorazione del salone dei mesi di Schifanoia che nell'ideazione dell'addizione erculea. Schifanoia, decorata tra gli anni 1469 e 1470, si colloca decisamente prima rispetto all'esplosione del fenomeno teatrale a Ferrara: lo stesso Ercole I, principale motore della politica del teatro, siede sul seggio ducale solo nel 1471. Tuttavia, in molti dipinti del ciclo, *in primis* nei mesi di aprile, luglio e settembre, gli sfondi su cui si collocano le scene hanno caratteristiche riconducibili alle scenografie urbane che, più di quindici anni dopo, avrebbero caratterizzato gli spettacoli ferraresi. Paradigmatiche in questo senso sono le disposizioni delle case rappresentanti Roma sullo scudo di Enea nel mese di settembre, edicole monofore allineate frontalmente come le case in cui svolgeva lo spettacolo della tradizione medievale; ovvero, nel mese di aprile, il sistema di piani su cui si collocano azioni ed edifici di sfondo in un modo che sembra quasi anticipare le configurazioni descritte da Prisciani nella sua interpretazione del *pulpitum* vitruviano. In sostanza, la città del salone dei mesi a Schifanoia sarebbe già, nell'intenzione di Prisciani, una città 'scenografica', in quanto corrisponderebbe all'impianto della 'scena di città' che veniva elaborandosi sullo sfondo delle rappresentazioni delle commedie latine con continuità fino all'arrivo degli interventi innovativi di Ariosto [57]. E non si tratta affatto di una città ideale. La città rappresentata a Schifanoia e sulle scene degli spettacoli classici di Ferrara è un compromesso tra vecchio e nuovo, tra il medievale e l'antico; analogamente, è dalla dialettica tra pratica medievale e pratica antica, di cui Prisciani è promotore, che nasce il teatro rinascimentale, come è dalla simbiosi tra spazialità medievale e rigore prospettico dei tracciati geometrici che nasce

L'Addizione erculea cui Biagio Rossetti lavora, forse prestando orecchio a Prisciani, per oltre un ventennio dal 1492 [58]. Ed è proprio l'ambiente ferrarese nel suo insieme a impregnarsi di teatralità configurandosi come 'visorio', luogo da cui vedere ed essere visti, città del teatro, e sede di un teatro della città [59]. Tale idea di teatro è apertamente espressa da Prisciani quando scrive:

Sono adunque alcuni spectaculi ne li quali poeti comici, tragici, satyrici et simili altri se travalgiano et li loci de questi se chiamano theatri perchè si como quelli primi agricoli in li giorni feriari celebravano soi sacrificii a diversi soi dei per boschi, campagne et ville, cusi li Athenisi prima tal aggregate principio revolendo in spectaculo urbano lo chiamoreno theatro cioè visorio [nota a margine 'θεῶνται - video'] nel quale stando grandissima turba dala longa ancora senza impedimento alcuno vedesse et potesse anche esser vista [60].

Già nella visione di Prisciani dunque la scena teatrale ferrarese e la città si specchiano l'una nell'altra, nascono nello stesso ambiente culturale e si rafforzano a vicenda. Si tratta del processo che porterà, nel giro di qualche anno, alla scena prospettica della *Cassaria* ariostea del 1508: lì, infatti, l'idea della città come di un tutto unico e omogeneo diventerà spazio scenico tridimensionale universale, perdendo valenza comica o tragica. In quest'ottica la scena all'aperto della città diventa un 'grembo scenico' che tut-to accoglie e relaziona [61]: ogni tipo di vicenda umana trova sfogo e spazio nel-la città, ed è più facile così per lo spettatore l'immedesimarsi nella rappresentazione. La lezione prisciana del luogo di spettacolo come 'visorio' ossia spazio in cui vedere ed essere visti, è perfettamente assorbita nel momento in cui la scena teatrale rimanda specularmente l'immagine della città [62], la vita cittadina della Corte si manifesta nel farsi festa del teatro, e lo spettatore guarda, in definitiva, se stesso e le sue strade cittadine sul palco.

ENGLISH ABSTRACT

Pellegrino Prisciani (1435-1518) is considered to be one of the leading figures at the court of Ferrara during the second half of the fifteenth century, and is well renowned for his work as archivist, diplomat and cultural adviser to Dukes Borso d'Este first and Ercole d'Este then. His work *Spectacula* is a treatise depicting the places and buildings for spectacles as described by Vitruvius, Alberti and Flavio Biondo and can be read as a contribution to the theatrical tradition recently flourished in Ferrara under Duke Ercole I. No wonder if the manuscript is expressly dedicated to the Duke, in order for him to become literate about the ancient habits and buildings for spectacles, in a time when Ferrara was inaugurating the modern revival of classical theatre. Prisciani's efforts in the interpretation of Vitruvius' descriptions have to be read side by side with the accounts of the plays that were performed on in Ferrara during the rule of Ercole I, as Prisciani's primary goal was to provide rules and practical solutions in order to raise the spectacles of those years to the level of the ancient ones, granting them an internationally high cultural profile. In this sense, many of his misinterpretations on the subject of the spatial organization of the theatrical building reflect the real situation in Ferrara, where the theatrical tradition, even when 'new' in terms of ancient content, was directly derived from that of medieval passion plays. It is significant that Prisciani includes among the buildings for spectacle public structures such as arcades and squares, probably in line with a vision envisaging the whole city (more specifically Ferrara), as the new theatrical scene: a place for spectators and spectacles, where the city itself is represented on stage and becomes stage of the show.

* Questo scritto costituisce la rielaborazione di una ricerca condotta dallo scrivente con Elisabetta Crucil, Alessia Cudicio e Valentina Rita Gregianin al corso di Fonti greche e latine per lo studio dell'architettura tenuto all'università IUAV di Venezia nell'anno accademico 2007-2008. Molte riflessioni di carattere generale sono state condotte in modo seminariale in aula; lo scrivente riconosce un debito particolare nei confronti di Federico Cavallaro e Francesco Lanza per quanto riguarda il rapporto tra Pellegrino Prisciani e l'architettura.

FONTI

Spectacula

Pellegrino Prisciani, *Spectacula*, a cura di E. Bastianello, in «Engramma» 85, 2010. <http://www.egramma.it> *Diari ferraresi Diario ferrarese* (1408-1502) di anonimo e *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504* di Bernardino Zambotti, a cura di G. Pardi, Bologna 1934-37

De Architectura

Vitruvio Pollione, *De Architectura*, a cura di P. Gros, Torino 1997

De Re Aedificatoria

Leon Battista Alberti, *L'architettura*, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano 1966

BIBLIOGRAFIA CRITICA

Aguzzi Barbagli 1992

D. Aguzzi Barbagli, *Introduzione*, in Pellegrino Prisciani, *Spectacula*, a cura di D. Aguzzi Barbagli, Modena 1992 pp. 9-30 Battisti 1970 E. Battisti, *Il manoscritto sugli "Spettacoli" di Pellegrino Prisciani*, in «Necropoli» 8, 1970, pp. 47-49

Coppo 1968

A. M. Coppo, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Serie terza: Storia del teatro. Volume I*, Milano 1968, pp. 30-59

Ferrari 1982

G. Ferrari, *Il manoscritto Spectacula di Pellegrino Prisciani*, in *La corte e lo spazio: Ferrara Estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, Roma 1982, pp. 431-449

Folin 2004

M. Folin, *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico stato italiano*, Roma-Bari 2004

Marotti 1974 F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, in *Storia documentaria del teatro italiano*, Milano 1974

Padoan 2006 [1996] G. Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova 2006 [1996]

Povoledo 1974

E. Povoledo, *La sala teatrale a Ferrara: da Pellegrino Prisciani a Ludovico Ariosto*, in «Bollettino del centro internazionale di studi Andrea Palladio», XVI, 1974, pp. 115-138

Povoledo 1975 [1969]

E. Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, in *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, a cura di N. Pirrotta, Torino 1975 [1969]

Rotondò 1960

A. Rotondò, *Pellegrino Prisciani*, in «Rinascimento», 11 (1960), pp. 69-110

Ruffini 1982

F. Ruffini, *Linee rette e intrichi: il Vitruvio di Cesariano e la Ferrara teatrale di Ercole I*, in *La corte e lo spazio: Ferrara Estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, Roma 1982

Ruffini 1983

F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra umanesimo e rinascimento*, Roma 1983

Ruffini 1987

F. Ruffini, *Preliminari per un'analisi dei «Menaechmi» ferraresi del 1486*, in «Schifanoia», 3, 1987, pp. 125-135

Tafari 1976

M. Tafuri, *Il luogo teatrale dall'umanesimo ad oggi*, in L. Squarzina, M. Tafuri, *Teatri e scenografie*, Milano 1976

Warburg 1966 [1912/21]

A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoia di Ferrara*, [1912/21] in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966

Zevi 1960

B. Zevi, *Biagio Rossetti architetto ferrarese, il primo urbanista moderno europeo*, Torino 1960

Zorzi 1977

L. Zorzi, *Ferrara: il sipario ducale*, in *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977, pp. 76-78



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

www.engramma.it

86

dicembre 2010

ENGRAMMA • 86 • DICEMBRE 2010
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-31-7

Rinascimenti

a cura di Olivia Sara Carli, Alessandra Pedersoli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-31-7

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

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

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

5	Le concezioni estetiche di Baldassarre Castiglioni e la Cappella nel Santuario di Santa Maria delle Grazie Ugo Bazzotti, Amedeo Belluzzi
24	Catena d'onore, catena d'amore: Baldassarre Castiglioni, Elisabetta Gonzaga e il gioco della "S" Lorenzo Bonoldi, Monica Centanni
39	Arte e rebus Antonella Sbrilli
54	Il rebus delle imprese rinascimentali e una nota sui luoghi-rebus Lorenzo Bonoldi, Federica Pellati
63	Bologna, 27 gennaio/2 febbraio 1487: il corteo trionfale e la <i>fabula</i> mitologica nelle nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este Annalisa Maurizzi
89	Le ragioni dell'oblio di un filosofo come Plotone Moreno Neri
96	I "fotogrammi" di Arezzo: Pasolini e Piero della Francesca Maria Rizzarelli
114	Faust e Maometto Gioachino Chiarini

Le concezioni estetiche di Baldassarre Castiglione e la Cappella nel Santuario di Santa Maria delle Grazie *

Ugo Bazzotti, Amedeo Belluzzi

Nel *Libro del Cortegiano* il più diretto riferimento all'architettura è inserito nel discorso di Pietro Bembo sulla bellezza. Questo concetto, in accordo con le teorie neoplatoniche, è proiettato in una dimensione metafisica; “da Dio nasce la bellezza ed è come circolo, di cui la bontà è il centro; e però come non po essere circolo senza centro, non po esser bellezza senza bontà”^[1]. Ma nel pensiero di Castiglione la definizione neoplatonica della bellezza si sovrappone ad un'interpretazione sostanzialmente fenomenica, che emerge anche nelle parole di Bembo. La verifica dell'intimo legame tra utilità e grazia nelle creature divine e nelle arti umane si basa su considerazioni funzionaliste. “Sostengon le colonne e gli architravi le alte logge e palazzi, né però son meno piacevoli agli occhi di chi le mira”. L'identificazione dei due termini è tale da superare l'esaurirsi delle funzioni originarie e non richiede necessariamente il soddisfacimento di esigenze pratiche.

“Quando prima cominciarono gli omini a edificare, posero nei templi e nelle case quel colmo di mezzo, non perché avessero gli edifici più di grazia, ma acciò che dall'una parte e l'altra commodamente potessero discorrer l'acque; nientedimeno all'utile subito fu congiunta la venustà, talché se sotto a quel cielo ove non cade grandine o pioggia si fabricasse un tempio, non parrebbe che senza il colmo aver potesse dignità o bellezza alcuna”^[2].

Un riscontro puntuale si trova in quel brano della *Memoria a Leone X* in cui le critiche all'architettura “tedescha” e in particolare all'arco acuto prendono spunto da valutazioni di ordine statico, e la connessione tra la “grazia” dell'arco a tutto sesto e la “perfectione del circolo” è manifestata dalla gradevole sensazione visiva^[3]. L'immagine neoplatonica della “machina del mondo”, presentata come “nobile e gran pittura”, “per man della natura e di Dio composta”^[4], è utilizzata per affermare la dignità delle arti imitative, e l'interpretazione del concetto d'imitazione è sostanzialmente aristotelica. Secondo Platone, Plotino e i Neoplatonici, il passaggio dall'unità alla molteplicità è una trasformazione di segno negativo e l'imitazione deve

concentrarsi su di un unico modello sino ad identificarsi con esso. Coerente con quest'impostazione è l'invito di Bembo ad elevare la mente dalle bellezze particolari "alla unità di quella sola che generalmente sopra la umana natura si spande"^[5]. Ma all'inizio della medesima esposizione compaiono attributi della bellezza, come "bona proporzione" o "gioconda concordia di colori distinti ed aiutati dai lumi e dall'ombre", che richiamano piuttosto la definizione albertiana di *concinntas*.

Dal complesso dell'opera emerge con sufficiente chiarezza la propensione di Castiglione per l'imitazione selettiva di vari modelli.

"E come la pecchia ne' verdi prati sempre tra l'erbe va carpando i fiori, così il nostro cortegiano averà da rubare questa grazia da que' che a lui parer à che la tenghino e da ciascun quella parte che più sarà laudevole"^[6].

Il paragone dell'ape, risalente alla tradizione classica, trova una significativa applicazione nel problema cruciale della lingua. Il Cortegiano non deve scegliere come unico termine di riferimento il Toscano, ma raccogliere "parole splendide ed eleganti d'ogni parte dell'Italia" e persino i vocaboli "franesi e spagnoli, che già sono dalla consuetudine nostra accettati"^[7]. L'imitazione di vari modelli, già sostenuta da Alberti, è teorizzata nella poetica di Raffaello, ed è riconosciuta dalla critica – a cominciare da Vasari – come il principio compositivo delle sue opere.

Nel dialogo di Castiglione il confronto tra pittura e scultura si risolve nell'affermazione del carattere "artificioso" del procedimento artistico. La scultura realizza opere che riproducono la tridimensionalità degli oggetti reali, ma la pittura, pur essendo limitata ad una superficie bidimensionale, può imitare, con un più elevato grado di astrazione, un numero maggiore di aspetti, "e massimamente i lumi e l'ombre", Lo scultore

"non po mostrare il color de'capegli flavi, non lo splendor dell'arme, non una oscura notte, non una tempesta di mare, non que' lampi e saette, non lo incendio d'una città, non il nascere dell'aurora di color di rose, con quei raggi d'oro e di porpora; non po insomma mostrare cielo, mare, terra, monti, selve, prati, giardini, fiumi, città nè case; il che tutto fa il pittore"^[8].

In qualche circostanza – come nella descrizione della scenografia per la rappresentazione della *Calandria* a Urbino – Castiglione sembra insistere sul mimetismo iconico di alcune soluzioni ma in realtà egli si propone di "adornar la verità", di perfezionare la bellezza naturale. L'importanza attribuita all'interpretazione dei dati fenomenici emerge dalla considerazione

che le opere di Leonardo, Mantegna, Raffaello, Michelangelo, Giorgione, pur essendo dissimili, risultano “perfettissime” rispetto allo ‘stile’ di ciascuno. La bellezza non è un dato univoco, e può concretizzarsi in forme diverse.

Il termine ‘idea’ non compare nelle riflessioni sull’arte e sul linguaggio, ma questo concetto è sotteso al disegno dell’intera opera. Castiglione si propone d’illustrare l’idea del perfetto cortegiano, e tale procedimento è confrontabile con la descrizione della genesi dell’esperienza artistica proposta da Raffaello. L’idea non è un’entità metafisica e nasce dalla selezione dei fenomeni naturali, nel tentativo di raggiungere un livello superiore di bellezza, ma non appare esplicitamente la coscienza del contributo individuale alla costruzione di questa immagine. Come osserva Panofsky, l’idea “si presenta in qualche modo alla mente, ma l’artista non sa né vuol sapere quale sia poi la sua validità e la sua verità. A chi gli avesse chiesto d’onde gli venisse, egli non avrebbe contestato che la somma delle esperienze sensibili si fosse in qualche modo trasformata in intima immagine spirituale... ma anche qui la sua risposta ultima sarebbe stata: lo non so”^[9]. “L’idea non è ancora un’immagine interna, ma un criterio quasi istintivo di scelta”^[10].

Come il mondo naturale, anche gli esempi antichi non costituiscono un termine di riferimento oggettivo. A proposito del linguaggio si sostiene apertamente la necessità di “formar nove parole”, imitando non tanto i risultati degli autori del passato, quanto la loro capacità inventiva^[11]. La trasposizione di un concetto da una disciplina all’altra è un espediente critico che trova nel *Cortegiano* valide giustificazioni nella varietà degli esempi che accompagnano ogni tesi e le risonanze tra letteratura ed arte sono prefigurate dallo stesso autore che presenta il proprio libro “come un ritratto di pittura della corte d’Urbino”^[12]. Non appare quindi casuale la corrispondenza tra l’affermazione, riferita ancora al linguaggio, che “gran miseria saria metter fine e non passar più avanti di quello che si abbia fatto”^[13] e il proposito, inserito nella *Memoria a Leone X*, di “aguagliare” e “superare” gli antichi. Il mondo artistico che ruota attorno alla figura di Raffaello compie una sistematica verifica delle fonti antiche – dalle riflessioni teoriche ai ruderi dei monumenti arrivando alla conclusione che gli spunti forniti dall’antichità sono preziosi, ma insufficienti a indirizzare con sicurezza il fare artistico.

Per ottenere la ‘grazia’ occorre che il complesso procedimento compositivo sia dissimulato, “perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia”^[14]. Rientra nell’“affettazione” l’eccessiva diligenza di pittori, come Protogene, incapaci di staccare le mani dal quadro al momento opportuno.

“Spesso ancor nella pittura una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello tirato facilmente, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenza dell’artefice”^[15].

Come osserva Carlo Ossola, per Castiglione l’affettazione non è tanto “eccessivo ordine e studio”, quanto uno ‘sforzare’ “un tirar per i capegli”, mentre nelle teorie artistiche della metà del ‘500 l’affettazione diventa acritica applicazione delle norme compositive e la “sprezzatura” è lo scarto rispetto al codice consolidato^[16].

Negli atteggiamenti del *Cortegiano* la sprezzatura da’ l’impressione della spontaneità mentre è frutto di “arte” e “studio”, ha uno scopo persuasivo, come nei discorsi degli oratori, che riescono a convincere con un’apparente facilità, proprio quelli che temono di essere ingannati. In questi casi l’artificio deve rimanere nascosto, e quando la difficoltà di un problema è evidente, la disinvoltura nel trovare una soluzione deve apparire un dono naturale, destando “l’opinione che chi così facilmente fa bene sappia molto più di quello che fa, e se in quello che fa ponesse studio e fatica, potesse farlo molto meglio”^[17]. Solo le maschere e i travestimenti manifestano l’inganno, ed in questi casi il piacere del gioco consiste proprio nel contrasto tra l’apparenza e la realtà.

L’artificio – per lo meno quello mimetico – è invece evidente nelle opere d’arte, che possono raggiungere soltanto una relativa verosimiglianza. Si continuano a ripetere aneddoti come quello degli uccelli che beccano l’uva dipinta, ma la consapevolezza dell’artificiosità dell’arte sta alla base delle valutazioni critiche, come conferma l’andamento del dialogo sulla supremazia tra le varie discipline. Anche nella lettera di Castiglione sull’allestimento della *Calandria* l’apprezzamento della scenografia deriva dalla capacità di riprodurre con la pittura ed il rilievo l’immagine di un luogo urbano, e la verosimiglianza dipende da una sorta di complicità tra lo spettatore e l’artista^[18]. Corrisponde ai requisiti della “sprezzatura cortegiana” l’apparente facilità con cui Giulio Romano riesce a risolvere in alcune opere i complessi problemi derivanti dai condizionamenti di strutture preesistenti^[19]; mentre non trova riscontro nelle riflessioni teoriche di Castiglione la maggiore importanza che assume progressivamente nell’attività artistica di Raffaello e Giulio Romano la ricostruzione dell’iter progettuale da parte dello spettatore e il consolidarsi di un livello percettivo che va oltre l’impressione iniziale. Ma solo qualche decennio più tardi la trattatistica registra lo spostamento della fonte del

piacere estetico dalla contemplazione del risultato finale all'apprezzamento delle virtuosistiche tecniche compositive.

Secondo Castiglione il riferimento più sicuro per l'invenzione e per il giudizio critico non è costituito dalla natura, dall'antichità o dall'idea, ma dalla "consuetudine". Il termine è chiarito nella trattazione del linguaggio:

"la bona consuetudine adunque del parlare credo io che nasca dagli omini che hanno ingegno e che con la dottrina ed esperienza s'hanno guadagnato il bon giudicio, e con quello concorrono e consentono ad accettar le parole che lor paion bone, le quali si conoscono per giudicio naturale e non per arte o regula alcuna"^[20].

Anche l'autorità dei maestri ha una validità relativa perché il giudizio ultimo sfugge alle capacità critiche dell'individuo e deve essere affidato all'intuizione impersonale della "commun opinione". "L'uso più che la ragione ha forza d'introdur cose nove tra noi e cancellar l'antiche"^[21], ed è significativo che la "moltitudine" non utilizzi le capacità intellettive ma le sensazioni, per cui percepisce "un certo odore del bene e del male" e, senza saperne rendere altra ragione, l'uno gusta ed ama e l'altro rifiuta ed odia"^[22].

Le concezioni estetiche di Castiglione presuppongono l'esistenza di leggi aventi validità generale, strettamente legate alla prassi.

"Non sapete voi che le figure del parlare, le quali danno tanta grazia e splendor alla orazione, tutte sono abusioni delle regule grammaticali, ma accettate e confermate dalla usanza, perché, senza poterne render altra ragione, piacciono ed al senso proprio dell'orecchia par che portino suavità e dolcezza?"^[23].

L'arte e il linguaggio si trasformano continuamente, come si trasforma la natura con il passare delle stagioni, e non si stabilisce quindi un'antitesi tra la rigidità della norma e la varietà delle "licenze".

La flessibilità della concezione è confermata dalle osservazioni sul rapporto tra il segno e ciò che denota. L'ammonimento a non dividere "I suco delle belle sentenzie" dalle parole, perché sarebbe come "divider l'anima dal corpo: la qual cosa né nell'uno né nell'altro senza distruzione far si po"^[24], non contraddice l'apprezzamento per quelle invenzioni linguistiche che utilizzano "alcune parole in altra significazione che la lor propria e, trasportandole a proposito, quasi le (inseriscono) come rampollo d'albero in più felice tronco, per farle più vaghe e belle"^[25].

Il gioco concettuale delle metafore avviene all'interno del campo di possibilità delimitato dal legame tra le "parole" e le "cose", avendo piena consapevolezza del fatto che il superamento di questa soglia "non senza distruzione far si po". Questa consapevolezza sta alla base dell'esperienza artistica di Giulio Romano, che sviluppa le sperimentazioni linguistiche di Raffaello mettendo in evidenza contraddizioni e limiti del Classicismo, ma senza negarne i principi fondamentali.

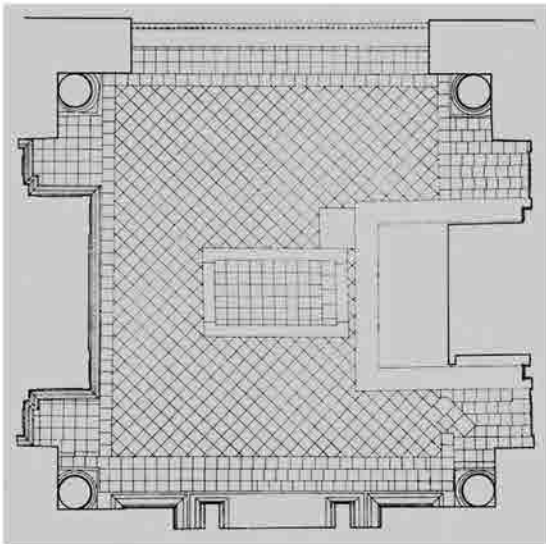
Nel *Libro del Cortegiano* uno degli attributi essenziali delle attività artistiche è la facoltà di trasmettere nel tempo la memoria di personaggi e avvenimenti. La discussione sulla superiorità della pittura o della scultura assegna notevole importanza alla durata delle opere, "essendo fatte per memoria"^[26]. Quanto all'architettura, la costruzione di "magni edifici" apporta onore immediato al committente e conserva il ricordo del suo nome dopo la morte. Anche la più importante iniziativa edilizia di Castiglione – la cappella nel Santuario di Santa Maria delle Grazie, con il sepolcro per sé e per la moglie – ha una finalità essenzialmente testimoniale. L'aspirazione alla gloria terrena si misura, nel pensiero di Castiglione, con la dottrina cristiana, e questa duplice intenzionalità si riflette nello spazio sepolcrale, destinato da un lato a commemorare la fama del defunto, dall'altro ad anticipare la sua salvezza spirituale.

La volontà di realizzare la cappella viene manifestata da Castiglione nel proprio testamento, redatto nel 1523, prima di partecipare ad una campagna militare al seguito di Federico Gonzaga^[27]. Come risulta chiaramente nella violenta polemica contro Alfonso di Valdés, Castiglione non condivide le critiche di Lutero alla magnificenza della chiesa, giudica opportuno il culto delle reliquie dei santi "non per rispetto di esse medesime, ma per quello che rappresentano", e pensa che la divina Maestà "si contenta ancora di quelli che adornano le sue chiese, le croci, le reliquie ed immagini de' suoi santi, e che offeriscono denari per riparare i tempi e gli altari in segno di obediencia e di divozione"^[28].

La scelta del Santuario delle Grazie a Curtatone, anziché della chiesa mantovana di S. Agnese – dov'erano sepolti gli altri familiari, compresa la moglie, morta nel 1520 in giovanissima età – non è motivata esplicitamente, ma può essere interpretata come un voto alla Madonna, se si ricorda che Castiglione si appresta ad accompagnare il Marchese di Mantova in una spedizione contro i Francesi e che Federico Gonzaga proprio in questo santuario aveva portato trofei militari dopo la vittoriosa battaglia di Pavia^[29].

La realizzazione del monumento avviene probabilmente nel periodo compreso tra la morte di Castiglione, nel febbraio 1529, e la traslazione della sua salma dalla Spagna all'Italia nel giugno 1530. Le fonti più antiche sono concordi nell'attribuire l'iniziativa della costruzione della cappella all'esecutrice testamentaria Luigia Gonzaga, nel periodo immediatamente successivo alla morte del figlio, e ciò è confermato anche dall'epigrafe¹³⁰. Il testamento affida la decorazione della cappella e la progettazione del sepolcro a "*Julius Romanus pictor*"¹³¹ e quest'attribuzione, pur non essendo confermata da altri documenti, è unanimemente accolta dai biografi di Castiglione e dalle guide artistiche locali. Appare quindi sorprendente che l'opera, dopo la breve analisi fatta nel secolo scorso da Carlo D'Arco, sia stata ignorata dai maggiori studiosi contemporanei di Giulio Romano¹³². Nel testamento si distingue la "decorazione" della cappella, che deve essere assegnata ai frati del santuario, e la "costruzione" del sepolcro, ma l'analisi del processo costruttivo della chiesa di Santa Maria delle Grazie – con la realizzazione scaglionata nel tempo di cappelle diverse una dall'altra, ottenute aprendo il muro perimetrale dell'unica navata – rende verosimile l'ipotesi che l'intero ambiente sia realizzato ex-novo, come indica d'altra parte la concordanza tra decorazioni e struttura architettonica¹³³.

Il tipo edilizio della cappella funebre a pianta quadrata ha come esempi emergenti durante la prima parte del '500 la cappella Chigi in S. Maria del Popolo a Roma, la Sagrestia Nuova di S. Lorenzo a Firenze e, in ambiente



Pianta della Cappella Castiglioni, Curtatone (MN), Santa Maria delle Grazie (rilievo di Grazia Sgrilli)

mantovano, la cappella di Mantegna in S. Andrea. Risalendo nel tempo si possono individuare come prototipi, nel Classicismo fiorentino quattrocentesco, la cappella del Cardinale del Portogallo e la Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo. Si tratta di uno dei campi in cui può concretizzarsi con maggiore frequenza l'immagine umanistica dell'edificio sacro a pianta centralizzata, in accordo con l'interpretazione albertiana della cappella funebre come tempio in miniatura. Nella cappella Castiglioni lo spazio centrale si espande oltre il contorno quadrato e scava nelle pareti profondi arconi, secondo uno schema, già introdotto a San Miniato, che John Shearman definisce "an endless sequence of triumphal arches"^[34]. L'opera di Giulio Romano si distingue per la sovrapposizione al vano cubico di una copertura a crociera con archi scemi. Le nervature, impostate su alte colonne, individuano due assi diagonali che intersecano gli assi d'espansione dell'ambiente centrale, introducendo nell'impostazione statica di un impianto centralizzato una tensione dinamica. La complessa soluzione d'angolo, con le quattro colonne tangenti alle superfici laterali, interrompe la sequenza degli arconi e capovolge la scelta compiuta da Raffaello nella cappella Chigi, dove gli angoli smussati e le nicchie favoriscono il graduale passaggio da un lato all'altro.

La *sepultura* a parete, utilizzata di frequente in epoca gotica e tradotta nel linguaggio classico da Bernardo Rossellino, viene reinventata da Giulio Romano. Permane la struttura portante dell'arco a tutto sesto, ma il sarcofago, anziché svolgere le funzioni di *lit de parade*, su cui posa l'immagine del defunto, acquista un eccezionale ed autonomo rilievo^[35]. Il profilo curvilineo, estremamente elaborato, è messo in evidenza dal contrasto di colore con lo sfondo e particolarmente efficace appare la soluzione di cingere l'intero sarcofago con due larghe fasce che sembrano stringere le modanature orizzontali.

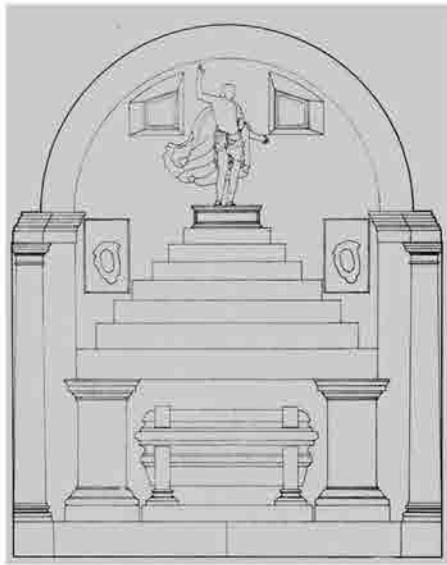
Due robusti pilastri, su i quali sono incise le epigrafi, fiancheggiano il sarcofago e sostengono l'architrave, su cui poggia una piramide a gradoni, coronata dalla statua del Redentore. La piramide entra a far parte dell'iconografia del Classicismo cinquecentesco grazie alla mediazione degli esempi romani: la piramide di Caio Cestio, detta anche *Meta Remi*, e la *Meta Romuli*, distrutta all'inizio del secolo, come si ricorda con accenti polemici nella *Memoria a Leone X*. La più nota applicazione di questo tema è nella cappella di S. Maria del Popolo, ma Shearman fa rilevare che nel monumento ad Agostino Chigi si realizza un'ibrida combinazione di piramide ed obelisco. Il tipo specifico della piramide a gradoni appare in genere ricollegato all'immagine del Mausoleo di Alicarnasso, come nel caso del disegno di Antonio da Sangallo il Giovane conservato agli Uffizi, e tra le

rare applicazioni si possono citare un progetto di Peruzzi per gli apparati in occasione dell'ingresso di Carlo V a Roma ed il monumento funebre Contarini nella chiesa del Santo a Padova, attribuito a Sanmicheli e realizzato attorno alla metà del secolo¹³⁶.

Nell'ambiente mantovano è emerso un precedente importante, sino ad oggi trascurato, costituito dall'apparato funebre per Francesco II, risalente al 1519¹³⁷. Si tratta di un vero e proprio catafalco, di grandi dimensioni, costituito da una 'pergola' con tre colonne su ogni lato a sorreggere il timpano, e da una struttura piramidale a sette gradoni con il sarcofago e l'immagine del Marchese. Le figure sedute su ogni ripiano mostrano le insegne degli stati per i quali Francesco Gonzaga ha combattuto e celebrano quindi la sua gloria terrena, mentre l'immagine del Signore di Mantova, alla sommità di questa sorta di 'montagna sacra', appare proiettata in una dimensione ultraterrena.

Il monumento a Castiglione si differenzia da questo modello per un più esplicito richiamo al Mausoleo di Alicarnasso, dato che la piramide a gradoni è innalzata su di un alto basamento, ma rispetto al mitico prototipo, descritto e rappresentato con numerose varianti dagli artisti cinquecente-

Monumento funebre di Baldassarre Castiglione e prospetto, Curtatone (MN);
Santa Maria delle Grazie (rilievo di Grazia Sgrilli).



schì, viene a mancare il colonnato inferiore, sostituito da i pilastri con le iscrizioni.

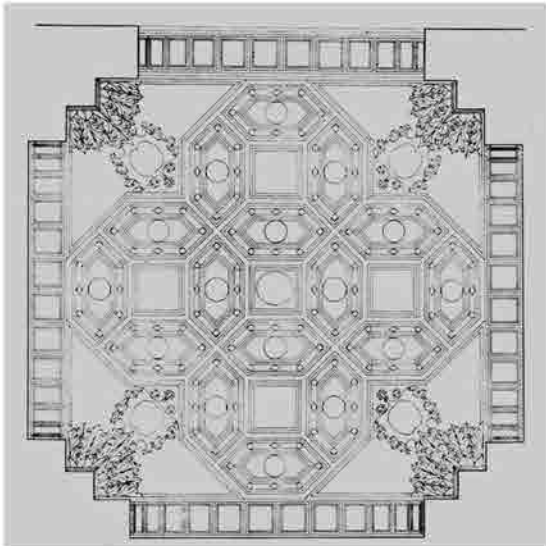
Nel discorso sulla supremazia tra le arti, è inserita l'osservazione che, nonostante "diversa sia la pittura dalla statuaria, pur l'una e l'altra da un medesimo fonte, che è il bon disegno, nasce"^{138]}. La parziale anticipazione della famosa definizione di Vasari a proposito delle "arti del disegno", è una chiave di lettura adeguata al metodo compositivo di Giulio Romano. Della cappella Castiglioni è nota una sola testimonianza grafica – il disegno per la pala d'altare conservato a Weimar^[39] – ma è sufficiente per confermare la scelta di Giulio Romano di esercitare un diretto controllo sul disegno di ogni elemento affidandone l'esecuzione ai collaboratori. Mentre nella cappella del Cardinale del Portogallo si punta sull'autonomia delle singole manifestazioni artistiche, affidate ad operatori diversi, in quella Castiglioni viene messo in evidenza il comune denominatore delle varie discipline ed il valore dell'opera si sposta dalla fase di esecuzione a quella progettuale, monopolizzata da Giulio Romano. La supremazia mimetica dell'artificio pittorico, dimostrata teoricamente nel *Cortegiano*, trova una piena verifica negli affreschi del Santuario delle Grazie. La pittura apre lo spazio ristretto della cappella sull'ambiente esterno e si sostituisce alle altre arti imitando il rilievo degli stucchi e dell'architettura. Ma la distinzione netta tra l'una e l'altra disciplina è messa in dubbio nella statua del Redentore per l'appiattirsi del manto contro la superficie della parete, sino ad identificarsi con l'immagine pittorica. Anche la struttura architettonica del monumento è sottoposta ad artifici compositivi per dare l'impressione visiva della profondità, nonostante il ristrettissimo spazio a disposizione, e in particolare per rendere il digradare della piramide. Come la pittura, l'architettura si trasforma in un'apparenza illusoria e utilizza gli strumenti della prospettiva per "far parer... quello che non è"^{140]}.

Il confronto tra natura e artefice, essenziale per chiarire il meccanismo del processo imitativo, può essere compiuto nella volta, dove i girali vegetali e le foglie che spuntano dall'imposta delle nervature s'insinuano tra i contorni di una complessa figura geometrica, generata dall'intersezione di cinque ottagoni. Questo schema geometrico, tipico di Giulio Romano, compare nella sala dei Venti di palazzo Te e successivamente nella volta della basilica di S. Benedetto in Polirone. Anche l'accostamento di elementi vegetali e di figure regolari è presente in alcune sale del Te, ad esempio in quella di Psiche. Nella volta della Cappella Castiglioni la contrapposizione appare ancora più evidente, ma natura e geometria sono proiettate sulla superficie astratta della pittura, mediate dall'artificio rappresentativo dell'artista. An-

che se la trattatistica non pone ancora esplicitamente la distinzione tra *natura naturata* e *natura naturans*, nel metodo compositivo di Giulio Romano si può già riconoscere il passaggio dall'imitazione selettiva dei dati fenomenici all'imitazione dell'attività creativa della natura. L'unione di fattori apparentemente o realmente in opposizione è apprezzata da Castiglione che auspica "una certa mediocrità difficile e quasi composta di cose contrarie, e giugner a certi termini apunto, ma non passargli"^[41].

Quest'affermazione è in sintonia con l'esperienza culturale di Giulio Romano, che verifica tutte le potenzialità compositive del linguaggio classico, senza oltrepassare un 'termine' non ancora rigidamente codificato. Una conferma viene dalla più clamorosa 'licenza' inserita nella cappella Castiglioni.

L'ordine architettonico è ridotto a un simulacro: le colonne fingono un compito strutturale di fatto svolto dalla muratura, i rapporti proporzionali, anziché modellarsi sulle prescrizioni di Vitruvio, si adeguano allo spazio disponibile, la trabeazione non prosegue sulle pareti di fondo. Ma tutti questi fattori non sono immediatamente evidenti e lo scarto rispetto alla norma è rimandato al confronto tra due diversi livelli di percezione. D'altra parte il carattere 'ornamentale' dell'ordine architettonico è affermato esplicitamente da Alberti, e Giulio Romano trae le conseguenze implicite in quest'affermazione limitandosi ad utilizzare la sequenza base-colonna-capitello-frammento di trabeazione, al di fuori da ogni logica strutturale. Ma



Schema decorativo della volta della Cappella Castiglioni, Curvatone (MN), Santa Maria delle Grazie (rilievo di Grazia Sgrilli)

non introduce varianti ‘interne’, né trasforma l’architettura in un’accumulazione di elementi disarticolati, come avviene in alcune opere della seconda metà del ‘500.

Il programma iconografico della cappella Castiglioni può essere analizzato scegliendo come parametro interpretativo i *Trionfi* di Petrarca. Non s’intende stabilire una corrispondenza diretta tra i due fenomeni, ma far risaltare il problema del rapporto tra valori terreni e salvezza cristiana, impostato nell’opera di Petrarca e ancora vivo nei primi decenni del Cinquecento^[42]. L’amore è celebrato nei versi che Castiglione dedica alla moglie^[43]. La volontà di riunire le ossa in un unico sarcofago rimanda all’immagine del Mausoleo di Alicarnasso come testimonianza dell’amore tra Mausolo ed Artemisia, secondo un’interpretazione accolta da Pirro Ligorio ed illustrata da Marten van Heemskerck^[44]. Il Trionfo della castità sull’amore, descritto in termini neoplatonici da Pietro Bembo in un brano del *Cortegiano*, trova un riscontro biografico nella scelta della vita ecclesiastica da parte di Castiglione dopo la morte della moglie, e l’epigrafe dettata da Bembo ricorda la nomina a vescovo di Avila per volontà di Carlo V.

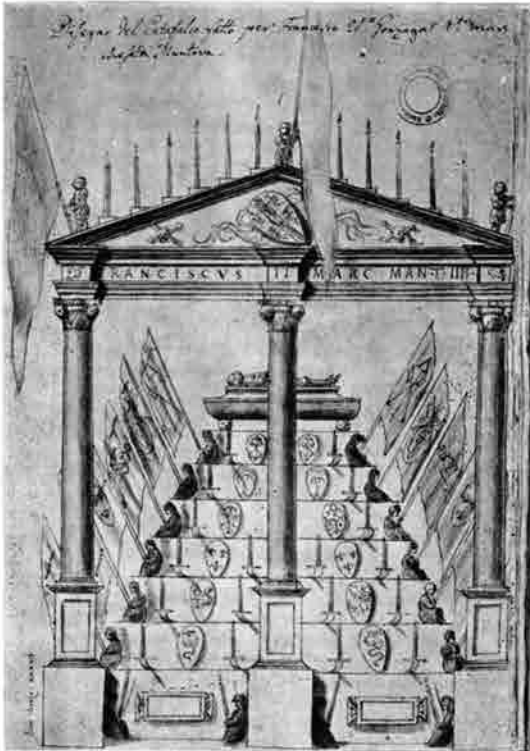
Il trionfo della morte non è descritto con quel repertorio macabro – diffuso in alcune regioni europee come la Francia – che esprime l’orrore per la dissoluzione del corpo^[45]. Non compaiono nemmeno temi isolati, come le parti dello scheletro inserite nell’apparato funebre di Francesco II, e solo il monumentale sarcofago, originale reinvenzione di un modello classico, ricorda ciò che nel testamento Castiglione definisce come il distacco dell’anima dal corpo.

Anche il trionfo della fama non trova un’esplicita rappresentazione, e a questo proposito Alberto Tenenti osserva che “i miti umanistici si rivelarono assai infecondi in campo iconografico”^[46]. La gloria terrena di Castiglione è sintetizzata nell’epigrafe di Bembo, che cita nell’ordine l’attività del letterato, del capitano militare, del diplomatico, e del religioso^[47]. La fama si prolunga oltre la morte ed è convalidata dal tempo che, secondo Castiglione, “d’ogni cosa al fin scuopre gli occulti difetti e, per esser padre della verità e giudice senza passione, suol dare sempre della vita o morte delle scritture giusta sentenza”^[48]. Il concetto, risalente all’antichità classica, del tempo rivelatore della verità, applicato alla gloria terrena porta alla conclusione, già espressa da Petrarca, che anche la fama può venire solo dopo la morte. Ma il tempo, oltre ad essere rivelatore, è anche distruttore, per cui “al fine, e noi ed ogni nostra cosa è mortale”^[49]. Questo concetto viene sviluppato da Castiglione in una composizione poetica in cui, dopo aver descritto le “acre

ruine” di Roma, conclude: “così, se ben un tempo al tempo guerra/ fanno l'opre famose, a passo lento/ e l'opre e i nomi il tempo invido atterra”^[50].

Nella *Memoria a Leone X* la progressiva distruzione delle antichità romane è analizzata storicamente e vengono indicati nei barbari e nella negligenza di alcuni Pontefici gli strumenti e gli alleati del tempo, “invidioso della gloria delli mortali”. Ma la constatazione della caducità delle opere umane è anche lo stimolo alla conoscenza e al restauro di quei monumenti “che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio, come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati, ne si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi; e che si veggono”^[51].

Il tema dominante nel programma iconografico della cappella Castiglioni è il trionfo dell'eternità sul tempo, rappresentato dalla sovrapposizione della piramide al sarcofago. I sette ripiani, tradizionalmente connessi ad una simbologia cosmica, stabiliscono un legame tra terra e



Catafalco eretto nella chiesa di San Francesco di Mantova in memoria di Francesco II Gonzaga (aprile 1519)

cielo^[52]. L'ascesa all'empireo della mitologia pagana è re interpretata in chiave cristiana facendo uso di concetti platonici o neoplatonici. Mentre il monumento padovano di Benavides “rappresenta in nuce un'apoteosi profana-secolare”^[53], che attribuisce una connotazione eterna alla gloria terrena, il monumento a Castiglione prevede l'immortalità solo in una dimensione ultraterrena. Facendo riferimento a Platone, Valeriano interpreta la piramide come simbolo dell'anima e del fuoco^[54]. La connessione dei due temi si ritrova in quel brano del *Cortegiano* in cui si parla del “foco santissimo (che) nelle anime distrugge e consuma ciò che v'è di mortale e vivifica e fa bella quella parte celeste, che in esse prima era dal senso mortificata e sepolta”^[55]. Le parole di Bembo riflettono le teorie neoplatoniche, secondo le quali il corpo “vile e corruttibile” offusca la bellezza dell'anima, per cui solo la morte può consentire all'anima di acquisire la perfezione. Ma questa è solo una delle posizioni espresse nel *Cortegiano* e il problema, come molti altri, rimane aperto.

Alla sommità della piramide e sullo sfondo di un paesaggio desolato – dove alberi spogli e spezzati raffigurano un attributo tipico del tempo distruttore^[56] – la statua di Cristo risorto rappresenta il mezzo per aprire all'uomo la via dell'immortalità. La coerenza tematica del monumento e delle decorazioni murarie si estende alla pala d'altare dedicata alla Madonna, tradizionale mediatrice tra la dimensione terrena e quella celeste, per cui si realizza una piena unitarietà tra gli elementi costitutivi della cappella^[57]. L'ascesa prosegue sino alla volta, dove le immagini della Resurrezione e di episodi successivi^[58] s'inseriscono tra i profili di apostoli e santi, delineati con gusto antiquario, come se fossero tratti da monete antiche. Questa sorta di apoteosi, che ha inizio dal sarcofago, si conclude nello spazio ultraterreno del soffitto dove compare, in un'apertura illusionistica al centro della volta, la colomba dello Spirito Santo.

Il programma iconografico della cappella, centrato sul conseguimento dell'immortalità mediante la salvezza dell'anima, sintetizza in termini riduttivi la complessa posizione di Castiglione sull'argomento. Egli non aderisce alla visione ‘laica’ di Alberti^[59] – che prescinde da concetti cristiani e definisce la morte come una liberazione dagli inganni della vita – ma l'importanza fondamentale attribuita al trionfo dell'immortalità sul tempo non lascia spazio adeguato ai “turbamenti”, agli “affanni”, all’“acerbo dolore” manifestato da Castiglione per la morte di familiari ed amici, alla “dolcezza delle lettere” e alla “grandezza della gloria così lungamente da esse conservata”^[60], al senso di amarezza unito alla constatazione che le cose umane sono mortali.

*Riedizione del contributo già pubblicato in: *Convegno di Studio su Baldassarre Castiglione nel quinto centenario della nascita* (Mantova 7-8 ottobre 1978), Accademia Virgiliana di Mantova, Mantova 1980, pp. 117-136.

NOTE

- [1] B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di E. Bonora, Milano, 1972, libro 4, capitolo LVII, p. 335. La coincidenza di *pulchrum* e *bonum* fa della "bellezza estrinseca" un "vero segno della bontà intrinseca". Tale relazione, immediatamente esemplificata nei corpi umani, nel mondo animale e vegetale, informa anche l'analisi storica, al punto che la "connessione tra sviluppo etico-sociale di un popolo e livello della sua produzione culturale", costituisce, come osservano Pinelli e Rossi, il nucleo ideologico della lettera a Leone X" (A. Pionelli, O. Rossi, *Genga architetto*, Roma, 1971, p. 174).
- [2] B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, 4, LVIII, p. 337.
- [3] *Memoria a Leone X*, in S. Ray, *Raffaello architetto*, Bari, 1974, p. 336.
- [4] B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, 1, XLIX, p. 94.
- [5] *Ibid.*, 4, LXVII, p. 345. Il dibattito tra Pietro Bembo e Gianfrancesco Pico sull'imitazione di uno o più modelli è analizzato da E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano*, in "Rinascimento e Barocco", Torino, 1960.
- [6] B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, 1, XXVI, p. 61.
- [7] *Ibid.*, 1, XXXIV, p. 73.
- [8] *Ibid.*, 1, LI, p. 96.
- [9] E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig 1924, trad. it., *Idea. Contributo alla storia dell'Estetica*, Firenze, 1973, pp. 44-45.
- [10] E. Battisti, *op. cit.*, 1960, p. 182.
- [11] B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, 1, XXXIV, p. 74.
- [12] *Ibid.*, Dedicato a Don Michel de Silva, I, p. 25.
- [13] *Ibid.*, I, XXXVII, p. 79.
- [14] *Ibid.*, I, XXVI, p. 62.
- [15] *Ibid.*, I, XXVIII, p. 65.
- [16] C. Ossola, *L'Autunno del Rinascimento*, Firenze, 1971, p. 125.
- [17] B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, 1, XXVIII, p. 65.
- [18] "La terra che vedete qui è Roma. La quale già esser soleva sì ampia, sì spaziosa, sì grande che, trionfando, molte città e paesi e fiumi largamente in se stessa riceveva; ed ora è sì piccola diventata che, come vedete, agiatamente cape nella città vostra. Così va il mondo". Nell'ammiccante ironia della frase con cui il Bibbiena introduce l'azione scenica della *Calandria*, invitando gli spettatori a scambiare la finzione con la realtà, è compendiato il sottile rapporto che si stabilisce nello spettacolo umanistico tra l'autore e il suo pubblico... (A. Pinelli, O. Rossi, *op. cit.*, 1971, p. 113).
- [19] Analoghe considerazioni sono svolte da Williamson a proposito dell'apparente facilità dell'operare di Raffaello e della sua abilità nel superare i condizionamenti delle preesistenze, come nelle Stanze Vaticane; è significativo il fatto che Michelangelo non consideri l'arte di Raffaello un dono di natura, ma il frutto di un lungo studio (E. Williamson, *The Concept of Grace in the Work of Raphael and Castiglione*, in "Italice". 1947, n. 4, pp. 318, 320). Il più recente studio sui rapporti di Castiglione con il mondo artistico è di P. Carpeggiani, *Baldassarre Castiglione, l'arte e gli artisti*, in "Baldassarre Castiglione", Marcaria (Mantova), 1978.
- [20] B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, 1, XXXV, p. 75.
- [21] *Ibid.*, 1, I, pp. 31-32.
- [22] *Ibid.*, Dedicato a Don Michel de Silva, III, p. 29. Bembo sostiene invece, nelle *Prose della Volgar Lingua*, che la fama non è determinata dal giudizio della moltitudine, ma da "pochissimi uomini di ciascun secolo", più colti degli altri (E. Battisti, *op. cit.*, 1960).
- [23] B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, 1, XXXV, p. 75.
- [24] *Ibid.*, 1, XXX, p. 72.
- [25] *Ibid.*, 1, XXXIV, p. 74.
- [26] Ma la valutazione decisiva riguarda la funzione ornamentale dell'arte e finisce per capovolgere la graduatoria stabilita in base al parametro precedente (B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, I, L, p. 94).

^[27] Il documento, del 16 settembre 1523, è stato pubblicato da V. Cian, *Nel mondo di Baldassarre Castiglioni*, in "Archivio Storico Lombardo", 1942, fasc. 1-4, pp. 84-87.

^[28] B. Castiglione, *Risposta al Valdés*, in *Il Libro del Cortegiano con una scelta delle opere minori*, a cura di B. Maier, Torino, 1964, p. 663.

^[29] Si può inoltre rilevare che il santuario delle Grazie era stato realizzato, alla fine del '300, in segno di riconoscenza per l'esaurirsi di una pestilenza, e che Castiglione corre gravi rischi di contagio durante questi anni in cui è costretto a risiedere prevalentemente a Roma. In una lettera del 1520, immediatamente successiva alla morte della moglie, Castiglione aveva anticipato la decisione di essere sepolto assieme ad Ippolita Torelli, ma nella cappella di famiglia, nella chiesa di Sant'Agnese: "invero che quella poverina dicesse qualche volta che non la vorri(a andar a) S.ta Agnese: pur quando dio vorra che sia el fine della vita mia penso che li ossi miei stiano con li soi: e per honor de vivi e satisfazione de morti: un di penso de far rassettar quella capella de S.ta Agnese" (V. Cian, *op. cit.*, 1942, p. 11).

^[30] Le fonti antiche non si diffondono nella descrizione della cappella o delle circostanze in cui essa viene edificata; se si esclude il passo specifico di Matteo Castiglione, *De origine rebus gestis ac privilegiis Gentis Castilioneae*, Mediolani, 1595, gli altri autori lasciano intendere che la costruzione sia un fatto successivo alla morte di Castiglione e che la sepoltura a Toledo sia una soluzione provvisoria, in attesa del completamento della cappella di Santa Maria delle Grazie. Marliani, ad esempio, scrive: "Quivi (a Toledo) giacque per XVI mesi, dopo i quali Aluigia sua madre volle che fosse trasportato a Mantova, havendo fatta fabbricare un a bellissima capella nella Chiesa de Frati minori, detta la Madonna delle gratie..." (B. Marliani, *Vita del Conte Baldassarre Castiglione*, in *Il Cortegiano del Conte Baldassarre Castiglione*, Venezia, 1584, pagine non numerate). Beffa Negrini a sua volta narra: "Giacque per sedici mesi il corpo del Conte, in Toledo, dopo i quali la madre Aluigia volle, che fosse trasportato a Mantova, havendo fatta fabricare una bellissima Capella nella Chiesa de' Frati Minori delle Gratie in riva al Mincio...". Lo stesso autore precisa che "si vede una bellissima sepoltura di marmo rosso, con nobile architettura, dissegnata da Giulio Romano": è questa la prima testimonianza esplicita sulla paternità dell'opera (A. Beffa Negrini, *Elogi storici di alcuni personaggi della famiglia Castiglione*, Mantova, 1606, p. 456).

^[31] "In primis enim animam suam omnipot. i deo eiusque beat. me matri Marie semper virgini totique celesti curie humiliter comendavit, cadaver vero suum cum ab eo eius anima fuerit separata portari voluit ad Ecclesiam d. S. te Marie Gratiarum in campana Curtatoni districtus Mantue, et in ea sepeliri in una capella per fratres d. te Ecclesie et illius conventus assignanda. Quam capellam ornari mandavit secundum et prout ordinabit Julius romanus pictor, in qua capella ipse d. Testator mandavit et ordinavit et voluit construì et fieri unum sepulchrum secundum et prout ordinabit etiam dictus Julius romanus, in quo sepulchro reponi voluit iussit et ordinavit cadaver suum predictum ac etiam q. M. ce et generose D. Hippolite taurelle olim eius uxoris dilectissime dummodo tum ornamentum predictorum et sepulchri expensa non excedat summam duc. rum sexcentorum quos expendi voluit in predictis capella et sepulchro ac ornamentis. Item voluit iussit et ordinavit dictus d. Testator quod Epitaphium seu inscriptio dicti sepulchri fiat per Rev. dum D. Jacobum Sadoletum Episcopum Car pentrasen. seu per Rev. dum et Mag. cum D. Petrum bembum equitem hierosolimitanum, si ipsi vel alter eorum voluerint" (V. Cian, *op. cit.*, 1942, p. 85). Il testamento nomina esecutrice testamentaria la madre, Luigia Gonzaga, e prevede un lascito di sessanta ducati per restauri e decorazioni nella chiesa di Sant'Agnese.

^[32] L'unico studio sulla cappella è di M. Laskin Jr., *Giulio Romano and Baldassarre Castiglione*, in "The Burlington Magazine", 1967, pp. 300-303. Rispetto a questo contributo non sembra apportare novità né sul piano documentario, né su quello interpretativo, l'indagine di K. Weil-Garris, *The Courtier in the Underworld: the Tomb of Baldassarre e Castiglione*, in "Abstracts of Papers de livered" in Art History Session s. 65th Annual Meeting. College Art Association of America. February 2-5, 1978, Los. Angeles. La segnalazione di questo studio, di cui non abbiamo ancor a potuto consultare il testo completo, è di Charles Davis.

^[33] Sulle vicende storiche della chiesa, R. Margonari, A. Zanca, *Il Santuario delle Grazie presso Mantova*, Mantova, 1973.

^[34] J. Shearraan, *The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXI V, 1961, p. 136.

^[35] Il tipo edilizio del monumento funebre non trova nell'opera di Giulio Romano una definizione univoca. La tomba di Lodovico Boccadiferro, nella chiesa bolognese di S. Francesco, si presenta come un vero e proprio arco di trionfo, con il sarcofago collocato in corrispondenza dell'attico; il progetto per la sepoltura di Francesco Gonzaga riprende invece il modello tradizionale del defunto sdraiato sopra l'urna; mentre nel disegno per la tomba di un vescovo si ritrovano i temi medievali della tenda con gli

angeli e dei pleureurs ai lati del sarcofago (F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven, 1958). Una sintetica analisi delle trasformazioni del tipo edilizio 'monumento funebre' è svolta da A. Chastel, *La glorification humaniste dans les monuments funéraires de la Renaissance*, in *Umanesimo e Scienza politica. Atti del Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Milano, 1951.

^[56] Il progetto di Peruzzi, compreso nel *Taccuino* della Biblioteca Comunale di Siena, prevede una piramide a sette gradoni sull'attico di una porta trionfale. Il monumento Contarini, anch'esso posteriore all'opera di Giulio Romano, ha uno schema confrontabile con quello della tomba Castiglione, con due pilastri laterali a sostenere un architrave su cui poggia la ziggurat. A Sanmicheli è attribuito anche il monumento funebre Thiene nel Duomo di Vicenza, ma in questo caso la piramide, priva di gradoni, assume una forma vicina a quella di un obelisco. Obelischi compaiono anche in alcuni studi di Sansovino per monumenti funebri, conservati agli Uffizi. Una singolare combinazione di obelisco e piramide a gradoni, tronca, compare in un disegno della seconda metà del '500, attribuito ad Antoine Caron, "Jeux funébres autour de la Pyramide". Si tratta di un cartone per la serie di arazzi dell'"Histoire d'Artemise", dedicata a Caterina de' Medici (*Le XVIe Siècle Européen. Dessins du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 1965, pp. 103-104). Questo disegno ci è stato segnalato da Marcello Fagiolo.

^[57] L'apparato funebre, realizzato nella chiesa di S. Francesco, è descritto in un'antologia di narrazioni storiche relative ad eventi che vanno dal 1516 al 1520; la carta e la scrittura, appartenenti alla prima metà del Cinquecento, danno valore di testimonianza autentica alla descrizione verbale e grafica. "La chiesa era tutta oscurata essendo chiuse con panni le finestre: ne altra luce vi era che di torce... In mezzo de la chiesa era un gran Cattafalco coperto di panni negri con sei colonne con suoi basamenti et capitelli: et sostenevano un coperto cornisato: sotto il quale era una arca ben fatta con la imagine d'un homo armato sopra: nel modo che se puo in parte veder per il disegno, che è, in questo libro a carte 125. Il ditto Cattafalco era alto (braccia) 36 lungo brazza 28 sopra cadauna colonna in cima del cattafalco erano fixi li stendardi che lo s(ign)or defuncto havea havuti da la s(anti)ta di Papa Iulio, dal Ser.mo Maximiliano Imperatore, dal Ser.mo Re Loyso XII di Franza, da s(igno)r Venetiani: et dal Ducato di Milano: sotto gli quali stendardi sul li gradi del Cattafalco, che erano sei, sedevano sei homini per cadauno stendardo incapuzati et vestiti di panno negro con bandiere in mano con le arme et insegne di potentati, di chi erano gli stendardi: da un ordine al altro di ditti homini tenenti le bandiere d'intorno in torno erano altri ordini di homini medesimamente inbruniti del medesimo numero, che tenevano torce in mano: et da un ordine di homini al altro erano scudi attaccati alli gradi con diverse arme di ditti potentati" (Archivio di Stato di Mantova, fondo Gonzaga, busta 85, vol. 10, carte 137v, 138, 138v). Gli storici mantovani antichi tramandano invece la memoria di un catafalco piramidale di dodici scalini, e propongono dati numerici variamente inesatti (M. Equicola, *Dell'istoria di Mantova libri cinque*, Mantova, 1608, p. 294; I. Donesmondi, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova*, Mantova, 1613-1614, parte seconda, pp. 130-131; F. Amadei, *Cronaca universale della città di Mantova*, edizione a cura di G. Amadei, E. Marani, G. Praticò, L. Mazzoldi, Mantova, 1954-1957, II, p. 457; L.C. Volta, *Compendio Cronologico-critico della storia di Mantova*, Mantova 1877, II, p. 311). L'apparato funebre di Francesco II sintetizza temi iconografici tradizionalmente connessi con la regalità. La piramide a gradoni, caratteristica delle sepolture imperiali nell'area medioorientale, viene utilizzata anche a Roma, come dimostra una moneta coniata da Marco Aurelio in memoria di Antonino Pio. Sul verso è effigiata una piramide funeraria a quattro gradoni, ornata da ghirlande, drappi e statue, sormontata da una quadriga guidata dall'imperatore. Per quanto riguarda il motivo della pergola, si può ricordare come riferimento il monumento funebre di Federico II a Palermo, ove l'urna è sovrastata da un "baldacchino" con frontoni e trabeazioni classicheggianti, sorretto da sei colonne. Per la segnalazione della moneta romana si ringrazia Marina Baguzzi.

^[58] B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, I, XLIX, p. 94.

^[59] Il disegno è pubblicato da M. Laskin, *op. cit.*, 1967.

^[60] B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, Dedicata a Don Michel de Silva, I, p. 25.

^[61] *Ibid.*, 3, V, p. 212.

^[62] Questo problema è analizzato da A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino 1957, in particolare nei capitoli *Il mito della gloria, Il senso della durata, Verso la sopravvivenza sociale*, e da A. Chastel, *op. cit.*, 1951.

^[63] NON EGO NUNC VIVO CONIUNX/ DULCISSIMA VITAM/ CORPORE NAMQUE TUO FATA/ MEAM ABSTULERUNT/ SED VIVAM TUMULO CUM TECUM/ CONDAR IN ISTO/ IUNGENTUR QUE TUIS OSSIBUS/ OSSA MEA

^[64] M.L. Madonna, "Septem mundi miracula" come templi della virtù. Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle meraviglie del mondo, in "Psicon", 7, 1976.

[45] A. Tenenti, *op. cit.*, 1957, in particolare il capitolo *L'iconografia*.

[46] *Ibid.*, p. 478.

[47] BALDASSARI CASTIGLIONI/ MANTUANO OMNIBUS NATURAE/ DOTIBUS PLURIMIS BONIS/ ARTIBUS ORNATO. GRAECIS/ LITTERIS ERUDITO. IN LATINIS/ ET HETRUSCIS ETIAM POETAETAE./ OPPIDO NEBULARIA IN PISAUREN./ OB VIRT. MILIT. DONATO. DUAB(US)/ OBITIS LEGATION(IBUS) BRITANNICA/ ET ROMANA HISPANIEN(SEM)/ CVM AGERET AC RES CLEMEN(TIS) VII/ PONT. MAX. PROCURARET IBIQ/ LIBROS DE INSTITUEN. REGUM/ E(F)AMIL. PERSCRIPSISSET/ POSTREMO EUM CAROLUS V/ IMP. EPISC. ABULAE CREARI/ MANDASSET TOLETI/ VITA FUNCTO MAGNI APUD OMNES/ GENTES NOMINIS QUI VIX. ANN. L/ MS. II. D. I. ALOISIA GONZAGA/ CONTRA VOTUM SUPERSTES/ FIL. B. M. P. ANN. D. MDXXIX.

[48] B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, Dedicata a Don Michel de Silva, III, p. 29.

[49] *Ibid.* 1, XXXVI, p. 76.

[50] B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano con una scelta delle opere minori*, a cura di B. Maier, Torino, 1964, *Sonetti*, VI, p. 590.

[51] *Memoria a Leone X*, in S. Ray, *op. cit.*, 1974, p. 364.

[52] E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milano, 1960, p. 71.

[53] C. Davis, "Colossus facer e aus us est" *L'apoteosi d'Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati*, in "Psicon", 6, 1976, p. 38. Nella tomba di Mantova Benavides l'immortalità siede su una piramide.

[54] G.P. Valeriano, *Hieroglyphica*, Francoforte, 1614, pp. 754-755.

[55] B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, 4, LXIX, p. 347.

[56] E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, 1939, trad. it., *Studi di Iconologia*, Torino, 1975; in particolare il capitolo *Il Padre Tempo*.

[57] Nella pala d'altare la Madonna col Bambino è accompagnata da S. Bonaventura, protettore della famiglia Castiglioni, e da S. Francesco, che allude all'ordine religioso a cui è affidata la chiesa e il convento.

[58] Oltre alla resurrezione, sono illustrati l'annuncio della resurrezione da parte dell'angelo, la cena di Emmaus, la scena del *noli me tangere*.

[59] "Per l'Alberti la vita dell'uomo è priva di senso: insanità e stultizia, che la morte risolve e placa in un mondo di ombre disincantate ed evanescenti", nell'Architettura sono da notare "talune omissioni tanto gravi quanto costanti: 1 ogni riferimento all'immortalità dell'anima; 2 ogni uso, o addirittura menzione di concetti cristiani..." (E. Garin, *Leon Battista Alberti e il mondo dei morti*, in "Giornale critico della filosofia italiana", aprile-giugno 1973, pp. 179, 183).

[60] B. Castiglione, *op. cit.*, 1972, 1, XLIII, p. 86.

ENGLISH ABSTRACT

Baldassarre Castiglione's aesthetic conceptions and the Chapel in Santa Maria delle Grazie Ugo Bazzotti, Amedeo Belluzzi

According the Baldassare Castiglione's *Libro del Cortegiano* one of the most important aims and skills of Art is the ability to preserve memories of people and facts. A good example of this memorial behaviour is offered by the burial chapel of Baldassare Castiglione, in the Santuario di Santa Maria delle Grazie, in the surroundings of Mantua.

In the chapel designed and built by Giulio Romano (between 1529 and 1530), four different arts (poetry, architecture, sculpture and painting) are involved in a common project, celebrating the earthly life of the commissioner and his trust in afterlife, according the believes of the Catholic Roman Church. The funerary inscription – composed by Pietro Bembo – engraved on the pillars of the grave, preserves the memory of Castiglione's life, love, courtier behaviours and career. The architectonic structure of the tomb, with its shape of a stepped pyramid, strongly recalls the Mausoleum of Halicarnassus (one of the Seven Wonders of Antiquity), symbolizing the triumph of fame. The sculpture of the Risen Christ surmounting the grave emphasizes the christian belief in resurrection. And, finally, also the frescoes

painted in the vault – featuring after-resurrection episodes from the Gospel – highlight Castiglione's trust in the afterlife promised by Christ. Strangely, no portrait of Baldassarre is included in the decorative project of the tomb: the representative purpose is left to the coats of arms painted in the ceiling. Anyway, also in absence of an actual figurative portrait, the whole design of the burial chapel faithfully depicts the Castiglione's aesthetic conceptions.

Catena d'onore, catena d'amore:

Baldassarre Castiglione, Elisabetta Gonzaga e il gioco della 'S'

Lorenzo Bonoldi, Monica Centanni

Palazzo di Urbino, sera d'inverno del 1507. Di grazia, di sprezzatura, di Amore, nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione si ragiona di notte, nel buio: "nobilissimi ingegni" stanno a ragionare di come "formar con parole un perfetto cortegiano". La scena che viene presentata nelle quattro serate del gioco, è un teatro di parole e di gesti in cui viene teorizzata e praticata l'estetica della grazia: "grazia - che 'consegue dall'usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e deve venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi' - come forma assoluta del vivere: nel danzare, dunque, nel giocare, nel conversare, nel vestire, nel cavalcare, nel mangiare, nello scrivere [...] La grazia come segno del dono: simulazione di un'economia del gratuito e del dispendio, messinscena di un ordine (sociale) disinteressato e quindi 'virtuoso', magnanimo, 'nobile'" [Quondam 1981].



Adriano Fiorentino, medaglia per Elisabetta Gonzaga (recto), 1495, Londra, British Museum

Gli illustri dialoganti, disposti in cerchio, muovono i loro ragionamenti attorno alla personificazione stessa della grazia: Elisabetta Gonzaga. La Duchessa intesse il discorso, tiene il filo della conversazione: “dice ridendo” (“disse ridendo”, “replicò ridendo”: sono le formule che introducono più di frequente le battute di Elisabetta nei dialoghi del testo), e in quel “ridere”, nella dote di leggerezza e di gaiezza, con cui “senza fatica” la donna riporta il moto dialogante del pensiero alla profondità, all’intensità e alla pregnanza di senso, sta un segno incarnato della grazia, facilità e ingenua spontaneità; che è la cifra dell’uomo gentile. Elisabetta è una presenza discreta, ma essenziale, nell’architettura del dialogo di Castiglione. Il gioco ha inizio la sera, quando il Duca, Guidobaldo da Montefeltro, ammalato si ritira.

Al centro, a governare il *ludus*, c’è dunque la grazia perfetta di Elisabetta Gonzaga, la Duchessa di Urbino. “Emblematico – scrive Amedeo Quondam – che il cerchio degli interlocutori si muova intorno all’assenza del Duca, malato che non partecipa alle conversazioni”. Al centro del cuore vuoto di questa corte postuma, immagine ultima del Rinascimento, corteggiata dall’Aretino e da Pietro Bembo sta l’irreprensibile Elisabetta che ha scelto di essere “vidua in vita” dell’impotente Guidobaldo, ma che forse cela nell’emblema che le orna la fronte, un desiderio segreto relativo alla tanto agognata, impossibile, maternità. O forse un segreto vincolo d’amore.

È l’Unico Aretino che invita gli amici a interrogarsi su “che significhi quella lettera ‘S’ che la signora Duchessa porta in fronte”. Nella *factio* letteraria il gioco proposto dall’Aretino non ha successo: Emilia Pia, dama di compagnia di Elisabetta, neutralizza la provocazione argomentando che nessuno degli astanti avrebbe potuto gareggiare con l’Aretino in questa sfida. All’Unico è comunque concesso di svelare la sua interpretazione del significato della ‘S’, recitando un sonetto da lui composto all’impronta sull’argomento. Tale sonetto “da molti fu estimado fatto all’improvviso” tuttavia “per essere ingenuo e culto (...) si pensò pur che fosse pensato”. Nel *corpus* degli scritti di Aretino si conservano due sonetti sul tema della ‘S’. Uno di questi potrebbe quindi essere quello a cui si fa riferimento nel testo del *Cortegiano*.

Per segno del mio amor nel fronte porto
un S, qual dinota ogni mio stato
e così varia il suo significato
come vario il martir, come il conforto.

Quando avvien ch’io riceva inganno o torto
significa questo S sconsolato,
sangue, stratio, sudor, suplitio e strato,

spiacer, stento, sospir, sdegno e sconforto.

Ma di poi mostra di soccorso segno,
s'avvien ch'in qualche parte il martir mute,
soave servitù, speme e sostegno.

Quando son poi fra 'l danno e la salute
sospetto mostra al mio viver indegno,
soluto e stretto e sciolto in servitute.

Consenti, o mar di bellezza e virtute,
ch'io, servo tuo, sia d'un gran dubbio sciolto,
se lo S che porti nel candido volto
significa mio stento o mia salute,

se dimostra soccorso o servitute,
sospetto o sicurtà, secreto o stolto,
se speme o strido, se salvo o sepolto,
se le catene mie strette o solute.

Ch'io temo forte che non mostrì segno
di superbia, sospir, severitate,
stratio, sangue, sudor, suplicio e sdegno.

Ma se loco ha la pura veritate,
questo S dimostra con non poco ingegno
un sol solo in bellezza e 'n crudeltate.



Gian Cristoforo Romano, Busto di Isabella d'Este, terracotta, 1498 ca., Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum

In realtà nessuno dei due sonetti di Aretino sta al gioco, ovvero risponde puntualmente alla domanda formulata nel testo del *Cortegiano*. Resta dunque segreto, tutto da decifrare, il significato della ‘S’ di Elisabetta Gonzaga. La ‘S’ in questione, descritta come un gioiello “che la signora Duchessa porta in fronte” è sicuramente un ornamento da lenza, ovvero un elemento tipico delle acconciature femminili in voga tra la fine del Quattrocento e l’inizio del Cinquecento. Secondo tale moda (la cui prima ispirazione pare fosse spagnola) i capelli delle dame venivano raccolti sulla parte posteriore del capo in una reticella, dalla quale poi fuoriuscivano composti in una lunghissima treccia avvolta in nastri e chiamata *coazzone*. La reticella era assicurata al capo da un nastro chiamato lenza – o *ferroniere* – dal centro del quale, di sovente, pendeva un gioiello. L’uso di questo genere di acconciatura presso la corte urbinata è attestato, ad esempio, dalla medaglia realizzata da Adriano Fiorentino per la stessa Elisabetta Gonzaga. Un’acconciatura simile è sfoggiata dalla Duchessa anche nel ritratto di Raffaello conservato presso le Gallerie degli Uffizi in Firenze. In questo caso si tratta, in realtà, di una variante nella quale i capelli sono meno tirati e ricadono dolcemente sulle spalle, per essere poi raccolti all’altezza della nuca in un velo trattenuto sulla parte posteriore del capo dalla lenza passante sulla fronte. Un buon esempio di questa variante del *coazzone* è offerto dal bel busto di Isabella d’Este realizzato da Gian Cristoforo Romano e conservato in un museo statunitense.



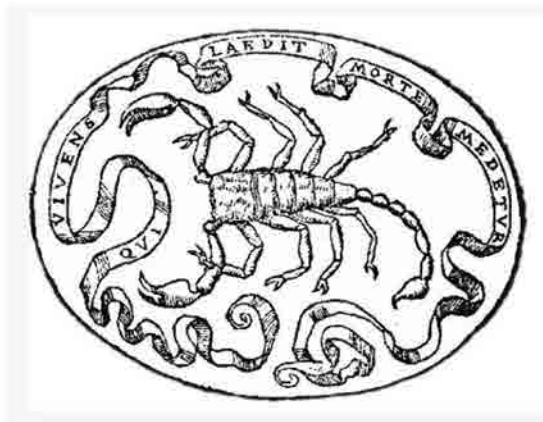
Raffaello Sanzio, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, 1500-1506, olio su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi

Nel ritratto di Elisabetta Gonzaga conservato agli Uffizi, sulla bianca fronte della duchessa di Urbino risalta un gioiello da lenza in forma di scorpione. In una recente scheda di catalogo (*Cammeo Gonzaga* 2008, scheda n. 1) Mauro Lucco identifica il gioiello con un pendente in vetro nero conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. KK 2788). In realtà il manufatto conservato a Vienna – che sembra peraltro databile alla fine del '500 – appare diverso nella forma da quello presente nel dipinto di Raffaello: differente è l'inclinazione dell'aculeo, diversa è la disposizione delle otto zampe e inoltre nell'esemplare viennese manca la pietra preziosa attanagliata dallo scorpione del ritratto.

Già nel 1893 il gioiello presente nella tavola degli Uffizi aveva destato l'interesse di Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, che lo avevano posto in relazione con il gioiello in forma di 'S' citato da Baldassarre Castiglione:

“Nel ritratto d'Elisabetta ch'è agli Uffizi, di cui toccheremo, ella ha, come nella medaglia, un cordoncino, che le gira il capo, e proprio in mezzo della fronte, v'è appeso uno scorpione. Si tratta con tutta probabilità d'un'impresa, che trova la sua spiegazione nel simbolismo animalesco medievale. Ora la S. potrebbe essere l'iniziale di Scorpio, che forse Elisabetta portava in fronte talvolta, in luogo dell'animale. All'Unico, sapesse egli o no la cosa, tornava comodo di fare dei poetici bisticci con quell'iniziale”. (Luzio, Renier 1893, p. 261]

Vetriere austriache, Pendente a forma di scorpione, 1590-1591, vetro nero opaco, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer; Impresa di Luigi Rodomonte Gonzaga, da Paolo Giovio, *Dialogo dell'impresa*, 1556, p. 77



L'ipotesi di Luzio e Renier, che lo scorpione sia un'impresa, troverebbe conferma nel repertorio delle imprese dei Gonzaga: Luigi Rodomonte Gonzaga, cugino di secondo grado di Elisabetta, dal 1521 portava come propria impresa uno scorpione accompagnato dal motto QUI VIVENS LAEDIT MORTE MEDETUR: il riferimento è alle proprietà curative degli scorpioni essiccati. Tuttavia la distanza tra Elisabetta e Rodomonte lascia aperte perplessità sull'effettiva sovrapposibilità del gioiello della Duchessa di Urbino con l'impresa del lontano parente.

Per altro una motivazione astrologica per la forma del gioiello di Elisabetta appare poco plausibile: sappiamo che Elisabetta nacque il 9 febbraio 1471, sotto il segno dell'Acquario e in mancanza di carte d'archivio che consentano di calcolare ascendente e tema natale della Duchessa, qualsiasi lettura in chiave astrologica risulterebbe del tutto infondata.

Certo è – e il ritratto di Raffaello ne è la prova palese – che Elisabetta adottò il segno dello scorpione come sua propria impresa e il motivo non può che essere uno. Nel III libro del *Cortegiano*, ragionando d'amore, Cesare Gonzaga a un certo punto non può più evitare di menzionare la più nota, la più taciuta, virtù di Elisabetta:

“Non posso pur tacere una parola della signora Duchessa nostra, la quale, essendo vivuta quindici anni in compagnia del marito come vidua, non solamente è stata costante di non palesar mai questo a persona del mondo, ma essendo dai suoi propri stimolata ad uscir da questa viduità, elesse più presto patir esilio, povertà ed ogni altra sorte d'infelicità, che accettar quello che a tutti gli altri pareva gran grazia e prosperità di fortuna”. [*Il Cortegiano*, III, XLIX]

Ma grazia cortese pretende che tutto venga vissuto “senza fatica”, “con sprezzatura”. E così ribatte Elisabetta:

“Seguitando pur messer Cesare circa questo, disse la signora Duchessa: - Parlate d'altro e non entrate più in proposito, ché assai dell'altre cose avete che dire”. [*Il Cortegiano*, III, XLIX]

Anche Pietro Bembo nell'elogio *De Guidobaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzaga Urbini Ducibus liber*, scritto in occasione della morte di Guidobaldo avvenuta nel 1509, così ricordava:

Il Signor Guido Ubaldo, o per difetto di natura, o più tosto, come esso credea, per malie che fatte gli fussero non potè in tutto 'l tempo di sua vita conoscer donna carnalmente, né il matrimonio exercitar.

Nella versione latina dell'elogio funebre Bembo esplicitava che l'autore di queste malie sarebbe stato lo zio-precettore Ottaviano Ubaldini: "sive corporis et naturae vitio, seu, quod vulgo creditum est, artibus magicis ab Octaviano patruo propter regni cupiditatem impeditum, quarum omnino ille artium experientissimus habebatur, nulla cum foemina coire umquam in tota vita potuisse" [Bembo, *Opere IV*, 299]. Dunque, alla luce delle tristi vicende coniugali di Elisabetta, e soprattutto in relazione alla sterilità della sua unione con l'impotente Guidobaldo da Montefeltro, si può ipotizzare una lettura dell'ornamento della lenza alla luce della fede negli astri: nella teoria della *melothesia* (la disciplina medica che teorizzava i legami intercorrenti tra i segni dello zodiaco e il corpo umano) il segno zodiacale dello Scorpione è infatti preposto all'apparato riproduttivo (si veda la splendida illustrazione contenuta ne *Le Très Riches Heures del Duca di Berry*).



L'Uomo zodiacale, miniatura da *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, XV secolo, Chantilly, Musée Condé

Il gioiello in forma di scorpione di Elisabetta Gonzaga potrebbe quindi essere una sorta di talismano, incaricato di invocare le forze celesti per coadiuvare la Duchessa nel difficile – in realtà impossibile – compito di dare un erede al ducato di Urbino. A prescindere dall'interpretazione del significato dello scorpione, probabilmente il gioiello da lenza citato nel *Libro del Cortegiano* e quello presente nel ritratto degli Uffizi non sono la stessa cosa. Non sono tuttavia mancati tentativi di identificazione in questo senso: oltre a Luzio e Renier, anche Bruno Maier è convinto che la 'S' di cui parla Aretino sia in realtà lo scorpione del ritratto agli Uffizi [Maier 1954, pp. 580-584]. Ma il gioiello in forma di 'S' che orna la fronte di Elisabetta Gonzaga va probabilmente identificato con un gioiello diverso.

Si deve a Cecil Clough il merito di aver aperto la via a una nuova ipotesi sull'identificazione della 'S' di Elisabetta Gonzaga [Clough 1967, pp. 202-18]. Secondo la teoria dello studioso – recentemente ripresa anche da Lina Bolzoni [Bolzoni 2010, pp. 200-208] – la 'S' di Elisabetta Gonzaga sarebbe una maglia distratta dal Collare delle 'S': una catena in oro composta da maglie in forma di 'S' unite da anelli, che veniva conferita dal Re di Inghilterra in segno di stima e gratitudine ai suoi dignitari.

Questo particolare tipo di ornamento (*livery collar*, o collare di livrea) è attestato nella corte inglese fra il XV e il XVI secolo, e il suo uso fu introdotto da Enrico IV d'Inghilterra, primo sovrano della famiglia Lancaster (1367-1413). Col passare degli anni il collare, costituito originariamente da



Tomba di Lord William Philipp di Bardolf, dignitario della corte di Enrico VI (morto nel 1441), alabastro, Church of St. Mary, Dennington (Suffolk);

Tomba di Lord John Marmion (morto nel 1387), alabastro, St. Nicholas Church, West Tanfield (Yorkshire)



una striscia di cuoio o stoffa sulla quale erano applicate 'S' metalliche, mutò la sua forma, fino ad assumere quella di una catena metallica, composta da una serie di maglie in forma di 'S', unite da anelli. Le catene potevano essere in oro – nel caso di regnanti o nobili – o in argento – nel caso di membri della corte di grado inferiore – e ad esse potevano essere appesi pendenti (*livery badges*) di forme diverse, a indicare l'appartenenza a differenti ordini cavallereschi o incarichi particolari. Ad esempio nel ritratto di Thomas More dipinto da Hans Holbein dal collare delle 'S' pende la rosa dei Tudor.

Sebbene il Collare delle 'S' sia stato prodotti in numerosi pezzi, con molte varianti di foggia – che risultano diffusamente attestati in sculture, vetrate, dipinti e miniature – solo quattro esemplari sono sopravvissuti fino a oggi, due in oro e due in argento.

Dei due in argento uno è conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, e l'altro – ritrovato nelle acque del Tamigi nel 1983 – fa parte delle collezioni del Museum of London. Dei due esemplari in oro, uno si trova a Londra presso la Mansion House (residenza ufficiale del primo cittadino londinese): dal 1545 esso viene tramandato da ogni Lord Mayor

Petrus Christus, Ritratto di Edward Grimston, 1446, olio su tavola, collezione del Conte di Verulam, esposto dal 2000 alla National Gallery di Londra (Edward Grimston, dignitario della corte di Enrico VI, regge in mano il Collare delle 'S'); Hans Holbein il Giovane, Ritratto di Thomas More, 1527, tempera su tavola, New York, Frick Collection

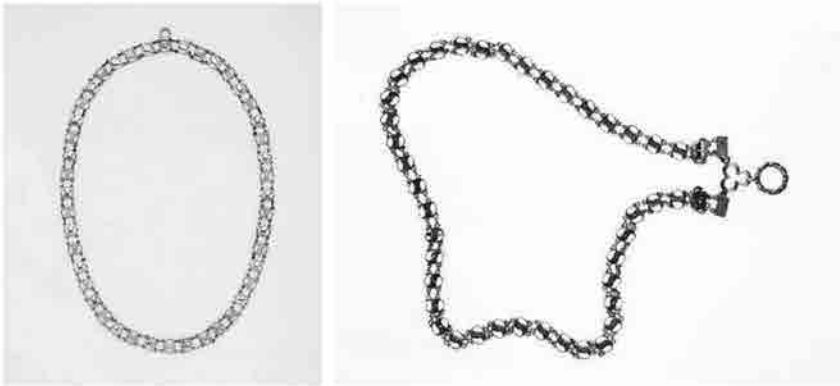


della City di Londra al proprio successore (in molte altre città del Regno unito i Mayoral Collars – decorazioni ufficiali indossate dai sindaci nelle cerimonie più importanti – riprendono la forma del Collare delle ‘S’, ma solo quello londinese risale al periodo Tudor). Un secondo esemplare antico del Collare delle ‘S’, risalente anch’esso al periodo Tudor è recentemente passato sul mercato antiquario.

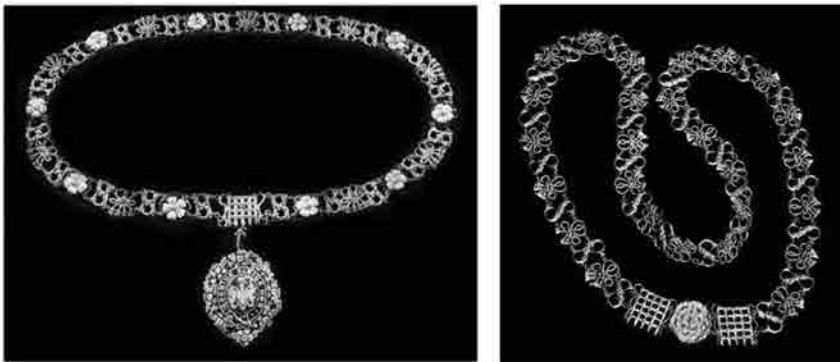
Il significato della lettera ‘S’ che forma le maglie del collare è stato a lungo dibattuto. Le ipotesi più accreditate oggi sono sostanzialmente due:

- S starebbe per Soverayne (Sovereign, sovrano)

Collare delle ‘S’, 1500 circa, argento, Londra, Victoria and Albert Museum; Collare delle ‘S’, 1440-1450, argento, Londra, Museum of London



Collare delle ‘S’, ante 1535, oro, Londra, The Mansion House; Collare delle ‘S’, 1546-7, oro, venduto all’asta da Christie’s il 6 novembre 2008



- S starebbe per Souveignex (talvolta Souveyne), prima parola di uno dei motti di Enrico IV d'Inghilterra 'Souveignex vous du moy' (ricordati di me).

Più plausibile è questa seconda ipotesi. Già prima dell'incoronazione a Re, infatti, Enrico IV (1367-1413), all'epoca duca di Lancaster, era noto come "Colui che porta la S" e il Nontiscordardimé (chiamato all'epoca proprio "Souveigne-vous-de-moy") è annoverato fra i suoi emblemi personali. Si conserva ad esempio memoria di una commissione del sovrano a un orafo per la realizzazione di una collana formata da maglie in forma di 'S' alternate a fiori di nontiscordardimé. È pur sempre possibile che, dopo che Enrico salì al trono, il senso della 'S' sia stato mutato da 'Souveignex' a 'Soverayne/Sovereign' e con questa seconda accezione la 'S' sarebbe passata da emblema personale di Enrico di Lancaster a onorificenza concessa dal Re d'Inghilterra: un prezioso dono che il sovrano stesso offriva a chi riteneva degno.

Ma come avvenne che uno degli elementi della collana giunse da Londra a Urbino? Secondo l'ipotesi di Clough fu proprio Baldassarre Castiglione a portarvelo. Castiglione infatti visitò l'Inghilterra fra il settembre del 1506 e il febbraio del 1507 in qualità di ambasciatore di Guidobaldo da Montefeltro, Duca di Urbino. Tale viaggio è ricordato anche nell'epitafio di Baldassarre composto da Pietro Aretino e scolpito nel marmo della tomba Castiglioni realizzata da Giulio Romano presso il Santuario della Beata Vergine delle Grazie nei pressi di Mantova (sul monumento vedi, in questo stesso numero di "Engramma", il saggio di Belluzzi e Bazzotti, con trascrizione completa del testo dell'epitafio. Scopo della missione inglese di Baldassarre era quello di ritirare per conto del Duca le insegne dell'Ordine della Giarrettiera, concesse da Enrico VII al Signore di Urbino [Cartwright 1908]. Giunto a Londra il 1 novembre 1506, Baldassarre fu ricevuto a corte due giorni dopo: venne accolto con grandi onori dal Re che gli fece dono di cavalli e cani da caccia e di una preziosa collana d'oro, appunto il Collare delle 'S'.

Il collare rappresenta un dono prestigioso, un'onorificenza della cui importanza Baldassarre Castiglione è conscio e orgoglioso. A tal riguardo Lina Bolzoni ha sottolineato la volontà di Castiglione di far raffigurare il collare nella propria cappella funebre presso il Santuario della Beata Vergine delle Grazie e di apporlo a ornamento del proprio stemma nel frontespizio miniato del manoscritto *Ad Henricum Angliae Regem Epistola de vita et gestis Guidubaldi Urbini ducis*; la stessa studiosa ricorda come più volte il Castiglione dimostrasse di conoscere il valore, non soltanto simbolico ma anche

economico, del Collare: in più di un'occasione alcune maglie della collana vennero distratte e messe in pegno. Nel 1521, ad esempio, Castiglione scriveva alla madre esortandola a riscattare “quelli groppi di quella catena destinata a dare in pegno, ch'io pensavo di rimetterla insieme e lassarla ancora a mio figliolo, per testimonio del Re d'Inghilterra” [Castiglione, *Le lettere*]. Questa fonte offre un duplice spunto di interesse: da un lato ci lascia intendere che il valore simbolico delle 'S' era più alto di quello materiale, dall'altro dimostra come gli elementi della collana potessero essere rimossi e poi rimontati. E secondo l'ipotesi di Cecil Clough, il gioiello in forma di 'S' della Duchessa di Urbino non sarebbe altro che un dono del Castiglione: una maglia distratta della collana d'oro che Baldassarre aveva ricevuto in Inghilterra. Come ha evidenziato Michael Wyatt [Wyatt 2005] il verso di uno dei sonetti di Aretino – “se le catene mie strette o solute” – potrebbe alludere anche a questa operazione di distrazione.

Questa accattivante ipotesi si concilia a fatica con la cronologia interna alla *factio* letteraria del *Libro del Cortegiano*: i dialoghi urbinati si sarebbero infatti svolti in assenza di Baldassarre, ancora impegnato nel suo viaggio in Inghilterra. È lo stesso autore che, nella *Dedica* dell'edizione definitiva del testo – 1528 – ci informa della sua vacanza al momento in cui avvennero i fatti raccontati nel testo (“io non v'intervenissi presenzialmente per ritrovarmi, allor che furon detti in Inghilterra”). Potrebbe tuttavia trattarsi

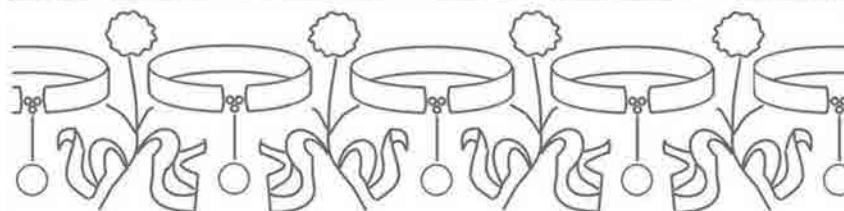


Raffaello Sanzio, *Ritratto di Baldassarre Castiglione*, 1514-1515, Parigi, Louvre

di un *escamotage* letterario messo in atto appositamente da Castiglione per dissimulare il suo omaggio cortigiano ad Elisabetta Gonzaga: nell'edizione manoscritta del 1516, infatti Baldassarre è descritto come presente al momento dei dialoghi urbinati: “el nostro Castiglione, che pur hora d’Inghilterra è tornato” [sul punto vedi Connell 1999, pp. 473-497; Bolzoni 2010, pp. 206-207].

Ma tutti gli studiosi finora hanno sottovalutato una ipotesi: che il gioiello in forma di ‘S’ indossato da Elisabetta Gonzaga possa non essere un dono di Baldassarre Castiglione, e che la Duchessa possedesse il prestigioso collare già da prima dello stesso Baldassarre. Un’ipotesi in realtà molto plausibile: i Gonzaga infatti erano stati insigniti del collare delle ‘S’ già dalla prima metà del XV secolo. Una lettera di Re Enrico VI al Marchese Gianfrancesco Gonzaga, datata al 19 ottobre 1436, conferisce al signore di Mantova

Antonio Pisano detto Pisanello, Scena di Battaglia, metà del XV secolo, affresco, Mantova, Palazzo Ducale. Nella fascia superiore dell'affresco si riconosce un fregio araldico composto da *livery collars*



Livery Collar



Calendula / Margherita
(impresa gonzagesca)

non solo il privilegio di poter indossare il Collare, ma anche di concederlo a cinquanta persone del proprio seguito, a patto che i dignitari fossero di sangue nobile. Ma già da prima, in un inventario del 1416 si ricorda “unam collariam auream laboratam ad S, divisam regis Angliae”. E ancora nel 1451 la marchesa di Mantova Barbara di Brandeburgo, nonna di Elisabetta Gonzaga, mandava un collare delle ‘S’ a Venezia affinché venisse messo in pegno [Chambers, Martineau 1981; Toesca 1981, pp. 1-2]. Il collare delle ‘S’ sembra inoltre comparire anche nel celebre ciclo di affreschi a soggetto arturiano eseguito da Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova. Al di sopra della scena con la battaglia corre infatti un fregio araldico composto da una serie di collari alternati a fiori di calendula (o margherite) identificati da Ilaria Toesca con i Collari delle ‘S’ [Toesca 1974, pp. 210-214].

Tale identificazione trova conforto nella già citata lettera di Enrico VI a Gianfrancesco Gonzaga. A ciascuno dei collari presenti nel fregio pisaneliano è appeso un pendente raffigurante un cigno. Tale pendente sembrerebbe confermare il legame fra la corte dei Lancaster e casa Gonzaga; *livery badges* di tale forma sono infatti attestati fra quelli in uso presso la corte londinese [Woods-Marsden 1988]: si pensi, ad esempio, al Dunstable Swan Jewel conservato presso il British Museum.

The Dunstable Swan Jewel, inizi del XV secolo, oro e smalti, Londra, The British Museum



Nel già citato inventario gonzaghese del 1416 si ricorda la presenza di un *badge* lancasteriano di questo tipo con un cigno bianco, espressamente indicato come impresa del Re di Inghilterra. Dunque la presenza, certamente attestata, di Collari delle 'S' in casa Gonzaga lascia supporre che il significato cortese e cortigiano della lettera (fedeltà e 'ricordo' del sovrano) non fosse affatto sconosciuto, in particolare alla corte di Mantova – ambito dal quale, conviene ricordarlo, provenivano tanto Elisabetta Gonzaga quanto Baldassarre Castiglione.

Arte e rebus

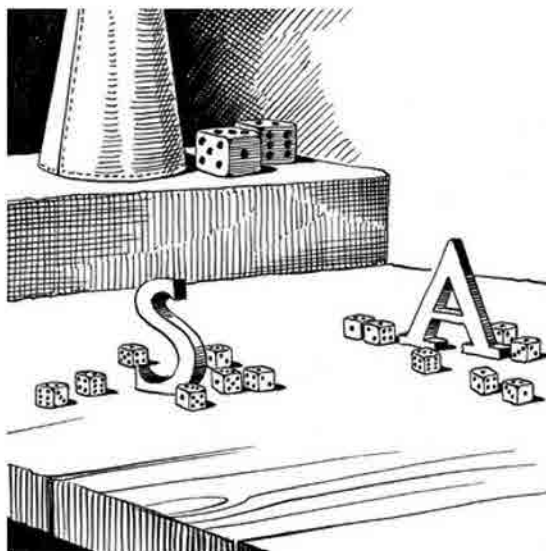
Presentazione della mostra *Ab, che rebus! Cinque secoli di enigmi tra arte e gioco in Italia*. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Poli, 17 dicembre 2010 - 8 marzo 2011

Antonella Sbrilli

(Il contributo è apparso nel catalogo della mostra a cura di Antonella Sbrilli e Ada De Pirro, con la consulenza di Stefano Bartezzaghi, edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2010, courtesy dell'editore)

La mostra propone un percorso fra opere d'arte italiane, libri antichi e moderni, riviste, fogli volanti, graffiti, video che hanno in comune il richiamo al rebus.

Disegnare la scrittura, non illustrando i contenuti delle singole parole, ma rappresentando la catena dei suoni, interrotta là dove s'intravede un'immagine, che c'è e non c'è: questa definizione di rebus fa trapelare i legami di questo gioco sia con le arti del disegno, sia con il pensiero sull'arte, che indaga quel punto in cui un'esperienza espressiva è in bilico fra diventare



Maria Ghezzi, *Strada di Nicosia*, autore della frase Briga. China su carta, 16 x 16 cm, pr. "La Settimana Enigmistica", pubblicato nel giugno del 1968.

segno o diventare parola, immagine o narrazione, così importante sempre e tanto più nell'arte contemporanea.

Un argomento all'apparenza circoscritto si è rivelato, nel corso della ricerca, un universo centrifugo, che si espande in tante direzioni. A volerlo rappresentare, potrebbe essere una rete a stella con terminali che tornano periodicamente su un centro, che però si sposta; in questa rete ci sono gli artisti e i collezionisti, che hanno guardato fra le opere in cerca di modalità accostabili al rebus; ci sono i conoscitori del rebus, che hanno sfogliato la memoria e gli archivi; ci sono gli esperti, non solo di storia dell'arte e non solo di storia del rebus, ma di scrittura, di pubblicità, di computer, di musica, che hanno seguito le tracce del rebus collegando, riconoscendo, proponendo. Per seguirne alcune, altre sono state rimandate, non certo escluse. Fra queste, la storia degli illustratori, a volte noti, più spesso senza nome o con rare notizie rintracciabili. Di questo settore la mostra mette in luce soprattutto il lavoro di un'illustratrice che per qualità, quantità ed effetti dei suoi disegni su un certo periodo dell'arte italiana, può essere presentato in maniera documentata.

Un secolo fa

Nel 1912 a Roma, durante il decimo Congresso internazionale di storia dell'arte a Palazzo Corsini, lo storico dell'arte tedesco Aby Warburg (1866-1929) tenne una conferenza dedicata agli affreschi del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara. Nei riquadri centrali delle pitture ferraresi Warburg identificò le immagini dei decani dei segni zodiacali, rintracciando le metamorfosi e gli spostamenti delle divinità antiche fra Oriente e Occidente, fino al Rinascimento. Al termine della conferenza Warburg salutò il pubblico affermando che ciò che lo interessava non era solo sciogliere il rebus di quelle immagini, ma allargare l'orizzonte delle ricerche storico-artistiche. Davanti al rebus costituito da un'opera d'arte l'obiettivo non era tanto trovare la spiegazione di un significato iconologico, quanto trasformare la soluzione stessa in un altro rebus, spostando la sfida della ricerca alla rete delle immagini e all'espressione umana nel suo complesso.

“Laddove l'obiettivo dichiarato dell'iconologia standard era quello di dare una *soluzione al rebus*”, commenta Georges Didi-Huberman^[1], il lavoro di Warburg consisteva “nel tentare non la decifrazione, ma la *produzione del rebus*”, a riprova che le opere d'arte chiedono di essere decifrate con la con-

sapevolezza che non c'è il traguardo di una soluzione univoca e fissa, ma la scoperta della natura sempre interrogante delle immagini e delle loro relazioni.

Il termine tedesco usato da Warburg per “rebus” è *Bilderrätsel*. È formato da *Bilder*, che vuol dire “figure”; e da *Rätsel* che significa “enigma”: una parola quest'ultima che era risuonata nello *Zarathustra* di Nietzsche e che sarebbe tornata spesso, in italiano, negli scritti di Giorgio de Chirico, nell'autoritratto con il motto in latino e nei quadri dove precisi oggetti senza apparente relazione sono disposti in spazi che sembrano sogni e scenografie.^[2]

Il rebus del sogno

Letteralmente dunque “enigma figurato”, il termine è lo stesso che Sigmund Freud aveva usato nell'*Interpretazione dei sogni* (1899), di cui nel 1911 era uscita la terza edizione. Per spiegare il lavoro onirico Freud distin-



Giorgio de Chirico, *Autoritratto* (*Et quid amabo nisi quod aenigma est?*), 1911. Olio su tela, 70,5 x 54 cm. Collezione privata.

gue fra il contenuto manifesto dei sogni – le immagini che ricordiamo – e quello latente: “Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno. Per esempio, ho davanti a me un indovinello a figure (rebus): una casa sul cui tetto si vede una barca, poi una singola lettera dell’alfabeto, poi una figura che corre, con la testa cancellata da un apostrofo ecc. [...] La valutazione esatta del rebus si ha soltanto [...] se mi sforzo di sostituire a ogni immagine una sillaba o una parola, che sia rappresentabile, secondo un rapporto qualsiasi, con un’immagine.”¹³¹

In questo passo, che spiega un punto cruciale delle sue scoperte sull’inconscio, Freud fa ricorso all’esempio del rebus, il gioco che si basa sul passaggio da una “prima lettura” a una “seconda lettura”, discoste nel significato ma legate dalla sequenza dei segni. Nel rebus le figure sono tradotte in parole che combaciano, in un primo momento, con le figure stesse e poi slittano verso altre parole, che vanno a formare la frase risolutiva, in una nuova configurazione degli elementi dati, che può anche rivelare imprevedibili raccordi con la prima stesura. In un altro punto dell’*Interpretazione dei sogni*, sempre in cerca di qualcosa che sia “paragonabile alla struttura definitiva del sogno”¹⁴, Freud ricorre all’esempio delle “iscrizioni enigmatiche” pubblicate per intrattenimento sulla rivista “*Fliegende Blätter*”, di cui era lettore. Si trattava di scenette con vari personaggi e situazioni (musicisti, contadini, banchetti) in cui comparivano frasi in uno strano latino che, quando si fosse capito come risegmentare le sillabe, si rivelavano enunciati scherzosi in un dialetto tedesco.

I meccanismi di sostituzione, traduzione, trasposizione, così importanti per capire il lavoro della psiche, si possono dunque considerare analoghi a quelli che regolano il rebus. In effetti, pur nelle numerose varianti e “reinvenzioni” di questo gioco che si sono verificate nel corso dei secoli, il meccanismo di base è il medesimo: nelle cifre figurate di Leonardo, nelle righe di scrittura in cui parole e pezzi di parole sono sostituiti da disegni, nelle scenette ottocentesche, fino ai rebus della “Settimana Enigmistica” che per l’Italia, dagli anni Cinquanta, stabiliscono un canone moderno di questo gioco.

Abbiamo visto che nella prima decade del Novecento la parola rebus era usata sia in senso tecnico, per definire un nesso peculiare fra significanti e significati, sia in senso lato per riferirsi a un problema, la cui soluzione va cercata riconfigurando gli elementi costitutivi in una nuova sequenza. In questo senso è pronunciata da Adorno per illustrare il metodo del filosofo Walter Benjamin (1892-1940): “Il rebus diviene il modello della sua filo-

sofia.^{15]} Lo stesso Benjamin nel 1926, in *Sguardo sui libri per l'infanzia*, passa in rassegna gli alfabeti figurati dei sillabari e i libri-rebus pedagogici in Francia e in Germania, richiamando una curiosa etimologia del termine che lo fa derivare, invece che da *res* (cosa), da *rêver* (sognare).^{16]}

Il meccanismo del rebus nell'arte del primo Novecento

Se a Vienna o a Berlino gli indovinelli figurati pubblicati sulla stampa d'intrattenimento potevano servire a storici dell'arte e scienziati per spiegare snodi non secondari delle loro discipline, in Francia i rebus erano forse ancora più diffusi, firmati da caricaturisti come Grandville (1803-1847) e Cham (Amédée de Noé, 1819-1879), stampati su riviste di satira, su periodici ad altissima tiratura come "L'Illustration" e perfino su stoviglie e cialde. Lyotard arriva ad affermare che la passione per il rebus, in quell'epoca di passaggio fra Ottocento e Novecento, corrispondeva alle ricerche di Mallarmé, Freud o Cézanne per l'avanguardia: "In entrambi i casi vi sono giochi di decostruzione degli spazi linguistici e plastici; scossa degli ordini istituiti negli uni o negli altri, vibrazione delle scritture."^{17]}

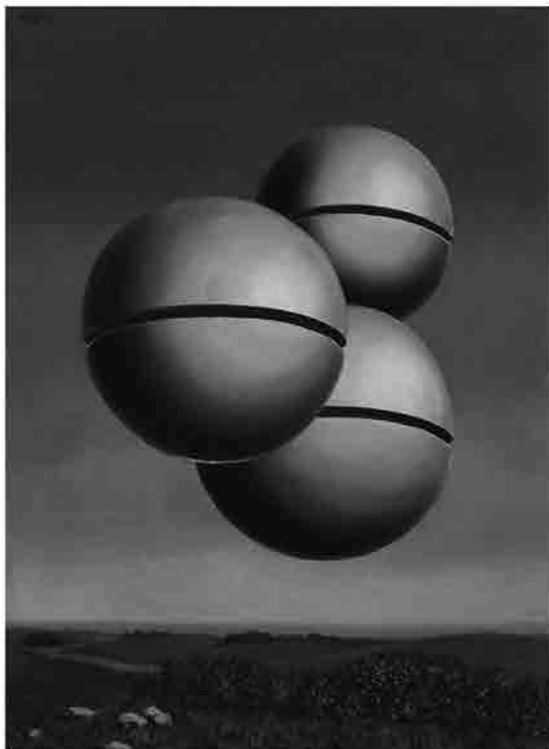
In questo senso il rebus si ritrova nelle opere dello scrittore Raymond Roussel (1877-1933), alla cui morte, all'Hotel delle Palme di Palermo, Leonardo Sciascia ha dedicato un racconto-inchiesta nel 1971. L'autore di *Locus solus* e *Impressioni d'Africa*, uomo dalla vita enigmatica, rivela che il procedimento da cui nascevano i suoi libri si fondava sulla scelta di due parole quasi simili, cui aggiungeva altre parole che avessero due sensi diversi. Inoltre, presa una frase qualsiasi, ne traeva immagini "scomponendola, un po' come se si trattasse di estrarne disegni da rebus".^{18]}

"L'autore di rebus, a partire da un certo livello, esplora i fondali del nostro linguaggio, della nostra coscienza, esattamente come Raymond Roussel"^{19]}, ha scritto nel 1969 Michel Butor nel suo importante libro *Le parole nella pittura*, collegando di nuovo la struttura di questo gioco alle profondità della mente e dell'arte.

Ancora in Francia, i celebri *ready-made* di Duchamp, composti di oggetti la cui funzione è fatta slittare dal consueto piano dell'uso a un altro, sono definiti talvolta rebus (ablativo plurale di *res*), anche in relazione alla loro natura di cose. Alcuni di questi *ready-made*, dal più conosciuto, *Fontaine* (1917), un orinatoio rovesciato, a *Trébuchet* (1917), un attaccapanni sistemato per terra

invece che a parete, sono inoltre cose “alla rovescia”: una delle etimologie proposte per la parola rebus la fa derivare dal francese *rebours*, à rebours, al contrario, controsenso. Duchamp è stato anche autore di veri e propri rebus e l'enorme repertorio dei suoi giochi di parole, che si prestano a classificazioni di tipo linguistico, retorico e cognitivo, si basa sulle omofonie delle parole francesi, spesso inglobando nella doppia lettura anche l'inglese. In sintonia col meccanismo del rebus, preme sottolineare l'aspetto notato da Michèle Humbert, per cui chi guarda le opere, con i loro titoli che scardinano il confine fra linguaggio e figura, “è obbligato a spostare continuamente l'attenzione da un primo enunciato, o da una prima formalizzazione, alla ricostruzione del senso che non appartiene più all'autore”.^[10] È lo spettatore a quel punto che, facendo ricorso alle sue doti di “agilità mentale”, deve entrare nel gioco, in fondo al quale trova, nel lampo della soluzione, il colore invisibile delle opere di Duchamp, la soddisfazione nascosta (an-estetica) di cogliere nel segno.

I dipinti del belga René Magritte, inconfondibili per l'aria di mistero insoluto che riecheggia anche nei titoli, per la scelta di oggetti e figure stereo-



René Magritte, *La voix des airs*, 1931. Olio su tela, 72,7 x 54,2 cm. Venezia, collezione Peggy Guggenheim.

tipate e per la presenza di scritte sagomate come cose, si basano sull'idea, argomentata dallo stesso artista, che in un quadro le parole sono della stessa sostanza delle immagini. Nel tradurre le parole in immagini, e viceversa, Magritte interrompe il loro legame consueto e fa trapelare istantaneamente una seconda lettura, che non combacia con ciò che si vede. A proposito delle opere che presentano, al posto delle figure, forme con il nome corrispondente, Michel Foucault dirà che sono "il contrario di un rebus".^[11]

Lo scambio fra gli elementi del linguaggio visuale e verbale trova i suoi antecedenti, secondo Giorgio Zanchetti, "in forme espositive popolari o didattiche, dall'abecedario alla vignetta umoristica, caratterizzate dalla collocazione sullo stesso piano semantico, senza gerarchie, dell'illustrazione e della didascalia".^[12] In questo elenco non sfigura il rebus, che nel passato ha avuto il suo posto anche nella didattica della calligrafia e, come vignetta, nel variegato campo dell'illustrazione, della satira, dell'umorismo, della réclame. Si può anche notare che un oggetto ricorrente nei quadri di Magritte, il sonaglio, che l'artista connette a memorie d'infanzia, richiama oggetti simili (*sonnettes* per dire *sont nettes*, sono chiari) presenti nelle imprese-rebus raccolte alla fine del Cinquecento in un libro molto amato dai surrealisti francesi (e non solo).

C'è chi ritiene che Max Ernst (1891-1976), nei dipinti e nei collage, abbia fatto un uso consapevole del procedimento descritto da Freud nell'analisi



Etienne Tabourot, *Les Bigarrures...*, *Pensées en vertu sont nettes*, 1582, foglio 11v.

del sogno come rebus.^[13] E non si contano le volte in cui il termine è usato, a partire dagli anni Venti, a proposito di artisti dell'area metafisica, surrealista o del realismo magico, della figurazione onirica.

E oltre

Spostandoci in avanti nel tempo, per un altro artista belga, Marcel Broodthaers (1924-1976), autore di film spiazzanti, di musei "fittizi" e anche, nel 1973, di una litografia dal titolo *Rébus*, la storica dell'arte Rosalind Krauss farà uso del termine e del concetto di rebus per analizzare l'opera di sovversione che l'artista compie sul linguaggio e sul sistema dell'arte.^[14] Sempre in quegli anni Settanta Roland Barthes parla di rebus per raccontare i disegni di Saul Steinberg (1914-1999): "Creatore di rebus senza soluzione, Steinberg si pone all'incrocio di tre pratiche: quella di chi pone gli enigmi (la Sfinge), quella del geometra (creatore di linee) e quella dello scriba."^[15]

Ancora in America, si può ricordare l'imponente opera di Robert Rauschenberg *Rebus*, del 1955 (New York, MoMA), composta di pannelli di legno su cui l'artista dispone ritagli di giornali, riproduzioni d'arte, pittura, disegni, cose, che vanno guardate e lette da sinistra a destra e che alcuni studiosi hanno cercato di dipanare, ricavando complesse frasi risolutive.^[16] Somigliano a rebus, con le lettere stagliate su sagome naturali, i dipinti di Ed Ruscha (1937). Il catalogo potrebbe continuare, e ci vorrebbe un'altra mostra.

Il richiamo al termine *rebus* in riferimento all'arte figurativa non è soltanto evocativo, ma coglie una modalità di scelta e composizione delle opere in cui le cose, le immagini e le parole sono interconnesse. E anche la storia dell'arte si è servita del termine, in studi su singoli autori e periodi, come anche nelle analisi percettive condotte, fra altri, da Ernst Gombrich sull'illustrazione, la caricatura, l'immagine visiva nel suo complesso.

Il rebus in Italia

Veniamo alla situazione italiana, a cui tutte le opere in mostra si riferiscono perché ogni lingua declina il gioco del rebus secondo le proprie regole fonetiche e convenzioni. Bisogna dunque conoscere la lingua in cui un'immagine è stata dipinta o disegnata, per riconoscervi la presenza dissimulata di

parole, per seguire fin dove possibile una “doppia lettura”, o per rintracciare un riferimento a un giornale popolare, a un modo di dire che si è trasformato in immagine e così via.

Per tutto l'Ottocento, in Italia, il rebus è diffuso su fogli volanti e periodici, per lo più di argomento politico e satirico, con protagonisti d'eccezione come Agostino Nini (1798-1849), che esprime in forma di rebus articolati pensieri di tema politico. Dopo l'Unità, con l'espansione del settore editoriale e l'allargarsi del pubblico borghese, si assiste alla fioritura anche di riviste dedicate all'enigmistica. Su una di queste, probabilmente, è intento a giocare il babbo di Carlo Dossi, in *Panche di scuola* (1868), mentre la mamma cuce e lui, il futuro scrittore, dorme. Dagli accenni nelle pagine di letterati come Vittorio Imbriani si intende che il rebus ha fortuna fra tutte le classi, grazie anche a concorsi a premi, a un gusto agonistico della conversazione e alla condizione del passatempo (titolo anche di un “Giornale per le Famiglie” edito a Milano). Rebus appaiono in cartoline, figurine, biglietti augurali e in numerosi periodici di larga tiratura, come la fortunata rivista dei Fratelli Treves “L'Illustrazione Italiana”, e testimoniano del coinvolgimento, anche nell'impresa del rebus, di una quantità di disegnatori e incisori, artigiani di immagini destinate a un pubblico sempre più di massa. Le frasi risolutive sono ispirate alla storia, alla cronaca, all'occasione, come nel lungo rebus *Tutto il mondo va a Parigi* per l'Esposizione universale (“L'Illustrazione Italiana”, maggio 1878), o sono proverbi e sentenze che rimandano al repertorio degli emblemi.

Renato Mambor, rebus della “Settimana Enigmistica” ritoccato con colori a tempera, 1964 ca.



I disegni sono di qualità molto discontinua e presentano lettere umanizzate, discendenti dagli alfabeti figurati, numeri, pentagrammi, figure mitiche e allegoriche strapazzate. Giampaolo Dossena definisce il rebus una sciarada imperfetta perché, “tagliando a fette certe parole, saltano fuori altre parole indicanti cose o azioni che si possono facilmente rappresentare con disegni elementari, in bianco e nero, al tratto”, con avanzo di lettere.^[17] Molti di questi rebus inventano soluzioni bizzarre per adattare il piano iconico con quello verbale. Generazioni di italiani si divertono con questo “cinematografo” dell’alfabeto, dove le lettere animate “vanno tutto il giorno a spasso per la pagina, impudicamente nude o vestite con grandi palandrane”.^[18] Un cinematografo alfanumerico che forse prepara, non certo per qualità, ma per qualche invenzione grafica, le creazioni ben più consistenti esteticamente dei fratelli futuristi Francesco e Pasqualino Cangiullo.

Anche nelle vignette dei rebus, oltre che negli esperimenti tipografici delle avanguardie, le parole sono trattate come cose e figure. E anche in questi ingegnosi prodotti di un’editoria laterale, segni e parole si legano in un connubio la cui potenzialità creativa e multimediale sarà una importante componente dell’arte e della comunicazione a venire.

È nel corso dei primi anni dell’Italia unita che avviene il passaggio dal rebus lineare (o geroglifico) alla vignetta unitaria, a opera di autori, per citare solo un protagonista, come Giorgio Ansaldo (1844-1922), che si firmava con l’anagramma Dalsani, caricaturista, disegnatore e incisore piemontese, autore di una quantità di scenette umoristiche, satiriche, pittoresche. È un passaggio importante, perché forma un gusto per l’inquadratura coerente, per l’allestimento delle cose e delle azioni, segnando una linea di sviluppo che durerà a lungo. Nell’elaborazione delle vignette sono coinvolti illustratori dal tratto liberty come Adolfo Scarselli e pittori di formazione macchiaiola o divisionista come Adriano Baracchini Caputi, e molti altri i cui nomi, apposti a monogramma (quando non omessi), sono difficili da rintracciare. Fanno la loro comparsa rebus inventati su riproduzioni di opere d’arte, che entrano così anche nel circuito dell’intrattenimento, sono passibili di modifiche e riusi ben prima del dadaismo, diventano oggetto di citazioni e “prelievi” come accadrà, quasi un secolo dopo, a opera di artisti della poesia visiva, del pop, del concettuale. Nel 1909 lo scrittore di storia Paolo Picca pubblica su “Nuova Antologia” una breve ma sostanziale storia del rebus, che culmina nella descrizione del drappo con l’epigrafe-rebus in onore di Pio IX, realizzato nel 1846 per festeggiare l’amnistia concessa ai prigionieri politici dall’appena eletto papa Mastai. Il drappo, conservato presso il Museo del Risorgimento di Roma, è stato restaurato in occasione di que-

sta mostra che interseca i centocinquant'anni dall'Unità d'Italia. Picca si chiede se con questo drappo, che si ricollega "all'epopea della nostra unità nazionale" e con altri simili esempi, "siasi chiusa per sempre la vita attiva e la storia gloriosa dei *rebus*".^[19]

Il canone del rebus italiano

Sappiamo che, dal punto di vista del gioco, la fortuna del rebus non solo non si era chiusa, ma anzi ha trovato strade che hanno portato all'affermarsi di un modello così efficace, nel connubio fra invenzione della frase e rappresentazione, da entrare nella memoria collettiva italiana e influenzare anche l'arte. Anche dove non ci sia un richiamo diretto ai disegni, l'uso del termine rebus in tante opere può risalire al fatto che la parola è collegata a quel corpus di immagini che tendono ad apparire senza tempo, spazi ideali per apparizioni e incontri di oggetti surreali. Sentendo la parola *rebus* nel titolo, lo spettatore italiano sa quale patto lo aspetta. Come accade nei racconti dello scrittore e pittore Dino Buzzati (1906-1972), per esempio in *Qualcosa era successo*. Il mistero della situazione è affidato al finale di una parola che i viaggiatori sentono dal treno: quattro lettere isolate che il lettore deve integrare per immaginare cosa accade, e che potrebbero essere grafemi tracciati sulla scena.^[20]

Dagli artisti al rebus e viceversa

Si può allora pensare a quel primo decennio del Novecento, da cui siamo partiti, come a una stazione da cui muoversi all'indietro nel tempo per verificare quanto gli artisti del passato abbiano contribuito al rebus nelle sue diverse declinazioni, dalle imprese ai sonetti cifrati, nelle sue apparizioni in dipinti, su libri, su ventagli. E muoversi in avanti, nel corso del XX secolo fino a oggi, per vedere come gli artisti si siano ispirati al rebus accrescendo e allargando il campo di questa parola. In questo doppio scambio va considerato sia il rebus a vignetta, con il suo timbro inconfondibile, metafisico ante e post litteram, sia il rebus che mette in gioco graficamente i segni del linguaggio, sia il rebus in sé, parola-calamita che allude all'accostamento incongruo, all'ambiguo, e che si ritrova in tanti titoli di opere senza altro nesso con il gioco. Senza dimenticare ciò che Edoardo Sanguineti ha affermato a proposito del testo, che può essere considerato un rebus "la cui risoluzione spetta all'osservatore che lo decifra. Ma occorrono due avvertenze. Una è

che, è ovvio, un vero rebus ha un unico scioglimento corretto. Un testo, in quanto testo, ne tollera un numero infinito”.^[21] Ma anche nessuno, e il pensiero va a una di quelle osservazioni di Alighiero Boetti (1940-1994) che hanno la consistenza di aforismi non perentori: “Penso di essere diventato bravo a inventare i rebus, ma poi non sono capace di risolverli.”

Origine della mostra

Almeno due esposizioni recenti hanno intercettato il tema. La prima è *Alfabeto in sogno* (Reggio Emilia, 2002), il cui titolo è un omaggio all’incisore di proverbi, tarocchi, giochi e rebus Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718). “Leggere e guardare appartengono a un unico e medesimo istante”, afferma il curatore e artista Claudio Parmiggiani nell’introduzione al catalogo in cui si presentano, fra altre meraviglie, i rebus poetici degli artisti russi e la permanenza dell’emblema cinquecentesco nelle tavole del futurista Paolo Buzzi. La seconda è *La parola nell’arte* (Trento-Rovereto, 2007), che dedica un capitolo al tema delle *Parole in gioco*, affrontando le tipologie del qui pro quo, del motto, dell’enigma, dello slogan e anche del rebus, in artisti come Tano Festa, Eugenio Miccini, Aldo Mondino, Rodolfo Vitone.^[22]



Questa nostra mostra ha origine dall'attrazione, condivisa da molti, per i disegni dei rebus; dalla sorpresa di ritrovarli in molte opere d'arte contemporanea; dalla curiosità per gli scambi fra le cose comuni e l'arte. Fra queste cose comuni c'è la memoria di un'insegna di una ditta di macchine per ufficio, montata su un palazzo a vetri a Roma, lungo viale Regina Margherita all'angolo con via Morgagni. Consisteva delle lettere *U.S CH* separate da una palma stilizzata.

Bisognava sforzarsi per capire che non si trattava delle sigle dell'America e della Svizzera, ma del nome cifrato del titolare U. Spalmach, un nome che pare uscito dal *Marcovaldo* di Italo Calvino, lo scrittore che ha evocato il rebus in *Le città invisibili*. Era il logo di un'azienda, disegnato negli anni Cinquanta dal discendente di una famiglia di artisti. Presiedeva l'incrocio delle strade con l'edicola, il tram, qualche passante, parlando l'antica lingua delle imprese e delle firme-rebus, modernizzata sul linguaggio della comunicazione aziendale. La chiave di rebus "palma" ora potrebbe essere usata per costruire la parola *palmare*, un oggetto tecnologico al quale i rebus possono suggerire qualcosa riguardo all'interattività, al coinvolgimento, all'esplorazione, al connubio tra immagine e testo.

Come per le imprese o i ritratti doppi del Rinascimento, che richiedevano un lavoro di decifrazione – il cui premio era la comprensione di segreti d'amore e di sapienza –, anche per queste opere ispirate al rebus potremmo dire, citando Lina Bolzoni, che sono "prodotti che si collocano in una zona di confine, nel senso che sperimentano possibilità e limiti dei diversi codici espressivi, fino a mettere in discussione le tradizionali opposizioni fra parole e immagini, fra la durata che la lettura richiede e l'immediatezza che la vista permette (o sembra permettere), e dunque fra tempo e spazio"^[23]. Anche in queste opere il visitatore può trovare tracce di quello a cui il rebus, nelle sue tante metamorfosi, ha alluso e allude: la lettura, la scrittura, il disegno, la memoria, il sogno, il segreto, nello spazio di un'immagine che richiede, da parte nostra, un investimento di tempo, di attenzione, di passione. Non per niente il titolo dell'esposizione viene dalla canzone di Paolo Conte, *Rebus* (1979), che con le immagini una dentro l'altra del vecchio caffè, dello specchio, del mare, della barca, è un'impresa amorosa svolta nella dimensione temporale della musica.

Cercando di te in un vecchio caffè
 ho visto uno specchio e dentro
 ho visto il mare e dentro al mare
 una piccola barca per me.
 Per farmi arrivare a un altro caffè

con dentro uno specchio che dentro
 si vede il mare e dentro al mare
 una piccola barca pronta per me, Ah che rebus!
 Ma poi questo giro in cerca di te
 è turistico, ahimè, e mi accorgo che
 chi affitta le barche è anche
 il padrone di tutti i caffè
 e paga di qua e paga di là
 noleggia una barca e prendi un caffè
 ah, è meglio star qui a guardare
 i pianeti nuotare davanti a me
 nell'oscurità del rebus, Ah che rebus!

Paolo Conte

NOTE

[1] Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta, Aby Warburg la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Milano, 2006 [2002], p. 455; già Cesare Garboli, nell'introduzione (1988) alla *Breve ma veridica storia della pittura italiana* di Roberto Longhi (Longhi 1994, p. XXIII), fa riferimento all'accenno al rebus nella conferenza di Warburg.

[2] Marisa Volpi, *De Chirico illustratore di Nietzsche* [2001], in Marisa Volpi, *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea*, Lithos, Roma 2008, p. 174.

[3] Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni* [1913], Boringhieri, Torino 2009 pp. 267-268.

[4] *Ibidem*, p. 465.

[5] Theodor W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1955), Einaudi, Torino, 1972, p. 234.

[6] Benjamin, *Opere complete. 2. Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhaeuser, Einaudi, Torino 2001, p. 480.

[7] Jean-François Lyotard, *Discorso, figura* (1971), tr. it. Mimesi, Milano 2008 (1971), pp. 351-352 n.

[8] Raymond Roussel, *Locus Solus. Come ho scritto alcuni miei libri*, a cura di P. Dècina Lombardi, (1975), Einaudi, Torino 1982, p. 273.

[9] Michel Butor, *Le parole nella pittura* (1969), Arsenale editrice, Venezia 1987, p. 88.

[10] Michèle Humbert, *Giocbi linguistici e linguaggio in Duchamp, dalla ruota di bicicletta a With my Tongue in My Cheek*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, La Nuova Italia, Firenze, 1994, p. 322.

[11] Michel Foucault, *Questo non è una pipa* (1968, 1973), SE, Milano 1988, p. 57.

[12] Giorgio Zanchetti, *Esploratori di parole, in catalogo mostra La parola nell'arte. Dal Futurismo ad oggi attraverso le collezioni del MART*, Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, Milano, 2007, p. 25.

[13] Dirk Kampmann, *Das Rebusflugblatt. Studien zur Konnex von literarischer Gattung und publizistischem Medium*, Boehlau, Colonia-Weimar-Vienna, 1993, p. 10.

[14] Rosalind Krauss, *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio* (1999), Postmedia, Milano, 2005.

[15] Roland Barthes, in *Saul Steinberg*, a cura di M. Belpoliti e G. Ricuperati, Marcos y Marcos, Milano, 2005, p. 203.

[16] Charles F. Stuckey, *Reading Rauschenberg*, in "Art in America", n. 65, 1977, pp. 74-84.

[17] Giampaolo Dossena, *La zia era assatanata. Primi giochi di parole per poeti e folle solitarie*, Theoria, Roma-Napoli, 1988, p. 137.

[18] Giorgio Cusatelli, Italo Sordi, *Da Edipo alle nostre nonne. Breve storia dell'enigmistica*, Garzanti, Milano, 1975, p. 191.

[19] Paolo Picca, *I rebus*, in "Nuova Antologia", n. 44, 1909, p. 657.

[20] Dino Buzzati, *Qualcosa era successo*, in *La boutique del mistero*, Mondadori, Milano, 1968, p. 128.

^[21] Edoardo Sanguineti, *Genova per me*, Guida, Napoli, 2004, cap. X.

^[22] Di rebus a proposito delle opere di Vitone dei primi anni settanta parla Renato Barilli. *Il rebus della vita* è il titolo di una recente monografia sull'artista (Rodolfo Vitone. *Il rebus della vita*, a cura di Gi Morandini, Transfinito, Soave, 2009).

^[23] Lina Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010, p. 233.

ENGLISH ABSTRACT

What a rebus! Five centuries of enigmatic Italian works bordering art and game.
Antonella Sbrilli

There are images inside the words and there are words inside images. Letters and images can alternate and cooperate to produce a mixed expression, where sounds can be represented by things.

A rebus (from Latin plural ablative of *res*: "by things") is a word puzzle that uses the images of things to represent words or parts of words, offering two different interpretations, the first coinciding with what is visible and the second one coming out from a new combination of elements. Leonardo da Vinci showed how to write sentences using images of things and animals: e. g. "orso" (bear) can mean "or so" (now I know).

From Renaissance examples of rebuses present in devises (imprese), the exhibition shows the evolution of this word game during the centuries, through Lorenzo Lotto's Lu(c)ina portrait, Della Bella's fans and Mitelli etchings. XIX's century rebus used for satirical or political purposes culminate in the invention of the modern rebus, a sketch where images must be read to find the solution of the riddle. Many important artists in XX century have been inspired by the rebus drawn by Maria Ghezzi Brighenti and published, since 1952, in the Italian magazine "La Settimana Enigmistica". Video-rebus, graffiti-rebus, digital-rebus demonstrate that this linguistic and figurative device is still alive in contemporary culture.

Il rebus delle imprese rinascimentali e una nota sui loghi-rebus

Lorenzo Bonoldi, Federica Pellati

(Il contributo è apparso nel catalogo: *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi tra arte e gioco in Italia*, a cura di Antonella Sbrilli e Ada de Pirro, edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2010, courtesy dell'editore)

La pratica del dire “con le cose” (*rebus* in latino) risulta oggi perlopiù legata all’ambito dell’intrattenimento enigmistico. Tuttavia la consuetudine di veicolare messaggi in strutture cifrate tramite la raffigurazione di oggetti (spesso in combinazione con parole) ha radici che affondano nel passato. La struttura del rebus è affine a quella delle imprese rinascimentali. Nel contributo qui proposto si intende mettere in luce come, prima dell’avvento di una rigida teorizzazione a metà Cinquecento, l’aspetto ludico ed enigmistico dei rebus sia stato una delle anime più interessanti della grande produzione rinascimentale di imprese.

A partire dal XV secolo conobbe grande fortuna una particolare forma di espressione simbolica, caratterizzata dalla compresenza di immagini (*corpo*) e parole (*anima*): l’impresa, dalla cui combinazione deriva il senso che sottende l’impresa stessa. Le imprese erano esibite in guerra o durante giostre e tornei, per dichiarare la servitù amorosa o la fedeltà politica, comparando in questi casi imprese su elmetti, cimieri e scudi e ricamate su stendardi, bandiere e sopravvesti. Riportate su libri, suppellettili d’arredo, stoviglie, finimenti di cavalli, edifici, le imprese avevano inoltre il compito di marcare visivamente la loro appartenenza a un determinato signore.

L’impresa tuttavia non è da intendersi come un mero marchio di proprietà; ciascun simbolo è infatti scelto in quanto capace di raccontare qualcosa del suo detentore: un intento, un proposito, un’inclinazione caratteriale o altro. La stessa etimologia del termine sottolinea tale vocazione: la parola impresa deriva dal tardo latino *impresum*, participio passato di *impredere*, nel senso di “prendere sopra di sé”, “prefiggersi” un intento morale, un precetto o una norma.

Le imprese – nella loro accezione di simboli composti – nascono dalla pratica del collezionismo rinascimentale di monete antiche, perlopiù di epoca romana. L'esempio più lampante di questa pratica è forse l'impresa di Aldo Manuzio (presto riconvertita a suo vero e proprio "logo tipografico"). In essa si riconosce un delfino avvolto a un'ancora, attorniato dal motto latino FESTINA LENTE (talvolta riportato in greco antico), vale a dire "affrettati lentamente"^[1]. Si narra che questa immagine fosse incisa su un'antica moneta romana donata a Manuzio da Pietro Bembo. Il confronto fra l'impresa manuziana e una delle monete emesse dall'imperatore Domiziano non lascia dubbi sulla derivazione dell'impresa di Aldo dalla numismatica imperiale romana.

All'interno del più ampio processo di ripresa dell'antico che caratterizza il Rinascimento, la moda di creare i propri simboli – spesso a imitazione di



Impresa di Aldo Manuzio: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia di Poliphilo*, [eredi di Aldo Manuzio,] in Venetia 1545. Roma, Biblioteca Alessandrina

quelli degli antichi – rivela anche la volontà di affermarsi come individuo: l'uomo o la donna del Rinascimento esprimono, manifestano e palesano il proprio *status* non più solo attraverso divise e armi di ascendenza medievale. Se lo stemma di famiglia ha il compito di testimoniare la nobiltà del sangue, l'impresa personale racconta quella dell'animo e della mente. In questo specifico ruolo le imprese appaiono spesso abbinata ai ritratti dei rispettivi detentori: dalle medaglie che riportano sul *recto* l'effigie del proprietario e sul *verso* la sua impresa, alle tavole dipinte su entrambi i lati. Si pensi ad esempio al ritratto di Ginevra Benci eseguito da Leonardo da Vinci, sul cui retro compare l'impresa della dama effigiata nel dipinto: un ramo di alloro e una palma cingono un ramoscello di ginepro (chiara allusione al nome di Ginevra), intrecciandosi a un cartiglio recante il motto VIRTUTEM FORMA DECORAT ("La bellezza orna la virtù")^[2].

Il fenomeno delle imprese rinascimentali rappresenta a tutti gli effetti una sorta di gioco erudito ed esclusivo, dove ognuno dei partecipanti trasmette messaggi cifrati e viene chiamato a decifrare quelli altrui. Come in ogni gioco che si rispetti, anche quello delle imprese implica delle regole, che tuttavia verranno codificate solo nella seconda metà del Cinquecento. Prima di allora si assiste a una certa libertà nella creazione di imprese: alcune compaiono prive di motto, altre composte semplicemente da una parola e altre ancora assumono la forma "enigmistica" di un rebus. In questo ultimo



Attribuito a Leonardo, *Ritratto di Ginevra Benci*, Washington National Gallery of Art, verso

caso il *corpo* non ha un valore simbolico ma fonetico e completandosi con il motto – l'*anima* – assume un significato univoco dando vita a una frase. Un esempio di impresa “enigmistica” è offerto dal sole utilizzato come proprio simbolo da Ludovico II Gonzaga, marchese di Mantova (1412-1478). Nell’impresa si riconosce l’immagine di un sole raggiato attorno al quale si avvolge un nastro di carta sul quale compare il motto PARUNDESIR. In questo caso – sebbene a oggi la critica non sia concorde nell’interpretazione del senso dell’impresa – la parte figurativa sembra suggerire la lettura fonetica dell’immagine del sole, offrendo una nuova chiave del motto: PARUN[SOL] DESIR, ovvero “per un unico desiderio, con un unico intento”^[3].

La corte dei Gonzaga di Mantova offre altri esempi di imprese in forma di rebus. Fra queste è una di quelle appartenute a Isabella d’Este (1474-1539): trattasi di un’impresa anomala, costituita non da un’immagine accompagnata a un motto, ma semplicemente dalla cifra in numeri romani XXVII. Il numero 27, letto “vintisette”, va interpretato come “vinti-i-sette”, nel senso di “sconfitti i sette [vizi capitali]”. Tramite quest’impresa Isabella intendeva quindi rappresentare se stessa come donna virtuosa^[4].

Un caso diametralmente opposto (vale a dire un’impresa composta di sole immagini senza alcun motto, ma con chiaro gioco di parole al proprio in-

Impresa isabelliana del XXVII, particolare al soffitto della Grotta di Isabella d’Este in Corte Vecchia. Mantova, Museo di Palazzo Ducale



terno) è rappresentato da una delle imprese amoroze adottate dal figlio di Isabella, Federico II Gonzaga (1500-1540): in essa si riconosce Cupido, dio dell'Amore, raffigurato entro un boschetto. Ai lati del giovane dio stanno due alberi, uno verde e uno secco. L'impresa – priva di motto – è costruita sul nome della favorita del Gonzaga, Isabella Boschetti (o Boschetto), e sta a significare che l'amore del duca di Mantova è rivolto a tale dama. Dal favore della Boschetti dipende la vita o la morte del suo innamorato (l'albero verde e l'albero secco)^[5].

Gli esempi qui elencati dimostrano come la pratica del “[dire] con le cose” venga accettata e utilizzata in imprese prodotte fra la metà del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Nei decenni successivi, tuttavia, questa tendenza cadrà presto in declino, venendo addirittura sconsigliata e considerata “inferiore”. Una linea di demarcazione netta tra il rebus e l'impresa viene infatti tracciata a partire dalla metà del Cinquecento, quando quest'ultima diventa oggetto di trattati volti a “riducer questa, in vero nobilissima materia et ingegnosa delle imprese, sotto certi ordini e salde regole”^[6]. Il primo tentativo in questo senso è rappresentato dal *Dialogo delle imprese militari e amoroze* di Paolo Giovio^[7]. Il *Dialogo* di Giovio si presenta come una vera e propria raccolta delle imprese dei più celebri personaggi dell'epoca, ciascuna delle quali viene illustrata, descritta e contestualizzata dall'autore. Nel suo sforzo normativo Giovio arriva anche a descrivere le regole per la creazione di una ‘vera’ impresa^[8].

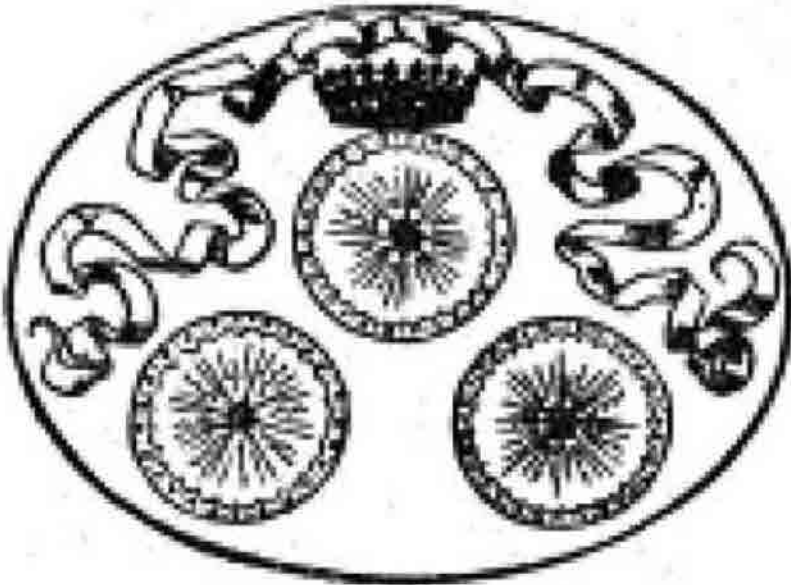
Il *Dialogo*, pubblicato per la prima volta nel 1555, ebbe fortuna attraverso l'edizione del 1556, in cui è associato al *Discorso* di Girolamo Ruscelli^[9]. Lungi dall'essere un semplice corollario al *Dialogo*, il *Discorso* si pone in termini di critica all'opera di Giovio, mettendone in luce errori e lacune, che Ruscelli imputa soprattutto all'assenza di una chiara distinzione tra impresa e generi affini. Prima di passare a enunciare nuove regole per la creazione delle imprese, Ruscelli ritiene pertanto opportuno definire con precisione le caratteristiche di livree, insegne, motti, emblemi, prestando particolare attenzione alle cifre figurate, i rebus: “Le cifre figurate [...] sono cosa usata antichissimamente, se ben non così per sottile come in questi tempi nostri si fanno. Queste sono quelle, che con la forma delle cose, non rappresentano né la sostanza, né la qualità loro, ma il solo suono della voce sola [...]. Se ne fanno così per vaghezza giovenile. Benché alle volte con esse si dice molto bene l'animo suo, e con molta gratia. Et è aiutato ancora con alcuna lettera appresso alle figure, come per dire SPERO, dipingeranno un pero da mangiare con una S davanti. Et questa come pur ora ho detto, è profession giovenile, e non si deve usare da persone gravi in cosa ove voglia

alla donna sua, al suo Signore o al mondo mostrar ingegno, ma si fan solo per un certo intrattenimento vago con le donne per dar loro un gioco davanti da trastullarsi”^[10].

L'autore insiste sulla necessità di fare attenzione a non confondere l'impresa con la cifra figurata in uno dei precetti che a suo avviso è necessario rispettare per realizzare un'impresa: “Il quarto e non meno, anzi forse più di tutti gli altri importante ricordo e precetto, è che per alcun modo l'impresa non batta nella cifra figurata”^[11]. Agli occhi di Ruscelli, quindi, la cifra figurata è leggera, “profession giovanile”, “un gioco da trastullarsi” ben diverso dal genere più impegnato dell'impresa. L'erudito, inoltre, segnala la presenza spuria di alcuni rebus proprio fra le imprese riportate da Giovio nel suo *Dialogo*.

È il caso dei tre diademi sormontati dalla parola VALER sfoggiati da Alfonso II d'Aragona (1448-1495) nel giorno della battaglia di Campomorto (21 aprile 1482): “Ne portò anchora il Re Alfonso Secondo, suo figliuolo, una brava ma molto stravagante, come composta di sillabe di parole Spagnuole; e fu che, approssimandosi sopra la guerra il giorno della battaglia di Campomorto, sopra Velletri, per eshortare i suoi Capitani e soldati di-

Impresa di Alfonso II, *Dia de mas valer*, in Paolo Giovio, *Dialogo dell'impresse militari et amorse...*



pinse in uno stendardo tre diademe di Santi legate insieme, con un breve d'una parola in mezzo: 'Valer', significando che quel giorno era da mostrare il valor sopra tutti gli altri, pronuntiando alla Spagnuola *DIADEMASVALER*^[12]. La lettura fonetica dei tre diademi di Alfonso II, combinati al suono di *VALER*, compone la frase che rivela l'intento del committente: "[questo è] il giorno in cui essere più valorosi".

Un altro caso di cifra figurata è rappresentato dall'impresa di Ippolito I d'Este (1479-1520), nella quale l'immagine di un falcone va decifrata come "fal con": "Hippolito da Este, Cardinal di Ferrara, zio del moderno che ha il medesimo nome, hebbe per impresa un Falcone che sosteneva con gli artigli i contrapesi d'uno horologio, come si vede dipinto sulla porta del parco delle Terme di Diocletiano. E non vi mise motto, perché voleva intendere, con lo spezzar la parola del Falcone, che faceva le sue cose a tempo, cioè: fal con tempo"^[13].

La netta distinzione tra imprese e cifre figurate che teorizza Ruscelli rende incompatibile di fatto il linguaggio del rebus con quella "bella professione" per persone "nobili ingegnose dotte e di acuto e divino ingegno"^[14] che è la creazione di imprese. Insieme alle cifre figurate vengono messi al bando anche gli aspetti più ludici e divertenti che avevano caratterizzato la prima stagione delle imprese rinascimentali^[15].

A secoli di distanza il linguaggio della cifra figurata ricompare inaspettatamente nel contemporaneo campo dell'*advertising*. Il caso più celebre è sicuramente quello del logo della Apple Computer, che nella sua prima versione (disegnata da Ronald Wayne) appariva come una vera e propria impresa: l'immagine di Isaac Newton seduto sotto un albero di mele, accompagnata dal motto: "Newton... A Mind Forever Voyaging Through Strange Seas of Thought... Alone". Successivamente, nel 1977, il logo venne ridisegnato da Rob Janoff, riducendosi a rappresentare esclusivamente una mela (in inglese *Apple*). Anche la presenza del morso sulla mela costituisce un gioco di parole fra *bite* (mordere) e *byte* (unità di misura informatica), in relazione allo slogan "Byte into an Apple"^[16]. Restando nel campo della tecnologia, anche il logo di IBM venne declinato, nel 1981, in versione rebus da Paul Rand, giustapponendo le immagini di un occhio (*eye*) e di un'ape (*bee*) alla lettera M.

Esistono anche casi di campagne pubblicitarie incentrate sulla pratica del rebus. Un caso recente è quello dei soggetti della campagna di Desalto del 2008 realizzata con il contributo e l'art direction dello Studio Cavalli/Ca-

stiglioni/Zurcher, con Alessandra Monti come stylist e la fotografia di Ramak Fazel. In questo caso ogni *visual* è strutturato come un vero e proprio rebus: su uno sfondo monocromo sono disposti oggetti accanto ad alcune lettere che il pubblico è chiamato a “sciogliere” per scoprire il significato dell’annuncio (la soluzione dell’enigma viene svelata sul sito dell’azienda). Desalto giustifica così la scelta di questa particolare forma di espressione: “Il rebus, un intrigante e ironico gioco, induce il lettore a interagire, invitandolo a soffermarsi per una leggera pausa di riflessione e crea inoltre un’immagine surreale, data dalla convivenza apparentemente assurda di diversi elementi”^[17].

NOTE

[1] Cfr. Laura Squillaro, *Dalle imprese rinascimentali al logo commerciale. Le imprese rinascimentali: un sistema polisemico*, in *L'originale assente*, a cura di Monica Centanni, Milano 2005, pp. 277-308.

[2] Cfr. *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, catalogo della mostra (Washington 2001-2002), a cura di David Alan Brown, Princeton University Press, Princeton 2001.

[3] Lorenzo Bonoldi, *Palazzo Te. La Salamandra e le altre imprese*, Little Mercury, Bergamo 2010.

[4] Cfr. Lorenzo Bonoldi, *I dipinti dello Studiolo di Isabella d'Este*, in *L'originale assente cit.*, pp. 363-384.

[5] Cfr. Ugo Bazzotti, *Palazzo Te a Mantova*, Skira, Milano 2004.

[6] S. Bargagli, *Dell'imprese...*, appresso Francesco de Franceschi senese, Venezia 1594.

[7] Paolo Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, appresso A. Barre, Roma 1555 (edizione a cura di M.L. Doglio, Bulzoni, Roma 1978, p. 37).

[8] Le “condizioni universali che si ricercano a fare una perfetta impresa” sono le seguenti: “Prima, giusta proporzione di anima e di corpo. Seconda, ch'ella non sia oscura di sorte che abbia mestiero della Sibilla per interprete a volerla intendere, né tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda. Terza, che sopra tutto abbia bella vista la qual si fa riuscire molto allegra entrandovi stelle, soli, lune, fuoco, acqua, arbori verdeggianti, in strumenti meccanici, animali bizzarri e uccelli fantastici. Quarta, non ricerca alcuna forma umana. Quinta, richiede il motto che è l'anima del corpo e vuole essere comunemente d'una lingua diversa dall'idioma di colui che fa l'impresa.”

[9] Girolamo Ruscelli, *Discorso intorno all'invenzioni dell'imprese, dell'insegne, de' motti e delle livree*, in Paolo Giovio *Ragionamento sopra i motti e disegni d'arme che comunemente chiamano imprese*. Con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto, appresso Giordano Ziletti, Venezia 1556, p. 180.

[10] *Ibidem*, p. 177.

[11] *Ibidem*, p. 192.

[12] Giovio, *op. cit.*, p. 57.

[13] *Ibidem*, p. 125.

[14] Ruscelli, *op. cit.*, pp. 128-129.

[15] La struttura enigmistica del rebus continua a essere presente rifugiandosi nell'araldica. Nel caso di particolari stemmi gentilizi, definiti “stemmi parlanti”, le immagini presenti nel blasone di famiglia alludono foneticamente al nome della famiglia stessa. È il caso, ad esempio, dello stemma della famiglia veneziana dei Barbarigo, ove sei barbe si affiancano a una fascia obliqua (“barbe” e “rigo”).

[16] C'è anche l'ipotesi che il morso sul logotipo di Apple si riferisca a Alan Turing, il padre dell'informatica, che si suicidò addentando una mela intrisa di cianuro.

[17] www.desalto.it. Soluzioni soggetto 1: red E = ready; 4 = for; A+New York = ANY; 1=one; soggetto 2: U = you; CAN = can; Fly = Fly; 2 = two; soggetto 3: S+Top = stop; Bee = be; Tree + F = free; And = and; Th+ink = Think.

ENGLISH ABSTRACT

Puzzles in Renaissance Devices (with a note on logo-puzzles)
Lorenzo Bonoldi and Federica Pellati

In Italian culture, the word 'puzzle' is translated using the Latin word 'rebus', which means 'with the things'. The practice of 'saying something using the things' is nowadays mostly used in enigmatic entertainment sphere. However, the practice of hiding messages in encrypted structures through the depiction of objects (often in combination with words) dates back to the past: indeed the nature of the puzzle is similar to the Renaissance devices (also called undertaking). Devices are a form of symbolic expression, characterized by the presence of an image (called 'body') and a motto (called 'soul'): the combination these two elements reveals the meaning hidden behind the device. The practice of Renaissance devices also constitutes a sort of intellectual and exclusive game, in which each participant sends his coded messages and deciphers the ones sent by other people. As every game does, even this one involves his own rules, and so, in the second half of the sixteenth century - quite at the end of the Renaissance period - written rules have been coded. Before then there was a certain freedom in setting up devices: some have no motto, some consist simply of one word and others take the form of a word puzzle. At the beginning of the second half of the XVI century some treatises and essays finally depict a clear distinction between the different kinds of devices. In his treatise about the devices Girolamo Ruscelli (1566) strongly blames depicted chifers (*cifra figurata*), i.e. those devices acting as a word puzzles. Ruscelli calls them "youthful profession" or "play toy", describing them as very different from the other devices, usually more challenging and intellectual. From this moment the most playful and fun features, which had characterized the first season of renaissance devices, have started to disappear. Some centuries later, a new rising of the depicted chifers unexpectedly reappeared in the contemporary field of advertising. The most famous example is the logo of Apple Computer, featuring a bitten apple, with the motto "Byte into an Apple", which is a word game between 'bite' and 'byte' (i.e. computer unit). Also the logo of IBM has been declined in a puzzle version, juxtaposing images of one eye (I) and bee (B) to the letter M.

Bologna, 27 gennaio/2 febbraio 1487:

il corteo trionfale e la *fabula* mitologica nelle nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este

Annalisa Maurizzi

Le sette porte che il corteo trionfale doveva attraversare per giungere a palazzo Bentivoglio erano collocate in alcuni punti strategici lungo un percorso ritagliato nel settore nord-orientale della città. Ad ogni porta corrispondeva la rappresentazione di una Virtù, ognuna delle quali, incarnata nei panni di una splendida regina riccamente vestita, aveva il compito di accogliere la sposa Lucrezia d'Este recitando componimenti in versi, composti da Lorenzo Rosso (riportati da Arienti, *ms.* 4603; cfr. Zannoni 1891, pp. 414-427). Ogni porta era quindi destinata a sorreggere una piccola struttura in forma di trono e un figurante mascherato a rappresentazione di una Virtù.

Questa breve descrizione ci introduce in uno dei momenti celebrativi dei festeggiamenti nuziali tra il principe bolognese Annibale, figlio di Giovanni II Bentivoglio, e la figlia del duca Ercole I d'Este, Lucrezia. Le nozze, svoltesi tra Ferrara e Bologna nell'ultima settimana di gennaio del 1487, coronarono un momento particolarmente propizio per la famiglia bolognese che dal 1460 circa governava la città.

La vita culturale dell'umanesimo felsineo era strettamente legata allo Studio e all'attività degli artisti: con Giovanni II Bentivoglio al governo, uomo educato alle armi ma anche alle arti e alle lettere, la situazione di benessere generale della città favorì il fiorire di una nuova e stimolante atmosfera culturale. La cultura umanistica dei Bentivoglio si può definire tramite molteplici aspetti: l'ideale cortese, la citazione antiquaria viva nella pratica sempre più diffusa del collezionismo, e le diverse influenze culturali, come quella fiamminga e non solo, favorite dalla presenza dello Studio. Il recupero dei modelli antichi condusse la corte dei Bentivoglio a misurarsi con i classici e con la ricerca antiquaria anche nel contesto delle feste principesche, in cui assunsero grande rilievo sia i modelli del teatro ferrarese, sia l'ingegnosità fiorentina importata a Milano dalle sperimentazioni leonardesche. Andrea Emiliani scrive, riferendosi alla cultura bolognese di fine secolo:

Domina tra molti l'allegoria eretta sul tema mitologico, dove le antiche favole, sollecitate dalla curiosità – una vera virtù di questo Umanesimo universitario così complesso e tuttavia così colorito – assumono proporzioni che superano quelle della teologia, della filosofia e delle scienze, e vanno a collocarsi in luoghi assai contigui alla letteratura (cit. in Faietti, Oberhuber 1988, p. XXVII).

La diffusa necessità di conoscere i classici, tramite un'indagine filologica che si rivolse ai materiali più disparati, influì sulla pratica del collezionismo di antichità e sulla diffusione di un certo gusto antiquario che indusse la collaborazione tra 'archeologi', pittori e umanisti. Nonostante le opere superstiti della fertile stagione bentivolesca siano per lo più oggetti piccoli e preziosi come medaglie, targhette, e numerose incisioni su rame, è possibile rilevare una diffusa conoscenza e frequentazione dell'Antico.

Tutto questo si tradusse nelle nozze bolognesi in un ideale classico rievocato nella forma dell'ingresso trionfale, ma espresso nella sequenzialità medievale segnata dall'allestimento di *tableaux vivants*, come era in uso nello svolgimento delle sacre rappresentazioni, praticate anche nella realtà locale (Vecchi 1951-1953, pp. 283-292). Ad ogni porta, all'arrivo della sposa si innescava un momento performativo altamente simbolico, che determinava con il suo svolgersi il proseguimento della sfilata. Per certi aspetti era ancora predominante la prassi di uno spettacolo itinerante, che si svolgeva in diversi luoghi e momenti, in uno spazio diffuso e policentrico: uno spazio, dunque, ancora medievale (Cruciani 1992; Paolucci 2008; Piva 2010). Ma nel caso delle nozze di Annibale e Lucrezia la forma medievale si carica di un contenuto innovativo: non si tratta più – soltanto – di illustrare un soggetto sacro, legato all'*imagerie* teologica delle Virtù cristiane, ma dell'esigenza di rielaborare l'Antico, espressa dalla loro rappresentazione in chiave mitologica.

L'evento nuziale è stato ampiamente considerato dalle cronache del tempo, ed è giunto sino a noi in diverse forme letterarie: cronisti ed umanisti legati alla corte dei Bentivoglio, e anche letterati forestieri, come il fiorentino Naldo Naldi, hanno reso omaggio allo spozalizio (Arienti, *ms.* 4603; Anonimo ferrarese, misc. F. n. 8, cc. 39; Naldo, cod. 16.E.VI.30; Salimbeni, cod. A.V.B.X.693; Beroaldo, cod. 16.Q.IV.37). La fonte più ricca di descrizioni e attenta ai particolari dello svolgimento festivo è indubbiamente l'*Hymeneus Bentivolus* (Arienti, *ms.* 4603) autografo di Giovanni Sabadino degli Arienti, uomo di lettere molto vicino al Bentivoglio.

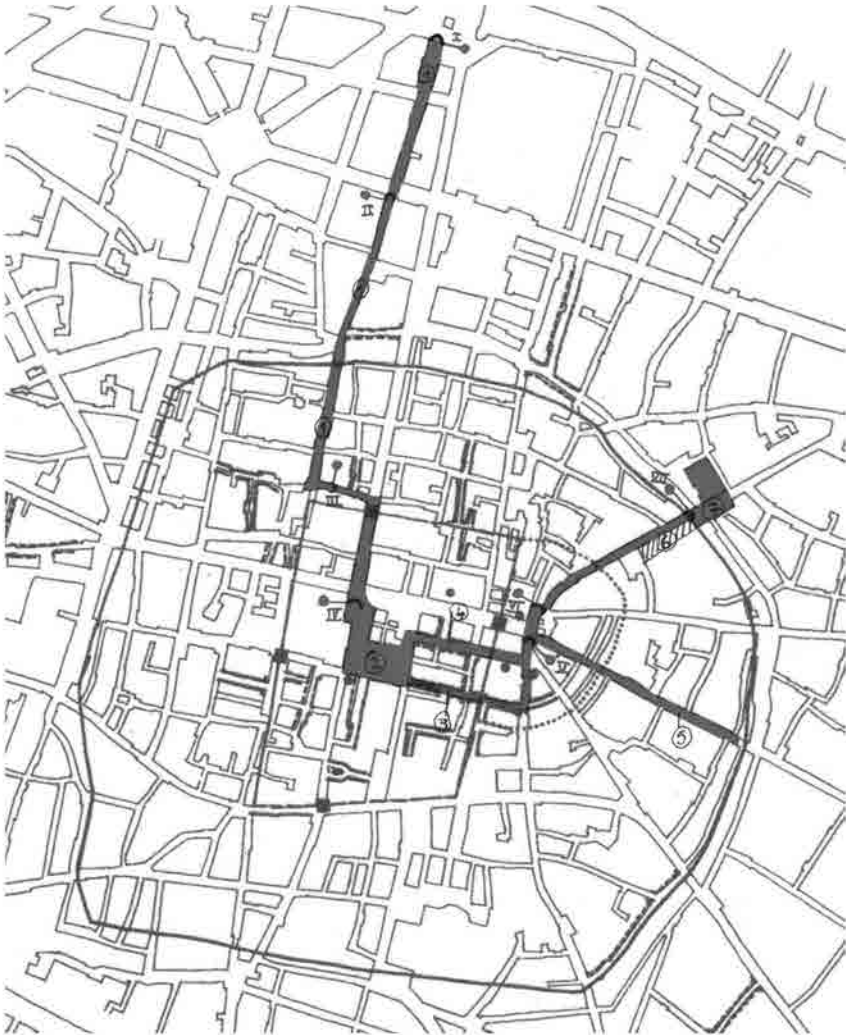
Il 23 gennaio dell'anno 1487, Annibale Bentivoglio si recò dunque a Ferrara per incontrare Lucrezia e condurla a Bologna: il viaggio di andata e ritorno che il principe e il suo seguito intrapresero si svolse nella sequenza di alcune tappe rappresentative, situate nei possedimenti extraurbani della famiglia bolognese (Arienti, *ms.* 4603; Fortunati 1976). Il corteo nuziale, giungendo da Ferrara, entrò in città dalla porta di Galliera, per poi seguire una sorta di percorso allegorico tracciato nel tessuto urbano secondo l'intento del principe di celebrare i luoghi a lui più cari. Come abbiamo visto, ogni luogo era riferito a una Virtù in forma di apparato effimero: a porta Galliera la Speranza attendeva il beneaugurato ingresso in città della sposa, momento emblematico e rappresentativo per il consolidamento dell'alleanza estense; a ponte Reno era collocata la Carità; davanti alla chiesa della Madonna di Galliera, uno dei luoghi di culto dei Bentivoglio, la Temperanza; in piazza Maggiore, la sede del governo, si trovava la Giustizia; a piazza e palazzo della Mercanzia era la Prudenza, virtù necessaria nei commerci; in piazza di Porta Ravegnana, e in particolare verso la chiesa di San Giacomo, si trovava la Fede, che celebrava l'ingresso nel 'quartiere bentivolesco'; a palazzo Bentivoglio, infine, la Virtù della Fortezza chiudeva il percorso.

Lucrezia, giunta davanti a ogni arco trionfale, doveva attendere la recita dei versi e soltanto dopo aver 'conosciuto' la Virtù in questione le porte si sarebbero dischiuse, per accogliere simbolicamente la sposa passo dopo passo nelle braccia della città e del suo popolo. Secondo le fonti, la struttura portante di ogni arco trionfale era realizzata in legno, lavorato al fine di riprodurre l'aspetto di una superficie marmorea perfettamente intagliata con splendide rifiniture: una fonte anonima ci informa sulla bellezza delle colonne e dei capitelli, descrivendoli come lavorati secondo i canoni architettonici antichi, con "magisterio jonico", a volte corinzio, dorico o composito (Anonimo bolognese, *ms.* 3667).

In previsione dell'evento nuziale, il Bentivoglio aveva da tempo progettato e intrapreso alcuni importanti lavori di riqualificazione di spazi ed edifici pubblici della città, alcuni dei quali vennero celebrati proprio in occasione di queste nozze. La politica che il principe bolognese manifestava nel governare la città esplicitava una sua strategia di trasformazione urbana: a tale proposito Sergio Bettini, parlando della festa "come progetto urbano" (Bettini 2004, in particolare p. 18; v. anche De Maria, 1984), ha sottolineato le modalità in cui Giovanni II ne sfruttasse alcune tra le più importanti per celebrare la realizzazione di opere pubbliche: il torneo del 1470 si può ritenere il primo esempio in tal senso (sul governo dei Bentivoglio e l'architettura bolognese del XV secolo rimando in particolare a Ady 1965 e Hans 2001).

Non casualmente il programma urbanistico-festivo – ovvero politico – del 1487 coinvolse la zona compresa tra piazza Maggiore e il palazzo principesco. I luoghi prescelti per gli spettacoli pubblici occupavano gran parte della zona

La pianta indica le zone in cui si svolsero il corteo nuziale e gli spettacoli (in rosso): si noti la corrispondenza rispetto alle zone di ristrutturazione urbana promosse dal Bentivoglio e la collocazione degli archi trionfali (cifre romane). I. Porta Galliera – la Speranza, II. Ponte Reno – la Carità, III. Madonna di Galliera – la Temperanza, IV. Piazza Maggiore – la Giustizia, V. Palazzo della Mercanzia – la Prudenza, VI. Piazza di porta Ravennana – la Fede, VII. Palazzo Bentivoglio – la Fortezza, 1. Strada di Galliera, 2. Piazza Maggiore, 3. Via Clavature, via Clavature, 4. Via Orevarie, via Orefici, 5. Strada Maggiore, 6. Complesso di San Giacomo, 7. Piazza de li Bentivoli, oggi piazza Verdi.



est della città: palazzo Bentivoglio, strada San Donato, piazza Ravegnana, e le (attuali) piazza della Mercanzia, via Orefici (Orevexarie), via Clavature (Chiavadure), piazza Maggiore, via Manzoni, via Galliera, sino all'omonima porta. L'interesse di valorizzazione urbana si rivolse particolarmente alla strada di Galliera, dove Giovanni II promosse la costruzione della Chiesa della Madonna omonima. Tuttavia l'intervento urbano maggiormente rappresentativo nel contesto dell'evento nuziale è individuabile nella realizzazione della piazza 'de li Bentivoli' (attuale piazza Verdi): le fonti testimoniano la cospicua demolizione di case di fronte al palazzo Bentivoglio, allo scopo di realizzare una piazza-cortile adibita per l'occasione a spazio di spettacolo con l'ausilio di una pavimentazione lignea, che serviva a rendere il terreno più adatto allo svolgimento dei giochi. Dal pomeriggio del 30 gennaio ebbero inizio infatti giochi, tornei e spettacoli di strada: la contesa del guanto e della spada (cfr. Arienti, *ms.* 4603, c. 48r); un gioco del pallone elaborato sul modello del *ludum novum* fiorentino; una sfilata di trampolieri, un torneamento e uno spettacolo pirotecnico. Inoltre vennero costruite delle facciate fittizie in legno in modo da conferire alla piazza stessa un'immagine ideale, coprendo le pareti delle case circostanti che, a causa del poco tempo disponibile, non vennero ripristinate. Sabadino descrive come segue lo spazio allestito:

se pose inconciare le case: le vie : et le strate inusata prestantia & magnificentia: gettando questa et quella altra cosa a terra & poi de muro et de pictura ornando quelle [...] certe case: che erano avanti il suo palacio & fin a terra li fece disfare: et feceli gran piaça [...] tutta la fece [...] tabulare. Et tutta la piaça fece de panni celestri coprire ala summita de li alti merli del palacio (Arienti, *ms.* 4603, cc. 11r-v).

Procediamo con ordine. A porta Galliera venne allestito il primo apparato, che raffigurava la virtù della Speranza:

trovò passando un portone finto fabricato con eccellente magistero, [...] e lo dimostrasse primamente nella sua sommità; la quale dopo tal arte et architettura nel mezo si vedeva eminente il scudo con la sega [...] e quello della casa da Este figurando il fregio della Principessa, dalla banda destra un falcone [...] sul nido, [...] dalla sinistra una palla; dalla quale si dimostrava, che volesse mandar fuoco e fiamma. (Anonimo ferrarese, *misc.* F. n. 8, cc. 6r-v, 7r)

La lavorazione delle colonne, il 'cornicione' annesso (come lo definisce più volte Sabadino), e gli emblemi delle famiglie, si ritrovavano invariati nella

struttura di ogni arco trionfale. I decori che si ripetevano negli spazi significanti della città erano costituiti da intrecci di verzura uniti “cum arme : & divise Bentivoglie : Sforzesche : et estense ducale” (Arienti, *ms.* 4603, c. 26r). In particolare, la strada che conduceva alla dimora bentivolesca rievocava l’immagine di un “deliciano paradiso” (Arienti, *ms.* 4603, c. 25v) ornato da fronde e ghirlande di bosso, mirto, alloro, ginepro, ulivo, edera, agrignolo e agroforte, che nell’insieme rimandavano all’idea di un giardino primaverile (Cattabiani 1996); più ci si avvicinava al palazzo, inoltre, più le decorazioni di verzura si facevano abbondanti e ricercate. Nella città vestita a festa accanto ai drappi, agli arazzi, alle facciate dipinte quasi come cartoni d’apparato, grande rilievo assumevano dunque gli addobbi floreali all’antica, ornati “de fronde de busso : et di ginepro : et cum spirtelli : et rose doro” (Arienti, *ms.* 4603, c. 29r).

Anche nel percorso progettato da Leonardo da Vinci per la cerimonia nuziale nota come “Festa del Paradiso” – in onore di Isabella d’Aragona, sposa del nipote di Ludovico il Moro, Gian Galeazzo Sforza – che ebbe luogo a Milano nella sala Verde del Castello Sforzesco il 13 gennaio 1490, gli archi trionfali erano similmente ricoperti di ginepro, di alloro e di edera, tra le cui fronde si trovavano fanciulle danzanti (Ferrari 1986, pp. 218-243). Parimenti per le nozze di Bianca Sforza del 1493 gli spazi ornati per i festeggiamenti rievocavano l’idea di un paradiso fiorito (Ferrari 1986). Queste consuete usanze ornamentali festive – che a Bologna, per l’unione di Annibale e Lucrezia, si estendono addirittura a scala urbana – consentono di ritrovare nell’immagine mitica del giardino-*paràdeisos* il luogo nel quale la festa trovava lo spazio ideale per esprimersi.

Proseguendo nel percorso, all’altezza del ponte Reno il secondo arco rappresentava la virtù della Carità:

Fin al principio dele case dela Strata de Galiera [...] Li era fabbricata una porta de legname infogia antiqua E concziata de foglie di edera [...] era figurato sopra questa porta el figliuolo de jove : et de Almerna quando ocise el ferocissimo Leone. Et incima la porta una Regina de cremisino vestita [...] cum corona doro in capo sopra uno lunghissimo velo (Arienti, *ms.* 4603, c. 25r).

Più oltre, il corteo giungeva nei pressi della chiesa della Madonna di Galliera, dove il terzo arco trionfale attendeva la sposa: questa volta era la virtù della Temperanza che chiedeva ascolto, ma della figura allegorica non vie-

ne riportata nessuna descrizione. Nel descrivere la terza porta l'Anonimo ferrarese esalta però l'artista che realizzò, anche se probabilmente solo in parte, gli apparati: "l'artificio suo Zaffano [...] veramente l'architetto di questo portone mostrò molto valere" (Anonimo ferrarese, *misc.* F n. 8, c. 7v). Si tratta di Ercole Albergati, detto Zafarano o Zaffano o Zephiranus (cfr. Cazzola 1979, pp. 14-38), attore e scenotecnico nato a Bologna verso la metà del XV secolo, che negli anni ottanta del '400 si stabilì alla corte di Mantova (Bertolotti 1969), dove ebbe modo di entrare in contatto con il fervore umanistico e "l'insaziabile desiderio" di Antico che animava la corte di Isabella d'Este (Bonoldi 2005), e dove, proprio in quegli anni, era andata in scena per la prima volta la *fabula* mitologica dell'*Orfeo* di Poliziano.

Seguiva, nel percorso nuziale e trionfale bolognese, piazza Maggiore, dove un altro arco venne allestito per rappresentare la virtù della Giustizia, non a caso situata nel cuore politico e amministrativo della città:

Sotto la volta dela porta: che era bene tri gubiti larga [...] et havea due grade coperte de dicte fronde [di edera con rose d'oro] cum legami de cartha pincte de colore zallo: et nero [...] et sopra era una Regina vestita de drappo cremisino coronata de auro: et in la mano dextra tenea ona vibrante spada: et nela sinistra la bilança (Arienti, *ms.* 4603, c. 27r).

Ai piedi di questa porta vi erano due uomini con lunghe chiome di capelli neri, vestiti di edera, che tenevano in mano due tronchi con atteggiamento feroce; la regina lesse i versi indicando a Lucrezia il palazzo senatorio e quello del pretore, dopodiché i due giganti aprirono i battenti e la sposa attraversò la piazza colma di persone festanti.

Seguiva la quinta porta, dove lo stemma sforzesco risultava sostituito da quello mediceo, probabilmente per celebrare i rapporti mercantili tra le due signorie: significativamente, infatti, la porta era collocata presso piazza della Mercanzia, ove appariva la virtù della Prudenza – dote necessaria ai commerci – vestita di bianco.

Proseguendo, il corteo dopo aver oltrepassato il palazzo della Mercanzia giungeva in "piaça Ravignana", dove era stato allestito un palco ornato di fronde e panni celesti per l'intrattenimento musicale di "pifare, tibie e zalamelle" (Arienti *ms.* 4603, c. 28v); altri palchi furono costruiti lungo il tragitto per ospitare gli spettacoli preparati dalle Confraternite, identificabili forse con le recite in latino citate da Beroaldo (cfr. Cazzola 1979, nota 12,

p. 23). Salimbeni sottolinea quanto queste realizzazioni si ponessero in gara con gli artigiani e gli artefici più celebri dell'antichità:

E per altre vie sono edifici [...] : fatti cum sottilissimi artificii [...] : Spectaculi si degni [...] : Daedalo rimaria darte e da ingegno : El labyrintho e a la vacca di legno (Salimbeni, cod. A.V.B.X. 693, ott. LXIII).

Poco lontano dal "poggiolo" di Piazza Ravegnana e al principio di strada San Donato (oggi via Zamboni), che il Sabadino definisce "antico nido del sangue bentivoglio", era collocata la sesta porta dedicata alla virtù della Fede:

La quale porta era egregiamente ornata de fronde de busso : et di ginepro : et cum spirtelli : et rose doro. Di sopra ali lati erano in festoni dui scudi grandi in liquami erano pinti larme del Duca di Ferrara : & del Duca de Milano : et del principe bentivoglio. Et de sopra quisti scudi da un lato era figurato la superba Idra : et dalaltro lato era cume Hercule nele sue braça fece crepare il forte Anteo (Arienti, *ms.* 4603, c. 29r.).



Peregrino da Cesena, *Allegoria della Prudenza*, stampa a niello, 1495 ca., Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. P. N. 21561/2

Significativo appare qui l'inserimento della figura di Ercole, a un tempo mitico eroe che fin dall'età tardo antica e medievale prefigura la fede cristiana, ma che nel Rinascimento è insieme anche eroe simbolo delle virtù civiche e morali della nuova *urbanitas*.

Il corteo, proseguendo, giunse all'imbocco di strada San Donato, dove iniziava il 'quartiere bentivolesco'; quindi dalle due torri la sposa proseguì sino all'ultima meta: la piazza e il palazzo dei Bentivoglio, distrutto nel 1506 per volere di Papa Giulio II. Qui, alla settima e ultima porta, appariva la virtuosa Fortezza:

Ornata di sopra da [...] cartoni pincti in gentil fronde in vasi a lantiqua : & le cornice erano perfilete de busso : di Ginepro : et de Agrignolo cum li soi fructi : che pareano propri fini coralli. Ala sumita dela volta sotto la porta erano posti capi cum ale de spirtelli dorati : [...] & de sopra similmente incima dali canti erano figurate [...] cum magne figure tre fatiche de Hercule : come el Latro Cacho [...] una juvencha : et come locise. Dalaltro lato Lidra : laquale ocise nela palude [...] et come squarciava la bocha al fero-



Peregrino da Cesena, *Tre fanciulle danzanti*, stampa a niello, 1495 ca., Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. P. N. 21561/3

cissimo Leone : et in capo haveano setri di edera : et de simil fronde erano cinti perche le virile parte se coprissero. Nel meço sopra la superba porta era uno grandissimo Diamante col fiore de Margarita : il quale fiore [...] subito se aperse lassando ona Regina [...] in figura dela Forteça (Arienti, *ms.* 4603, c. 30v).

Dopo quest'ultimo e spettacolare passaggio – in cui compare nuovamente Eracle, come 'controfigura' mitologica della cristiana Fortezza, e insieme come allegoria della potenza politica bentivolesca – Lucrezia termina il suo trionfo cittadino giungendo all'ingresso della dimora dei Bentivoglio, dove viene accolta da Ginevra, dallo sposo e da numerose fanciulle che Salimbeni definisce, con termine all'antica, "nimphe" (Salimbeni, cod. A.V.B.X. 693, ott. LXXVII). Da qui proseguiranno, come vedremo, i festeggiamenti privati.

Come risulta evidente dalla descrizione, lo spazio della rappresentazione trionfale si esprimeva nella molteplicità delle relazioni che intercorrevano tra le modalità dello svolgimento degli spettacoli allestiti nelle tappe del corteo trionfale e le rispettive strutture architettoniche. Il trionfo della sposa si manifestava nell'incontro tra la *performance* spettacolare dell'attri-

Lorenzo Costa, *Trionfo della Fama e della Morte*, 1490, Bologna, Cappella Bentivoglio, San Giacomo Maggiore



ce-Regina incarnazione di ogni Virtù, e gli apparati concepiti sotto forma di arco (sulla fortuna dell'arco romano come monumento genericamente trionfale nel Quattrocento vedi: De Maria 1984; Pisani 2009; v. anche in "Engramma" n. 66, settembre-ottobre 2008, il contributo di Daniele Pisani e Vittorio Pizzigoni).

È noto come in Italia già alla fine del Trecento, con il fervore del primo Umanesimo, si fosse manifestato un nuovo interesse per i trionfi classici che, di lì a poco, si tradusse anche in nuovo tema figurativo che trovava espressione nella decorazione di svariati oggetti, in particolare di cassoni nuziali, dipinti nello stile gotico internazionale rinnovato da elementi classicheggianti (Paolini, Parenti 2010). Nel XV secolo queste manifestazioni

Lorenzo Costa, *Madonna in trono col Bambino e la famiglia Bentivoglio*, 1488, Bologna, Cappella Bentivoglio, San Giacomo Maggiore



non subirono soltanto l'influsso dei testi fondamentali che descrivevano i trionfi romani, di cui Flavio Biondo è entusiasta divulgatore (De Maria 1984): determinante fu anche l'evocazione letteraria dei cortei allegorici in cui la forma classica si arricchiva di contenuti cristiani e cavallereschi, sulla scorta dei *Trionfi* petrarcheschi (Pinelli 1985). In ambito bolognese, a tale proposito possiamo rilevare come – a soli tre anni dal corteo nuziale di Lucrezia e Annibale – Lorenzo Costa realizzi il *Trionfo della Fama* e il *Trionfo della Morte*, dipinti conservati ancora oggi nella cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore a Bologna (v. Ottani Cavina 1967; Negro, Roio 2001). Nei dipinti compaiono molti ritratti della famiglia dei committenti: le quattro figure femminili all'estrema destra della prima tela sono state riconosciute Isotta e Laura Bentivoglio; in piedi al centro sotto la Fama compare Ginevra Sforza; molti membri della famiglia Bentivoglio seguono e circondano il carro della Fama; in primo piano a sinistra Giovanni II in armi si rivolge fiero allo spettatore. Anche in un altro 'trionfo' tutto cristiano – il superamento dell'antichità pagana, citata per frammento mediante la *grisaille* che campeggia al centro del dipinto – quello della *Madonna in trono col Bambino* realizzata dallo stesso artista nel 1488, il committente Giovanni II compare con la moglie Ginevra Sforza e i loro undici figli legittimi: Annibale, sposo da solo un anno di Lucrezia d'Este, è il primo sulla destra.

Il convito e la rappresentazione allegorica

Il canto, la danza e il gioco hanno da sempre accompagnato i momenti conviviali, circoscrivendo piccole realtà di arte musicale, poetica e scenica. Nel corso del XV secolo, con il fiorire delle corti italiane, cominciarono a diffondersi spettacoli veri e propri all'interno dei banchetti: il convito, o convivio, nella società cortigiana diventa occasione di rappresentazione, e la sala in cui esso si svolge si trasforma temporaneamente in luogo teatrale, sotto il segno dello splendore e della magnificenza.

Per le nozze del 1487 ebbe luogo un ricco banchetto nuziale, il cui menu prevedeva ben ventidue portate e al quale seguì una rappresentazione allegorica in parte recitata e in parte danzata. Il banchetto si svolse nel salone d'onore, o Sala Grande, e durò circa sette ore. Non mancarono le trovate spettacolari in cui animali vivi fuoriuscivano da sculture di zucchero per scorazzare fra la gioia e lo stupore dei commensali: da alcuni castelli di zucchero dorato furono liberati uccelli e conigli, pronti per essere catturati e

cucinati. In onore dello sposo Annibale venne presentato, probabilmente in forma di scultura di vivande, di cui però non viene riportata la descrizione, “uno bello et grande Leopardò”, simbolo legato all’araldica bentivolesca.

La tribuna allestita per gli ospiti illustri si trovava in fondo alla sala, e il posto riservato alla sposa era proprio al centro della mensa, nel punto che permetteva una visuale completa, monocentrica, in linea con le teorie prospettiche teorizzate dall’Alberti (Panofsky [1927] 1999). Il fatto che Annibale non venga sostanzialmente considerato nelle descrizioni relative ai festeggiamenti interni al palazzo, fa intuire come questi momenti festivi furono incentrati soprattutto sulla celebrazione della novella sposa.

I letterati di corte prestarono attenzione in misura differente a ciò che avvenne nel palazzo e allo svolgersi dello spettacolo allegorico. La ‘pittura di parola’ di Sabadino ci offre una descrizione ampia e dettagliata, mentre più succinta è quella delle altre annotazioni; tuttavia il Beroaldo, il Salimbeni, il Naldi, e l’Anonimo ferrarese dedicarono alcune righe agli eventi interni al palazzo, non dimenticando di accennare il grande stupore che suscitò fra i convitati la danza con la quale una fanciulla di sei anni introdusse la rappresentazione allegorica.

Gli apparati scenici che comparvero in apertura dello spettacolo consentivano l’immediata lettura del contenuto simbolico di cui si facevano portatori. Gli elementi scenografici entrarono in sala “come se danzassero”, scrive Sabadino, per andarsi a collocare uno a fianco all’altro presumibilmente nei pressi del palco dei musicisti. L’ingresso in sala degli edifici mobili presentava dei caratteri affini a quelli dei carri trionfali di contenuto allegorico, da cui vennero mutuati i riferimenti mitologici e l’intento allegorico-morale.

La *fabula* ripropone il tema classico della ninfa smarrita, ossia Lucrezia d’Este, tentata dalle lusinghe di Venere e Diana che cercano in ogni modo di sviarla dal matrimonio: si tratta quasi di una variazione sul tema di ‘Erocle al bivio’, brano allegorico-morale tratto dalle fonti antiche sulla scelta tra vizio e virtù, che tanta fortuna ebbe in epoca rinascimentale (Ferrando 2006). La prima divinità invita la ninfa-Lucrezia a cedere di fronte ai piaceri della vita, mentre la seconda incoraggia la compagna a seguire la via della castità; ma alla fine saranno i consigli della saggia Giunone ad avere la meglio e a condurre Lucrezia con il suo compagno nel sacro vincolo del matrimonio.

Il motivo della ninfa-giovane sposa è rintracciabile nel XV secolo sia nelle favole di carattere bucolico pastorale, nei carri allegorici, nelle feste e nei

trionfi; sia nei bassorilievi, nei cassoni nuziali o nei dipinti profani, con qualche comparsa anche in quelli sacri. Fu Aby Warburg a identificare nell'immagine della ninfa un vero e proprio *topos*, una figura che divenne parte di una categoria di 'espedienti' espressivi della quale poterono servirsi tanto la letteratura quanto le arti della rappresentazione (v. Contarini, Ghelardi 2004): in generale, nel corso del Rinascimento la ninfa incarna un'immagine concreta della giovane donna del tempo classico, che ritroviamo sotto forma di svelta fanciulla molto aggraziata, con i capelli sciolti, l'abito svolazzante e succinto all'antica, spesso ornato da motivi floreali (sul tema v. in "Engramma" n. 84, ottobre 2010, il contributo di Alessandra Pedersoli). Nel nostro caso di studio, Sabadino propone l'immagine di alcune ninfe danzanti al cospetto di Diana tipica delle prime rappresentazioni drammatiche a soggetto mitologico, dove la ninfa figura solitamente come vergine cacciatrice compagna della dea:

Nimphe vestite di seta: & cum leggiadri veli et cum archi : pharetre : et dardi : et cornitti al collo da chiamare li cani a la caccia (Arienti, *ms.* 4603, c. 45r).

Anche la provocante immagine di Venere proposta da Sabadino non può non richiamare le figure dell'antico in voga in quegli stessi anni nelle botteghe degli artisti fiorentini (si vedano la tavola 39 e tavola 46 del *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg):

Che nuda pareo cum una camisa de suttilissimo velo sopra le delicate carne : et havea le bianche : et lunghe treçe gioso le spalle : et cum la divitia in mano : che come lumera getava fiamme (Arienti, *ms.* 4603, c. 45v).

Durante la rappresentazione si susseguivano vari personaggi: fiere, ninfe, danzatori, che, tramite la danza, la pantomima e il testo drammatico, rievocavano in scena un immaginario boschereccio (Pieri 1983). All'inizio dello spettacolo entrò in sala una Torre che ospitava Giunone, dea dell'amore coniugale, accompagnata da due giovani, uno dei quali nelle vesti di Annibale, a cui seguì il Palazzo della Lussuria in cui regnava Venere con l'inseparabile Cupido, e dove erano presenti quattro coppie di dame e imperatori, tra le quali si potevano riconoscere Infamia e Gelosia. Contrapposta al Palazzo apparve poi una Montagna, simbolo della Castità, dove Diana dimorava con otto ninfe, tra le quali Lucrezia. Infine un Sasso abitato da una giovane donna con otto giovani vestiti alla moresca, che sul finire dello spettacolo

lo diedero il via a una delle danze più diffuse fra le pratiche coreutiche del tempo: la moresca, per l'appunto (cfr. *Bilderatlas Mnemosyne*, tavola 32: in particolare Francesco del Cossa (attribuito), *Danzatori di moresca*, punta d'argento, 1470 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe; Erasmus Grasser, *Danzatore di moresca*, legno dipinto, 1480, München, Stadt-Museum). La giovane donna danzante aveva in mano una "pomarança", ovvero una mela cotogna: rievocando il mito di Venere vincitrice, la fanciulla celebrava la femminilità-fertilità di Lucrezia. All'entrata coreografica delle scenografie mobili seguiva una parte recitata che si alternava a diverse tipologie di balli e *performances* spettacolari. Gli edifici mobili, una volta entrati in sala, restarono in scena per tutto il corso della rappresentazione, permettendo ai diversi personaggi di entrare e di uscire dagli stessi nei diversi momenti performativi.

La rappresentazione non avveniva sopra un palco, ma era il 'tribunale' con la sposa ad essere sopraelevato: in questo caso, la tridimensionalità degli elementi coreografici denota l'esigenza di condurre lo spettatore a un contenuto reale, cioè a un immaginario socialmente vivo. Gli elementi scenici, infatti, potevano forse assumere all'interno della struttura drammaturgica della festa bolognese nuovi significati: la Torre poteva diventare simbolo della città di Bologna, e insieme al Palazzo rappresentare schematicamente una veduta della città felsinea, solennizzata dal luogo e dal tempo festivo nonché dai richiami alle immagini della tradizione classica (Bortoletti 2005). Queste immagini itineranti, cariche di valori simbolici, rievocano l'essenza delle sacre rappresentazioni in cui gli elementi scenografici interagivano sia fisicamente che concettualmente con il senso dello spettacolo: ma in questo caso specifico esse erano veicolate in uno spazio teatrale monocentrico, individuabile nello spazio della sala. E se da un lato in questa rappresentazione l'interazione tra spettatori e attori è ancora un elemento fondamentale, scandita dal coinvolgimento delle danze e dal ritmo incalzante degli strumenti, dall'altro lato invece Lucrezia ha certamente una visuale privilegiata, distinta dagli altri spettatori, e osservando lo spettacolo esattamente dal centro della sala, della corte, ha per così dire la potestà di unificare la prospettiva scenica, sebbene ciò che avviene in sala formalmente rimanga legato alla tradizione dello spettacolo medievale e della sua narritività.

Jacob Burckhardt scrive: "le feste italiane nella loro forma più elevata, segnano un vero passaggio dalla vita reale a quella dell'arte" (Burckhardt [1876] 2006, p. 340). La festa rinascimentale, elemento costitutivo della vita artistica e culturale dell'epoca, diviene luogo privilegiato in cui la proiezione del

modello ideale di una società prende corpo e forma nelle figure dell'antichità. Di fatto, nella festa del 1487, la scenografia non si limita a un fondale dipinto e statico, che tende ad idealizzare i concetti, ma utilizza oggetti 'vivi' che si muovono, fanno rumore, emettono suoni, nascondono e mostrano parte dello spettacolo. Questi oggetti, entrando in scena secondo una ordinata sequenza narrativa, paratattica, sembrano rievocare con le loro dimensioni e suggestioni artigianali toscaneggianti i carri allegorici utilizzati nelle sfilate all'aperto. Anche Leonardo nella "Festa del Paradiso" (Milano 1490) fonde esemplarmente le favole mitologiche con la tradizione fiorentina degli "ingegni" sperimentati ampiamente nelle feste in onore di San Giovanni: e fu in effetti l'ingegnere fiorentino Francesco d'Angelo chiamato il Cecca (ricordato da Vasari per la realizzazione degli apparati delle "nuvole" e dei "cieli" per le festività di Firenze: v. Vasari 1550-1568, pp. 450, 455) a realizzare l'ingegnosissima girandola pirotecnica che concluse i festeggiamenti per le nozze bolognesi del 1487 (cfr. Arienti, *ms.* 4603, cc. 70v-72r).

Nella festa per Annibale e Lucrezia è dunque in atto un processo dove lo spazio della rappresentazione va a configurarsi, come nelle arti figurative, tra l'antico e il moderno, cioè tra la narratività degli oggetti-simbolo in scena e la modernità dello spettacolo in sala, rivolto principalmente allo sguardo di Lucrezia: la corte celebra sé stessa e i propri 'miti' ideologico-politici tramite quel processo di allegorizzazione che è solita attivare in questo genere di spettacoli a sfondo mitologico, anche se rimane ancora legata alle configurazioni dello spettacolo medievale.

Ma la festa non si esaurisce con la rappresentazione 'teatrale': una funzione significativa ha anche la successione dei piatti serviti durante il pranzo di nozze. Nel complesso, la scelta delle vivande del banchetto fa pensare in parte a un elogio della caccia. Ad esempio Sabadino descrive come segue alcune portate:

: per la sexta decima vivanda furono portate porchette dorate cotte in triumpho : che in bocca haveano un pomo aranzo : et cum una porchetta [...] in uno bel vaso dorato : Laquale usi fuori : et per la sala rugnendo corse. Poi [...] uno altro grosso Arosto in argento porco domestico : oche selvatiche Anadre selvatiche : porco cinghiaro : cigni cum pome rance (*Arienti, ms.* 4603, c. 36r).

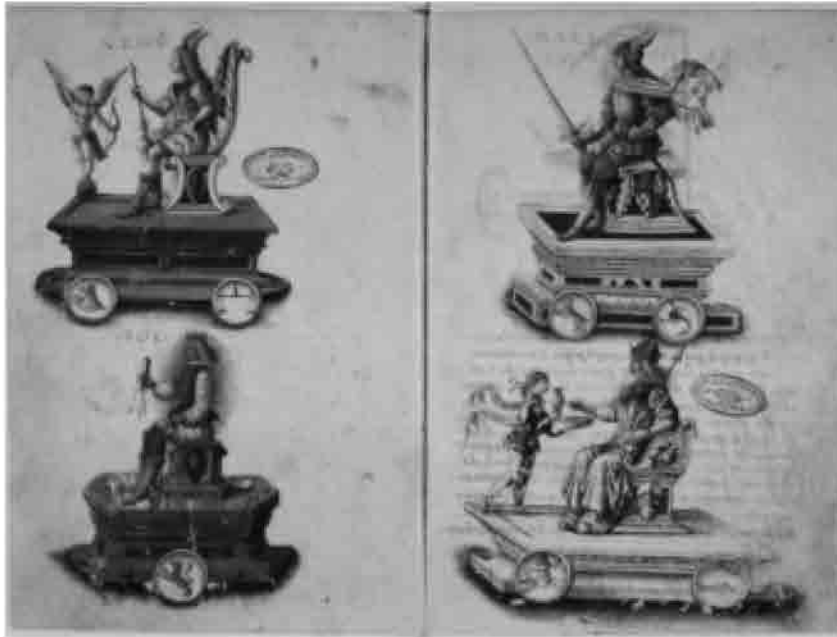
Animali che corrono in sala, pelli utilizzate come decoro nelle numerosi carni servite, e addirittura coreografici "pavoni [...] aconci in figura de arpie col capo : et chiome de bellissime donzelle : che avevano in corpo quaglie

vive : le quali come se aperse il pecto ali pavoni per li coltelli di servitori alaria ne volavano” (Arienti, *ms.* 4603, c. 34v). Sabadino riporta una rappresentazione che accompagnava l’ottava portata, in cui una lepre, un capriolo e due cagnolini spagnoli uscivano da un ingegnoso vaso ornato di fiori e correndo attraversarono il tribunale con piacere e riso degli astanti.

La caccia era una delle attività predilette dai signori, e attraverso la rievocazione della stessa in una forma che potremmo definire di ‘allegoria commestibile’, lo sposo rendeva omaggio a se stesso, al suo piacere, e a una tradizione nobilitante. Se dunque la performance teatrale e allegorica messa in scena nella sala del convito doveva onorare in primis le virtù della sposa, è il banchetto stesso – allestito come uno spettacolo con l’avvicinarsi delle portate come scene venatorie – a rendere Annibale il protagonista principale (cfr. *Bilderatlas Mnemosyne*, tavola 38: in particolare *Scene venatorie*, acquaforte fiorentina su rame, 1460 ca., London, The British Museum).

È possibile in effetti individuare alcuni elementi allegorico-narrativi costanti nei banchetti cerimoniali del tempo: talvolta le divinità stesse offro-

Miniature dall’Ordine delle nozze di Costanzo Sforza e Camilla d’Aragona, Cod. Urb. Lat. 899, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano



no spunti per contrasti mitologici, come nelle nozze del 1487, in altri casi presiedono alle varie vivande che vengono offerte, come nel banchetto per le nozze di Costanzo Sforza con Camilla d'Aragona, avvenute a Pesaro nel 1475, allestito secondo una complessa coreografia mitologico-astrologica (Peticari 1843; Guidobaldi 1995; Ghelardi 2004, pp. 515-555). Il convito era infatti suddiviso in due parti, una sottoposta all'influsso del Sole, che controllava le vivande calde, e l'altra a quello della Luna, che recava i suoi influssi a quelle fredde; ognuna di queste parti era a sua volta suddivisa in altre sei parti, che corrispondevano ai dodici segni zodiacali e alle rispettive sfere di influenza, a cui posero conclusione, come nelle altre cerimonie nuziali, i doni portati "in triumpho" su raffinati carri di zucchero.

Un rapido accenno merita infine un'anonima breve descrizione (Negri, *ms. Gozz.* 130, cc. 275r-278v; Nappi, *ms.* 52; Cavicchi 1908) testimonianza di tre rappresentazioni allegoriche realizzate a Bologna nel 1475, qualche anno prima delle nozze bentivolesche, in occasione delle nozze tra il conte Guido Pepoli e Isotta Rangoni da Modena. Relativamente al primo spettacolo, la nostra fonte non riporta che due ottave di introduzione in cui Giove in forma di colomba dispensa il lieto annuncio dell'unione fra i due giovani. Nel prologo della seconda rappresentazione l'autore richiama l'ultima parte del libro VII delle *Metamorfosi* di Ovidio, la favola di Cefalo e Procri (cfr. Tissoni, Benvenuti 1983; Centanni 2007), a cui segue in chiusura una

Lorenzo Costa, *Concerto Bentivoglio*, 1485 ca., London, The National Gallery | Francesco Francia, *I tre musici*, inchiostro bruno su pergamena, 1500 ca., Vienna, Albertina, inv. 2582



Copyright © The National Gallery, London. All rights reserved.



specie di cantata allegorica in lode dei convitati per voce di Apollo e delle Muse, ma di cui rimane solo un brevissimo frammento. La scelta del soggetto delle rappresentazioni fu proposta da Francesco dal Pozzo da Parma detto il Puteolano, curatore del primo Ovidio stampato a Bologna (1471) e maestro dei figli di Giovanni II Bentivoglio, insieme a Tommaso Beccadelli che vi prese parte come voce narrante (Cavicchi 1908, p. 79).

A proposito della *vague* ovidiana che sul finire del XV secolo pervade la produzione letteraria degli umanisti più aggiornati, possiamo notare che tra il 1491 e il 1494 a Bologna si ebbero le prime edizioni delle opere latine e volgari del Poliziano: pare che risalga proprio al 1494 la prima rappresentazione bolognese della *Fabula di Orfeo* con musiche di Serafino l'Aquilano, e proprio in quel torno d'anni la figura del musicista e del suo mito – tratto *in primis* proprio dal testo delle *Metamorfosi* – compare in nuove forme nelle arti figurative, sulla scena cortigiana e nelle scritture coeve (Raimondi 1987). *L'Orfeo* del Poliziano, rappresentato per la prima volta a Mantova nel 1480 (v. Branca 1983, pp. 55, 72), fu senza dubbio uno dei motivi del diffondersi dell'iconografia del poeta tracio soprattutto tra gli artisti del Nord Italia tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. A Bo-

Marcantonio Raimondi, *Orfeo incanta gli animali*, incisione, 1506 ca., Vienna, Albertina, inv. 1971/330. La visione di profilo del poeta-musicista è rara, ma risulta diffusa in area bolognese ed emiliana: cfr. a destra il dettaglio dal dipinto di Lorenzo Costa, *Trionfo della Morte*, 1490, Bologna, Chiesa di San Giacomo, Cappella Bentivoglio



logna la fortuna del suo mito venne elaborata in veste di ritratto da artisti come Lorenzo Costa, Francesco Francia, Antonio da Crevalcore e Marcantonio Raimondi (Faietti, Oberhuber 1988, p. 143; Bianconi La Face 1999).

Se dunque, a causa delle ingenti perdite e dispersioni relative alla produzione artistica dell'*entourage* bentivolesco, le fonti letterarie-teatrali citate in questa breve indagine sulla rielaborazione di alcuni temi classici rievocati nelle nozze del 1487, non possono trovare un solido riscontro in fonti iconografiche coeve, possiamo comunque ritrovare un riflesso della passione dei Bentivoglio per le arti performative in dipinti e incisioni a soggetto musicale – in particolare ‘all’antica’ – realizzati in quegli anni dagli artisti di corte. Più lontani ma comunque evocativi riverberi relativi all’interrelazione tra prassi teatrale e artistica è forse possibile cogliere passando da Bologna a Mantova – città che come abbiamo visto risultano strettamente legate per politiche matrimoniali e per contatti intellettuali – grazie alle opere a soggetto mitologico-allegorico commissionate ad Andrea Mantegna e allo stesso Lorenzo Costa da Isabella d’Este (sorella per parte di padre della nostra Lucrezia) per il suo celebre studiolo.

Lorenzo Costa, *Regno del dio Como*, olio e tempera su tela, 1511, Paris, Musée du Louvre



FONTI

Alberti, segnatura 97, vol. III, c. 118r

Alberti Leandro, *Historia di Bologna*, segnatura 97, vol. III, c. 118 r., BUB

Anonimo bolognese, *ms.* 3667, caps. XIII n. 4

Anonino bolognese, *Descrizione delle nozze di Annibale Bentivoglio a dì 27-1-1487*, *ms.* 3667, caps. XIII n. 4, BUB

Anonimo ferrarese, misc. F. n. 8, cc. 39

Anonimo ferrarese, *Narratione particolare delle nozze della Ill.ma Prencipessa di Ferrara in Bologna col Ill.mo Signor Annibale Bentivoglio nel MCCCCLXXXVII à di XXVIII di Gènaio*, Fondo Bentivoglio, misc. F. n.8, cc. 39, ASFe

Arienti, *ms.* 4603

Giovanni Sabadino degli Arienti, *Hymeneo Bentivolus*, 1487, *ms.* 4603, BCABO

Beroaldo, *cod.* 16.Q.IV.37

Beroaldo Philippi Bononiensis, *Nuptiae bentivolorum*, in *Orationes Multifariae a Philippo Beroaldo*, 1487, *cod.* 16.Q.IV.37, BCABO

Naldo, *cod.* 16.E.VI.30

Naldo Naldi, *Nuptiae domini Hannibalis Bentivoli Ill. Principis filii Naldi Naldii Florentini Car(men) nuptiale. Ad Illu. Principes Ioannem atq(ue) Ha(n)ibalem Bentivoos*, Firenze, Francesco di Dino, 1487, *cod.* 16.E.VI.30, BCABO

Nappi, *ms.* 52 busta II, n. 1

Nappi Cesare, *Palladium eruditum*, *ms.* 52 busta II, n. 1, BUB.

Negri, *ms.* Gozz. 130

Negri G. Francesco, *Annali di Bologna dall'anno 1001 al 1600*, *ms.* Gozz. 130, vol. XIX, BCABO.

Salimbeni, *cod.* A.V.B.X.693

Salimbeni Angelo Michele, *Epitbalamium pro nuptali pompa magnifici D. Annibalis nati illustrissimi principis D. Ioannis Bentivoli, Laurentio Medices viro magnifico et in omni vitae colore tersissimo dicatum*, Bononiae, De Benedetti, 1487, *cod.* A.V.B.X.693, BUB

Tuata *ms.* 1439 (t.II)

Fileno dalla Tuata, *Istoria di Bologna*, *ms.* 1439 (t.II), BUB

Vasari, [1550-1568]

Vasari Giorgio, *Vita del Cecca, ingegnere fiorentino*, in *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550-1568*, a c. di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni, vol. III, pp. 448-456

Signle: BUB: Biblioteca Universitaria di Bologna; BCABO: Biblioteca Comunale dell'Archiginasio di Bologna; ASFe: Archivio di Stato di Ferrara

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI RIFERIMENTO

Ady 1965

Ady Cecilia M., *I Bentivoglio*, a c. di L. Chiappino, Milano, Dall'Oglio, 1965

Basile 1984

Basile Bruno a c. di, *Bentivolorum Magnificentia, principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni 1984

Bertolotti 1969

Bertolotti Antonino, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV, notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Bologna, Forni, 1969

Bettini 2004

Bettini Sergio, *Politica e architettura al tempo di Giovanni II, in Palazzo Ghisilardi. Il sogno rinascimentale di un notaio bolognese*, Bologna, Edisai, 2004, pp. 10-31.

Bianconi La Face 1999

Bianconi La Face Giuseppina a c. di, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Firenze, Olschki, 1999.

Bonoldi 2005

Bonoldi Lorenzo, *I dipinti dello studiolo di Isabella d'Este*, in Aa.Vv., *L'originale assente*, Mondadori, Milano 2005, pp. 363-384

Bortoletti 2005

Bortoletti Francesca, *An allegorical fabula for the Bentivoglio d'Este marriage of 1487*, in "Dance Chronicle", XXV, n. 3, 2002, pp. 321-342, trad. it. riveduta e corretta *Danza, poesia e musica: una rappresentazione per le nozze Bentivoglio d'Este*, in "Culture teatrali", n. 12, 2005

Burckardt [1876] 2006

Burckardt Jacob, *Civiltà del Rinascimento in Italia*, traduzione riveduta e aggiornata di D. Valbusa, Milano, 2006

Cattabiani 1996

Cattabiani Alfredo, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996

Cavicchi 1908

Cavicchi Filippo, *Rappresentazioni bolognesi nel 1475*, estratto da "AMDSPR", serie III, XXVII, 1909, pp. 71-85

Cazzola 1987

Cazzola Gabriele, *"Bentivoli mavinatores". Aspetti politici e momenti teatrali di una festa quattrocentesca bolognese*, in "Biblioteca teatrale", n. 23/24, 1979, pp. 14-38

Centanni 2007

Centanni Monica, *Fabula di Cefalo e Procri. Drammaturgia del mito nel Quattrocento*, in "Musica e Storia", Il Mulino, 2007

Centanni 2005

Centanni Monica a c. di, *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, Mondadori, 2005

Contarini, Ghelardi 2004

Contarini Silvia, Ghelardi Maurizio, "*Die verkörperte Bewegung*": la ninfa, in *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, in "aut aut" 312-322, maggio-agosto 2004, pp. 32-45

Cruciani 1992

Cruciani Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992

Cruciani Seragnoli, 1987

Cruciani Fabrizio, Seragnoli Daniele a c. di, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987

De Maria 1984

De Maria Sandro, *L'Arco di Rimini nel Rinascimento. Onori effimeri e antichità ritrovata*, in *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di Mario Zuffa*, a c. di Paola Delbianco, Rimini, Ed. Maggioli, 1984, pp. 443-459

Faietti, Oberhuber 1988

Faietti Marzia, Oberhuber Konrad a c. di, *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra Bologna, Pinacoteca nazionale, 6 marzo - 24 aprile 1988, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988

Ferrando 2006

Ferrando Monica a c. di, *Erwin Panofsky, Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, Macerata, Quaderni Quodlibet, 2006

Ferrari 1986

Ferrari Giuliana, *Gli spettacoli all'epoca dei Visconti e degli Sforza: dalla festa cittadina alla festa celebrativa*, in *La Lombardia della signoria*, a c. di A. V. Antoniazzi, Milano, Electa, 1986, pp. 218-243.

Forster, Mazzucco 2002

Forster Kurt, Mazzucco Katia, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, Mondadori, 2002

Fortunati 1976

Fortunati Vera, *Architettura bolognese dell'ultimo ventennio del Quattrocento: dallo spazio porticato cittadino alle "delizie" Bentivolesche*, in "Arte Lombarda", n. 44-45, 1976, pp. 71-78

Fortunati, 2003

Fortunati Vera a c. di, *Un Signore allo specchio, il ritratto e il Palazzo di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna, ed. Compositori, 2003

Ghelardi 2004

Ghelardi Maurizio a c. di *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti, 1889-1914*, in *Aby Warburg. Opere*, I, Torino, Nino Aragone editore, 2004

Guarino 1988

Guarino Raimondo, *Teatro e culture della rappresentazione: lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1988

Guidobaldi 1995

Guidobaldi Nicoletta, *La musica di Federico: immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze, L. S. Olschki, 1995

Hans 2001

Hans Hubert W., *L'architettura bolognese del primo Rinascimento. Osservazioni e problemi*, in *L'architettura a Bologna nel Rinascimento 1460-1550: centro o periferia?*, a c. di M. Ricci, San Giorgio di Piano (Bo), 2001, pp. 29-46

Negro, Roio 2001

Negro Emilio, Roio Nicosetta, *Lorenzo Costa, 1460-1535*, Modena, Artioli, 2001

Ottani Cavina 1967

Ottani Cavina Anna, *La Cappella Bentivoglio*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna, 1967

Panofsky [1927] 1999

Panofsky Erwin, *Prospettiva "come forma simbolica" e altri scritti*, a c. di G. Neri, Milano, Feltrinelli, 1999

Paolini, Parenti 2010

Paolini Claudio, Parenti Daniele, *Virtù d'amore: pittura nuziale nel Quattrocento*, Firenze-Milano, Giunti, 2010

Paolucci 2008

Paolucci Silvio a c. di, *Orientarsi nel mondo medievale: spazio, tempo, idee*, Zanichelli, Bologna, 2008

Perticari 1843

Perticari Giulio, *Delle nozze di Costanzo Sforza con Camilla d'Aragona celebrate in Pesaro l'anno 1475. Autografo del conte Giulio Perticari*, Pesaro 1843; poi edito in "Rivista Bolognese", I, 1868, pp. 177-184

Pieri 1983

Pieri Marzia, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983

Pinelli 1996

Pinelli Antonio, *Gli apparati festivi di Lorenzo il Magnifico*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura e arte*, Pisa, 1996, vol. I, pp. 219-233

Pinelli 1985

Pinelli Antonio, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in "Memoria dell'antico nell'arte italiana", vol. 2, a c. di S. Settis, Einaudi, Torino, 1985, pp. 279-350

Pinelli 1973

Pinelli Antonio, *I teatri: lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Firenze, Sansoni, 1973

Pisani 2009

Pisani Daniele, *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta di San Pietro a Perugia*, Venezia, Marsilio, 2009

Piva 2010

Piva Paolo a c. di, *Arte medievale: le vie dello spazio liturgico*, Milano, JacaBook, 2010

Raimondi 1987

Raimondi Ezio, *Codro e l'umanesimo a Bologna*, Bologna, Il Mulino, 1987

Tissoni Benvenuti 1983

Tissoni Benvenuti Antonia, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983

Vecchi 1951-1953

Vecchi Giuseppe, *Le sacre rappresentazioni delle compagnie dei Battuti in Bologna nel secolo XV*, in "AMDSPP", N.S., IV, 1951-1953, pp. 283-292

Warburg [1966] 1996

Warburg Aby, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, prima edizione a cura di G. Bing, tr. it. di Emma Cantimori, in "Il pensiero storico", aprile, 1966

Zorzi 1977

Zorzi Ludovico, *Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977

Zannoni 1891

Zannoni Giovanni, *Una rappresentazione allegorica a Bologna nel 1487*, in "Atti della Reale Accademia dei Lincei", serie IV, vol. VII, 2° semestre, Roma, 1891, pp. 414-42

ENGLISH ABSTRACT

Triumphal procession and allegorical fabula in the wedding festivities for Annibale Bentivoglio and Lucrezia d'Este, Bologna 27th january - 2nd february 1487

Annalisa Maurizzi

The Bentivoglio-d'Este marriage was celebrated in the last week of January 1487: it was sponsored by the prince of Bologna, Giovanni II Bentivoglio, in order to form an alliance with the Este's family. This study-case reflects the importance that such festivals had as instruments used by leading families to assert their political power during the Renaissance age. Details of this wedding feast are best known from *Hymeneo bentivolus*, a written description composed by Sabadino degli Arienti. In this essay Arienti's text is the standpoint for considering mythological themes in the form of Roman triumphs, tableaux vivants and drama performances (besides adulatory poems) used as primary devices to celebrate the court of Bologna: in fact, the most important performances organized to welcome the young bride Lucrezia, princess of Ferrara, were a Roman-style procession and an allegorical fabula.

The procession, composed of triumphal allegorical chariots, wound its way through the city and it stopped in front of seven decorated arches, each one representing a Virtue and located in strategic and representative 'hot spots' in the city, from Porta Galliera to the Bentivoglio Palace. Moreover, wedding celebrations were also held in the Bentivoglio Palace in Strada

San Donato, where the Honour Room was the setting for a magnificent banquet, accompanied by a mythological performance: a dinner entertainment in the form of an allegorical fabula for the noble guests, in which the goddesses Diana and Venus, and a nymph that alluded to the virtuous bride, were the main characters.

On the background of this allegorical festivities we can discern the humanistic civilization of the city of Bologna, characterised by a peculiar revival of archeological elements, myths and antiquarian-style themes, as one can see scattered in paintings, engravings and niello prints of that time.

Le ragioni dell'oblio di un filosofo come Pletone

Moreno Neri

(*Il contributo riporta le prime pagine del saggio introduttivo a Giorgio Gemisto Pletone, *Trattato delle virtù*, a cura di Moreno Neri, Bompiani Milano, 2010)

Se la vita e la filosofia di Giorgio Gemisto Pletone hanno originato un'abbondante letteratura in lingua inglese, francese, tedesca, naturalmente greca, e, tra le altre, persino in polacco, scandinavo e russo, la stessa cosa non si può dire del nostro paese. La nazione che accoglie le spoglie di colui che è stato definito "l'ultimo degli elleni" lo ha immerso nell'oblio. Ovviamente la sua figura trova spazio in tutti i manuali italiani dedicati alla storia del pensiero filosofico. Ma anche oggi non diversamente da come scriveva nel 1827 Giacomo Leopardi nel *Discorso in proposito di una orazione greca*:

Tace la fama al presente di Giorgio Gemisto Pletone Costantinopolitano; non per altra causa se non che la celebrità degli uomini, siccome, si

può dire, ogni cosa nostra, dipende più da fortuna che da ragione. E niuno può assicurarsi, non solo di acquistarla per merito, quantunque grande, ma acquistata eziandio che debba durargli. Certo è che Gemisto fu de' maggiori ingegni e de' più pellegrini del tempo suo, che fu il decimoquinto secolo. Visse onorato dalla patria [...] fu accolto ed avuto caro in Italia [...] ebbe una splendidissima riputazione in questa sua nuova patria, e medesimamente nelle altre province d'Europa, per quanto si stendeva in quei tempi lo studio delle lettere. Lascero le altre particolarità che di lui si possono vedere in molti scrittori: solo ricorderò che egli, esaminate le religioni dei tempi suoi, riprovata la maomettana, che di quei giorni, piantata nel più bel paese di Europa,



pareva come trionfante e già prossima ad ottenere il primo grado, non fu soddisfatto nè anche della cristiana. E cento anni prima della Riforma (movendosi, non per animosità ed ira, come Lutero, ma per sue considerazioni filosofiche e per discorsi politici) disegnò, intraprese e procurò in alcuni modi, ancora sperò, e non molto avanti di morire predisse, lo stabilimento di nuove credenze e di nuove pratiche religiose, più accomodate, secondo che egli pensava, ai tempi ed al bisogno delle nazioni. Scrisse molti libri di storia, di filosofia pratica e speculativa e d'altre materie d'ogni genere: e tutti con tanta copia e gravità di sentenze, con tal sanità, con tal forza, con tal nobiltà di stile, tanta purità, tanta finezza di lingua, che, leggendoli, presso che si direbbe non mancare altro a Gemisto ad essere uguale ai grandi scrittori greci, di quegli antichi, se non l'essere antico.

Tace ancora ai giorni nostri la fama di Pletone come al tempo di Leopardi? Ed è soltanto per sfortuna, come qui pretendeva il poeta di Recanati, o non è forse, come altrove asseriva, merito dell'ozio che circonda i monumenti? In realtà non mancano certo le ragioni a spiegare l'oblio di Pletone o quelle per inseguirlo oppure per travisarlo, se non diffamarlo. Ellenista, ossia pagano, e perciò detestato da tutte le Chiese costituite, finita sul rogo la sua opera più importante, Pletone dette vita a entusiasmi come a odi non passeggeri tra le persone più eccellenti del Rinascimento; apparve ad alcuni come un profeta, ad altri come un nuovo Platone, a certuni come il Gran Mistagogo di una società esoterica, ad altri ancora come più esiziale di Maometto, quanto lo stesso Maometto fu più pernicioso di Platone.



Attavante, *Presunto ritratto di Giorgio Gemisto Pletone*, miniatura del proemio "ad Magnanimum Laurentium Medicem patriae servatorem" delle *Enneadi* di Plotino, tradotte in latino da Marsilio Ficino (*ms. Plat. 82.10, fol. 3r*), 1490, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze.

Ma, al di là di tutte queste ragioni, ciascuna delle quali, da sola, sarebbe motivo sufficiente per un'opera un po' più definitiva su Pletone, che riassume lo stato attuale della ricerca storica mondiale e assieme la tradizione e traduzione almeno dei suoi più importanti testi, quel che ha prevalso nell'obbligare a questa pubblicazione è la pervicace e ottusa strategia di cancellazione dalla memoria che seguì a quel lungo momento di celebrità che ebbe durante la sua non breve vita. È noto che la celebrità è mobile e che solo la costante ripetizione assicura fama durevole. È solo grazie a una combinazione di talento e fortuna che Marsilio Ficino resta un nome che non si scorda, mentre quello di Giorgio Gemisto è ignoto ai più, così come Shakespeare è un'icona internazionale e Marlowe no.

Nei manuali di storia della filosofia il ruolo e il peso assegnati a Pletone riposano principalmente nell'aver dato origine, nel Rinascimento, alla contesa tra la filosofia aristotelica e quella platonica e nell'aver ispirato a Cosimo de' Medici la ricostituzione dell'Accademia platonica, sottacendo, il più delle volte, che nel mistagogio di Mistrà vi era un'osmosi profonda tra l'esercizio dialettico del pensiero razionale, come ampiamente dimostrato dai suoi scritti di polemica antiaristotelica, e lo slancio esoterico, coniugando l'ideale platonico dell'ascesa dell'intelletto verso l'unione contemplativa con la divinità e la pratica "magica", fermo restando il rifiuto delle superstizioni e di un occultismo che non avesse come scopo unico la ricerca della conoscenza, insieme a una molteplicità di interessi spirituali interdisciplinari che fanno di lui uno dei primi geni del "moderno", mosso da una curiosità quasi topografica per ogni ramo del sapere, come se volesse circumnavigare la terra delle conoscenze più ignote, con alcuni decenni d'anticipo sulle scoperte geografiche di cui non è senza responsabilità.

Anche se l'arrivo dei Greci e di Pletone non è il solo *medium* che fa nascere un nuovo corso nella storia dell'Occidente, anche se non si vuole accettare in toto l'affermazione di Marsilio Ficino che fa scaturire dagli "appassionati discorsi intorno ai misteri platonici" del già vecchio Gemisto l'origine dei nuovi interessi filosofici che scaturiranno nel Rinascimento, ad oltre mezzo millennio di distanza dalla morte del filosofo di Mistrà, anche se non si volesse prestar fede alla definizione di "epocale" di Eugenio Garin a proposito dell'arrivo dei Greci a Firenze, in occasione del Concilio dell'Unione del 1438/39, e sul ritorno dei filosofi antichi e delle idee che allora cominciarono a circolare e a diffondersi in una cultura d'altra parte già predisposta — grazie al culto di Petrarca per Platone che non poteva leggere — ad accoglierle e che da qualche tempo mirava a recuperare i risultati delle tradizioni filosofiche antiche, nella loro persistente diversità e

ricchezza, quantomeno non si potrà fare a meno di definire l'evento, se non epocale, 'seminale' nella storia della cultura occidentale.

Non può, infatti, essere anatemizzata, come è accaduto durante la sua vita con le polemiche di parte latina e di parte ortodossa fino al rogo delle *Leggi*, come nuovamente è accaduto nel corso dei secoli, la figura di un filosofo che, di fronte alla decadenza dell'impero bizantino, aveva trovato nelle dottrine platoniche e neoplatoniche, nei mitici scritti zoroastriani, orfici e pitagorici il fondamento di un radicale programma di rinnovamento politico e religioso, di una rinascita della più antica sapienza che fosse, al contempo, l'inizio di un nuovo tempo dell'esperienza umana. Convinto che solo la più chiara e assoluta conoscenza della verità potesse trarre gli uomini dalla confusa incertezza e dal contrasto di opinioni dogmatiche, Gemisto si richiamava ad un'antichissima verità, comune a tutto il genere umano e pura da ogni contaminazione innovatrice, e tale tradizione illustrava in una dottrina, che certo doveva restare necessariamente esoterica e schiusa a una ristretta élite, con la sua concezione di un universo immutabile ed eterno, sempre esistito e che sempre esisterà, con la sua idea dell'anima umana, pre-esistente, immortale e celeste e, in quanto tale, simile agli dèi e capace di congiungersi ad essi. E al fondo del suo pensiero restava la previsione del ritorno all'unità originaria e universale di ogni sapere, chiuso il tempo funesto delle divisioni, dei dogmi e delle credenze, che trovasse la sua espressione nel culto comune dell'eterno universo divino. Mentre le religioni — quella cristiana nelle sue divisioni, così come quella musulmana — possono essere diverse, l'esoterismo, la vera verità, è uno e trae origine dall'universalità della vita, al modo in cui l'avevano compreso le grandi menti della pagania. Le religioni in un certo qual modo rappresentano i rami di un albero, l'esoterismo il suo tronco e l'antica sapienza la sua radice: quanto le prime più se ne allontanano, tanto esse sono più distanti dalla verità. Non vi è dubbio che di simili idee di *renovatio*, anche se la previsione di Gemisto non s'è avverata nei termini temporali sperati, esorbitanti l'ecumenismo e l'irenismo e lo stesso mito chiliastico dell'apocalisse, resti visibile la traccia anche ai nostri giorni e che il nucleo di queste concezioni, destinate a una lunga fortuna, continui a restare il tema ispiratore di una meditazione appassionata da parte di diversi pensatori contemporanei.

La presente pubblicazione vuole quindi avere la prerogativa di cominciare a rendere giustizia a un filosofo altrimenti inosservato e non certo per l'esiguità dei suoi scritti, che furono molteplici e tanti ne restano ad onta dell'*autodafé* del suo principale trattato. È un assaggio, un centesi-

mo di quanto ci resta da offrire e che si ritiene esemplare di un'opera più complessiva, per certi aspetti lussureggiante e che costituisce un pensiero filosofico originale, vigoroso e molto sistematico.

Rendere vivo, dunque, ciò che si vorrebbe morto e sepolto, — sebbene un'arca di quel Tempio Malatestiano di Rimini, che è stato definito il simbolo stesso del Rinascimento, sia sigillata con l'epigrafe perentoria di “principe dei filosofi del suo tempo” — farne riaffiorare i pensieri mediante una versione nella nostra lingua è, in questo caso, una missione eroica piuttosto che un esercizio pacifico dell'erudizione; ce lo dice ancora Giacomo Leopardi nello stesso *Discorso*: tali scritti,

se mediante buone traduzioni fossero più divulgati, e più nelle mani della comun gente, che essi non sono ora, e non furono in alcun tempo, potrebbero giovare ai costumi, alle opinioni, alla civiltà dei popoli più assai che non si crede; e in parte, e per alcuni rispetti, più che i libri moderni.

Arca di Gemisto Pletone, Rimini, Tempio Malatestiano



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Wilhelm Blum, *Introduzione a Georgios Gemistos Plethon. Politik, Philosophie und Rhetorik im spätbyzantinischen Reich (1355-1452)*, Stuttgart, 1988

Eugenio Garin, *Il ritorno dei filosofi antichi*, Bibliopolis, Napoli, 1983

Eugenio Garin, *Lo Zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari, 1996

Giacomo Leopardi, *Discorso in proposito di una orazione greca. Orazione di G. Gemisto Pletone in morte della imperatrice Elena Paleologina*, in Giorgio Gemisto Pletone, *Epinomide*, a cura di Moreno Neri, Raffaelli Editore, Rimini, 2003

John Monfasani, *Platonic Paganism in the Fifteenth Century*, in *Reconsidering the Renaissance: papers from the twenty-first annual conference*, a cura di Mario A. Di Cesare, Binghamton NY, 1992, pp. 45-61

Moreno Neri, *Giorgio Gemisto Pletone: De differentiis*, Raffaelli Editore, Rimini, 2001

Pléthon. Traité des Lois ou recueil des fragments, en partie inédits de cet ouvrage, texte revu sur les manuscrits, précédé d'une notice historique et critique, et augmenté d'un choix de pièces justificatives, la plupart inédites par C. [= Charles] Alexandre... Traduction par A. [= Augustin Pierre] Pellissier..., Firmin-Didot frères, Paris, 1858

George A. Papacostas, *George Gemistos-Plethon. A study of his Philosophical Ideas and his Role as a Philosopher-Teacher*, (Ph.D. Dissertation) New York University, 1968

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

Silvia Ronchey, *Tommaso Paleologo al Concilio di Firenze*, in *La stella e la porpora: il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, Atti del Convegno di studi, Firenze, 17 maggio 2007, a cura di Giovanna Lazzi e Gerhard Wolf, Firenze, 2009

Silvia Ronchey, *Pletone*, in *Il Guscio della tartaruga. Vite più che vere di persone illustri*, Notetempo, Roma, 2009, p. 163

Walter Seitter, *Was für Bilder gibt es von Plethon?*, in "Accademia - Revue de la Societé Marsile Ficin" IX, 2007, pp. 7-36

Walter Seitter, *Gibt es ein Bild von Plethon*, in *Georgios Gemistos Plethon (1355-1452): Reformpolitiker, Philosoph, Verehrer der alten Götter*, a cura di Wilhelm Blum und Walter Seitter, Diaphanes, Zürich-Berlin, 2005, pp. 131-142

ENGLISH ABSTRACT

The reasons of Plethon oblivion
Moreno Neri

This essay is an excerpt from the preface of Plethon's *Trattato delle Virtù*. The publication aims to do justice to the vigorous and systematic philosophical thought of Plethon who was the 'last of Hellenes', the 'Prince of the philosopher of his time'. In Italy, he remains unobserved, victim of a clear strategy tending towards overshadow the celebrity he reached during his life. Plethon found Platonist and Neo-Platonist doctrines, the mythic Zoroastrians Orphic and Pythagorean writings, the foundation of a radical program of tending towards a political and religious renovation, a rebirth of the ancient wisdom: this program aimed to take the men from the uncertainty and the contrast of dogmatic opinions to return to the original and universal unification of the whole knowledge. Today some traces of such ideas of renovatio remain and the core of these concepts continued to be discussed by contemporary scholars.

I 'fotogrammi' di Arezzo: Pasolini e Piero della Francesca

Maria Rizzarelli

Se i versi delle *Ceneri di Gramsci* rappresentano per Pasolini l'inizio, il momento di ri-nascita dopo la conclusione della vicenda biografica e poetica friulana, e sono segnati dall'alternarsi ritmico dell'euforia nata dal ripartire da zero e dalla disperazione per ciò che si è ormai perduto, quelli della *Religione del mio tempo* mostrano, invece, la coscienza dell'essere giunti ad un passaggio apocalittico, senza più ritorno, senza più il miraggio della circolare salvezza che animava l'altra raccolta.



Piero della Francesca, *Le storie della Vera Croce*, 1452-1466, Arezzo, San Francesco

È passato il tempo delle speranze!
[...] No, la storia
che sarà non è come quella che è stata
(P.P. Pasolini, *La reazione stilistica*, 1961, pp. 1042-1043).

Nel ritornare in sé, dopo l'alienazione nel mondo che aveva scoperto dinanzi ai suoi occhi, l'io pasoliniano è costretto a fare l'inventario degli oggetti sopravvissuti all'incendio della passione, si scopre a chiedere ciò che continuerà a domandare a se stesso negli anni successivi: "Dio mio, ma allora cos'ha/ lei all'attivo?..." (P.P. Pasolini, *Una disperata vitalità*, 1964, p. 1202). Insieme al profumo della religione friulana, morta e rinata in brevi e fugaci 'folgorazioni olfattive', tra le ceneri del passato ormai concluso troviamo una serie di citazioni pittoriche, cinematografiche e letterarie, frequenti ed esibite non soltanto come referenti per la costruzione della nuova immagine dell'io, ma anche come talismani evocati per sopravvivere nella "Nuova storia" e per orientarsi nella nuova geografia del Magma. *La ricchezza*, titolo del lungo poemetto che apre la raccolta del '61, allude proprio ad una precisa eredità figurativa in cui la pittura di Piero della Francesca, attraverso la lezione longhiana, gioca un ruolo fondamentale:

L'essere povero era solo un accidente
mio (o un sogno, forse, un'inconscia
rinuncia di chi protesta in nome di Dio...)
Mi appartenevano, invece, biblioteche,
gallerie, strumenti d'ogni studio: c'era
dentro la mia anima nata alle passioni,
già, intero, San Francesco, in lucenti
riproduzioni, e l'affresco di San Sepolcro,
e quello di Monterchi: tutto Piero,
quasi simbolo dell'ideale possesso,
se oggetto dell'amore di maestri,
Longhi o Contini, privilegio
d'uno scolaro ingenuo, e, quindi,
squisito... Tutto, è vero,
questo capitale era già quasi speso,
questo stato esaurito: ma io ero
come il ricco che, se ha perso la casa
o i campi, ne è, dentro, abituato:
e continua a esserne padrone...
(P.P. Pasolini, *La ricchezza*, 1961, pp. 910)

Il poemetto si presenta come un lungo inventario iconico, "una terra/ che è solo visione" (P.P. Pasolini, *La ricchezza*, cit., p. 900), delimitata da due blocchi ecfraistici (la descrizione degli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo e le immagini di *Roma città aperta* > sul ciclo aretino vedi in en-

gramma i contributi nel numero 52 di Centanni, Pedersoli e la recensione al libro di Silvia Ronchey su Piero), fra i quali la visionarietà poetica si distende alimentata da due modelli figurativi tanto distanti, ma che all'interno dell'immaginario pasoliniano scoprono una inattesa contiguità.

Lo sguardo di secondo grado, attraverso cui è filtrata la *descriptio* del ciclo aretino, ha una carica distanziante come quello già sperimentato nel poemetto dedicato a Picasso, ma la distanziamento qui risulta moltiplicata e funzionale non tanto al discorso critico, quanto piuttosto a quello poetico.

Si gira, sotto la base scalcinata,
col suo minuto cranio, le sue rase
mascelle di operaio. E sulle volte
ardenti sopra la penombra in cui stanato
si muove, lancia sospetti sguardi
di animale: poi su noi, umiliato
per il suo ardire, punta un attimo i caldi
occhi: poi di nuovo in alto... Il sole
lungo le volte così puro riarde
dal non visto orizzonte...

Pier Paolo Pasolini e Ninetto Davoli in San Francesco ad Arezzo



Fiati di fiamma dalla vetrata a ponente
 tingono la parete, che quegli occhi
 scrutano intemoriti, in mezzo a gente
 che ne è padrona, e non piega i ginocchi,
 dentro la chiesa, non china il capo: eppure
 è così pio il suo ammirare, ai fiotti
 del lume diurno, le figure
 che un altro lume soffia nello spazio
 (P.P. Pasolini, *La ricchezza*, cit., p. 897).

I “caldi occhi” attraverso cui è mediata la visione distinguono il soggetto vedente sia dall’io autoriale, reale motore organizzativo della visione sul quale per un attimo cade lo sguardo, sia da un altro soggetto al cui confronto, giocato tutto su una contrapposizione gestuale che polarizza la dicotomia fra *pietas* e infrazione sacrilega, esso viene legittimato.

Anche qui, come in Picasso, lo sguardo a cui è delegata l’esplorazione visiva del dipinto pare essere in qualche modo omogeneo alla raffigurazione: nelle Ceneri uno spettatore borghese guardava “salire su/ nelle atroci lastre la figura/ di se stesso, la sua colpa, la sua/ storia” (P.P. Pasolini, *Picasso*, 1957, p. 791); qui un operaio osserva con sguardo umile e “ingenuo” quelle raffigurazioni nate dalla “fioritura di epoca popolaresca, [...] cresciute nei tempi di mezzo intorno alle più antiche narrazioni sacre” (R. Longhi, *Piero della Francesca* [1923], 1963, pp. 388-389). Egli recupera, attraverso la sua vista pura e incontaminata, che per la prima volta posa gli occhi su “quel ‘sacro muro’” (R. Longhi, *Piero della Francesca* [1923], 1963, p. 391), la verginità di uno sguardo velato soltanto da un lume “che si spande/ da un sole racchiuso dove fu divino l’Uomo” (P.P. Pasolini, *La ricchezza*, cit., p. 898), il candore di uno sguardo capace di cogliere la divinità perché espressione di essa.

L’atteggiamento corporeo dei due soggetti che si muovono dentro la chiesa, l’uno coi suoi occhi “di animale”, “ingenui”, “intemoriti”, “pii”, “umili”, l’altro ostentando l’irreligiosa sicurezza del possesso attraverso il busto eretto e il capo sollevato, focalizza dall’inizio l’opposizione inconciliabile delle due forme di ‘religiosità’ che si contrappongono all’interno del tessuto testuale di questa raccolta.

Ma nel “pio” ammirare dell’operaio s’intravede anche l’influenza dell’ermeneutica longhiana che agisce in profondità, oltre il livello lessicale e stilistico, e ancora oltre la strutturazione della *descriptio*.

Non rientro una volta in San Francesco senza che si rinnovi in me quella distensione della prima vista al cospetto di quel “sacro muro” colorato di verdi e di rosa, di bruni e di bianchi [...]. E se Masaccio ci diede il senso della forma primeva, quasi adamitica, Piero il colore del mondo per la prima volta tinto all’arrivo del primo raggio di mero sole, quaggiù (R. Longhi, *Piero della Francesca* [1923], cit., p. 391).

Lo sguardo che per la prima volta si accosta a quelle sacre pareti riproduce, in realtà, l’azione ‘creativa’ di una luce che per la prima volta si posa su cose e persone, dando loro la giusta forma e l’esatta sfumatura cromatica.

Distribuisce esso [il primo raggio di mero sole] agli uomini il tono del sesso e della razza, al paese e agli animali i vocaboli dei loro mantelli, ai metalli il forbito, agli eserciti i quarti delle insegne e degli scudi; agli edifici e ai vestimenti le apparenze di abitato involucro, ch’essi sono, del gesto e della vita (R. Longhi, *Piero della Francesca* [1923], cit., p. 391).

Il *fiat lux* da cui ha principio quella perfetta “sintesi prospettica di forma-colore” (R. Longhi, *Piero della Francesca* [1923], cit., p. 402), che nella nota formulazione longhiana rappresenta la conquista più originale del “lume universale” di Piero della Francesca, sembra riprodursi nella focalizzazione sdoppiata dell’“umiliato sguardo” che fissa i particolari dell’affresco, dando loro al tempo stesso consistenza verbale e visiva:

Quelle braccia d’indemoniati, quelle scure
schiene, quel caos di verdi soldati

Piero della Francesca, *Battaglia di Eraclio e Cosroe*, da *Le storie della Vera Croce*, 1452-1466, Arezzo, San Francesco



e cavalli violetti, e quella pura
 luce che tutto vela
 di toni di pulviscolo: ed è bufera,
 è strage. Distingue l'umiliato sguardo
 briglia da sciarpa, frangia da criniera;
 il braccio azzurrino che sgozzando
 si alza, da quello che marrone ripara
 ripiegato, il cavallo che rincula testardo
 dal cavallo che, supino, spara
 calci nella torma dei dissanguati
 (P.P. Pasolini, *La ricchezza*, cit., pp. 897-898).

Benché la descrizione dell'affresco esibisca indubbiamente l'influsso della critica di Longhi, che emerge con più evidenza soprattutto in questa raffigurazione della *Disfatta di Cosroe* rispetto all'*Annunciazione* e al *Sogno di Costantino*, segnati da una maggiore autonomia descrittiva, la presenza del maestro è ben più sottile, e si scopre proprio nel senso della luce, "che tutto vela/ di toni di pulviscolo", e si presenta come la vera protagonista della visione degli affreschi di Piero, come della *waste land* che si distende nei versi dell'intera raccolta pasoliniana.

La luce, che fa il suo ingresso nello spettacolare dispiegamento figurativo del ciclo aretino, si fa carico, attraverso un'iterazione monotona e ossessiva delle sue variazioni, di una scoperta valenza metaforica, che allude al patrimonio degli ideali post-bellici, di cui sembrano conservarsi nel presente soltanto riverberi crepuscolari, stanche tracce di un passato carico di promesse luminose:

Così giunsi ai giorni della Resistenza
 senza saperne nulla se non lo stile:
 fu stile tutta luce, memorabile coscienza
 di sole. [...]
 Fuggimmo con le masserizie su un carro
 da Casarsa a un villaggio perduto
 tra rogge e viti: ed era pura luce.
 Mio fratello partì, in un mattino muto
 di marzo, su un treno, clandestino,
 la pistola in un libro: ed era pura luce.
 Visse a lungo sui monti, che albeggiavano
 quasi paradisiaci nel tetro azzurrino
 del piano friulano: ed era pura luce.
 Nella soffitta del casolare mia madre
 guardava sempre perdutoamente quei monti,
 già conscia del destino: ed era pura luce.
 Coi pochi contadini intorno

vivevo una gloriosa vita di perseguitato
dagli atroci editti: ed era pura luce.
Venne il giorno della morte
e della libertà, il mondo martoriato
si riconobbe nuovo nella luce...
(P.P. Pasolini, *La ricchezza*, cit., p. 944).

L'epiforica ripetizione della parola-chiave, in quest'ultimo capitolo del poemetto, dedicato alla *Resistenza e alla sua luce*, pare offrire, attraverso l'intonazione antifrastica, il tragico ed inspiegabile destino di una luce da cui è nato un presente buio e tetro (che sembra capovolgere l'epigrammatica affermazione espressa nell'*Umile Italia* "la luce è frutto di un buio seme"). Ma, in realtà, tale allegoria ideologica non esaurisce la pienezza e la complessità semantica del segno luministico che pare sconfinare da un lato verso un discorso metalinguistico, suggerendo l'apertura ad un codice 'altro' rispetto alla lingua poetica, dall'altro indicando un velato accenno a una possibile valenza metafisica dell'ipostasi solare.

Il discorso memoriale sul passato mitico della Resistenza è introdotto dalla visione di *Roma città aperta*, che riporta indietro "nelle stanze/ misteriose dove l'uomo fisicamente è altro", che ricrea il tempo perduto con la "forza/ brutale delle immagini assolate", attraverso "quella luce di tragedia vitale" (P.P. Pasolini, *La ricchezza*, cit., p. 937) che informa ogni fotogramma fissato dalla scrittura. La prossimità fra le immagini che scorrono sullo schermo

Anna Magnani in *Roma città aperta*, regia di Roberto Rossellini (ITA 1945)



e quelle del flusso della memoria, in un sovrapporsi onirico dei diversi livelli semantici, colpisce al cuore lo spettatore in un coinvolgimento globale, che esplose in un pianto metaforico fluente da ogni parte del corpo, attraverso un iter che va “dagli occhi ai polpastrelli delle dita”, e che sembra suggerire furtivamente il percorso genetico da cui quelle immagini poetiche sono nate.

Ecco l'epico paesaggio neorealista,
 coi fili del telegrafo, i selciati, i pini,
 i muretti scrostati, la mistica
 folla perduta nel daffare quotidiano,
 le tetre forme della dominazione nazista...
 Quasi emblema, ormai, l'urlo della Magnani,
 sotto le ciocche disordinatamente assolute,
 risuona nelle disperate panoramiche,
 e nelle sue occhiate vive e mute
 si addensa il senso della tragedia.
 È lì che si dissolve e si mutila
 il presente, e assorda il canto degli aedi
 (P.P. Pasolini, *La ricchezza*, cit., pp. 937-938).

In questo *requiem* al cinema di Rossellini, emblema di tutta un'epoca, c'è già il primo capitolo del discorso in *morte del realismo*, che si svolge più ampiamente ed esplicitamente nella terza sezione della raccolta (nel poemetto omonimo e nella *Reazione stilistica*), ma il commiato funebre al passato nasconde in realtà una vitalità che si coglie soltanto allontanando lo sguardo dalla pagina, e rivolgendolo alla complessiva situazione creativa pasoliniana.

Gli anni in cui si colloca la stesura dei poemetti che compongono la *Religione del mio tempo* (1955-60) sono gli stessi in cui Pasolini matura un progressivo avvicinamento alla scrittura cinematografica, attraverso la collaborazione a varie sceneggiature, e culmina nell'esordio registico di *Accattone*, la cui uscita nelle sale cinematografiche coincide con l'anno di pubblicazione della raccolta. I poemetti della *Religione* portano il segno di questa sperimentazione innanzitutto a livello lessicale: il vocabolario specifico mostra infatti attraverso una serie di lemmi (l'aggettivo “chapliniano”, i nomi propri di attori, film e registi “Magnani”, “Roma città aperta”, “Rossellini”, i sostantivi “inquadratura”, “panoramica”, “proiezione”, “cartellone”, “cinema”, “cinematografaro”, “film”, “spettacolo”, “video”) l'irruzione del mondo della celluloide dentro quello della poesia.

Le citazioni degli affreschi di Piero della Francesca e del film di Rossellini possono essere lette all'interno di questo contesto di rinnovamento espres-

sivo che, come di consueto per Pasolini, si attua rivolgendosi al passato, tentando di ripartire dai luoghi biografici e figurativi dove “si mutila/ il presente e assorda il canto degli aedi”. Un rinnovamento che si realizza ricominciando da quegli spazi iconici ormai perduti nel tempo ma ritrovati come forme del mito, tanto prossimi al soggetto da divenire, in virtù dell’amore che li lega ad esso, immagini della sua stessa memoria.

Il “cinema di poesia” è preceduto da una ‘poesia del cinema’ che trae ispirazione da questo amore viscerale per la più antica e per la più nuova delle arti figurative, e che nasconde le impronte di una velata riflessione su due aspetti fondamentali della ‘sacralità della tecnica’ cinematografica: il movimento e la luce.

Lo sguardo dell’operaio, che ci introduce fra i versi della *Religione*, osserva gli affreschi muovendosi come l’obbiettivo di una macchina da presa dalla parete sinistra del coro della chiesa a quella frontale; i vari quadri che illustrano la *Storia della Vera Croce*, raccontata da Jacopo da Varagine nella sua *Legenda Aurea*, impongono a qualsiasi osservatore un montaggio delle immagini volto alla ricostruzione del percorso diegetico. Al di là dell’influenza che Piero della Francesca eserciterà concretamente sull’iconografia filmica pasoliniana, le pareti dipinte della chiesa di San Francesco sembrano già gli abbozzi di una sceneggiatura, le cui ‘inquadrature’ presentano un’“integrazione figurale” anticipata.

La strutturazione narrativa del cinema pasoliniano sembra rivelare, infatti, qualche analogia con quella degli affreschi aretini, che emerge più chiaramente con l’ausilio del discorso ermeneutico longhiano. Ecco come lo storico dell’arte commenta l’organizzazione compositiva della raffigurazione della *Disfatta di Cosroe*:

Il pensiero del maestro fu quello di dare qui [...] una battaglia in corso, anzi al suo colmo [...]. Egli pensava, da sempre, che il movimento non fosse esprimibile in pittura come azione *in fieri*, ma soltanto come battuta d’arresto che, nel suo stile, lo sorprenderà all’apice, senza più “divenire”. Il figlio di Cosroe, vediamo, cade, riverso, sgozzato in quest’istante; ed è quest’istante che sarà fermato per sempre. [...] Piero giunge qui alla chiarezza del molteplice... Provarsi a dire: dall’alto al basso o dal basso in alto; da destra a sinistra o da sinistra a destra. Tutte espressioni che non portano di fronte a questa struttura policroma, a questo coloratissimo intarsio, bloccato dinnanzi al nostro sguardo come un’astrazione appena incarnata. Ed anche il tempo che s’impiega a pronunciare: le nuvole, le imprese, le armi

di volata sul fondale azzurro del cielo, [...] le teste che stridono brune sulle groppe dei destrieri chiari, gli elmi bianchi, verdi, azzurri; [...] è già un tempo troppo lungo per ripetere l'aspetto di quest'attimo di molteplicità, che arriva al suo culmine non esprimibile (R. Longhi, *Piero della Francesca* [1950], 1963, p. 90).

Il movimento non è esprimibile in pittura, ma è possibile fissare con le immagini il suo culmine attraverso segni non traducibili verbalmente, che mostrino in simultaneità "un attimo di molteplicità".

La riflessione del maestro lascia le sue tracce innanzitutto nella più volte ricordata "origine figurativa" del gusto cinematografico pasoliniano, dalla quale deriva la scelta costante dei movimenti di macchina "su fondi e figure sentiti sostanzialmente come immobili e profondamente chiaroscurati" (P.P. Pasolini, *Diario al registratore*, 1998, p. 1846), ma in secondo luogo anche nella stanca accumulazione dei particolari che la scrittura poetica pasoliniana mette in mostra nella *descriptio* dell'affresco senza riuscire a riproporne la simultaneità.

Ciascuno dei quadri che compone il ciclo di Arezzo, inoltre, puro 'fotogramma', sempre nell'accezione longhiana di "descrizione di luce", viene riprodotto dalla mimesi poetica pasoliniana come tale, con un'attenzione particolare proprio alle variazioni luministiche, quasi fosse delegato loro il compito di unire insieme i diversi quadri. La *Disfatta di Cosroe* mostra la luce splendente del mezzogiorno, l'*Annunciazione* quella crepuscolare del vespro ("una luce [...] che si spande/ da un sole racchiuso dove fu divino/ l'Uomo, su quell'umile ora dell'Ave"), *Il sogno di Costantino* tenta di ridipingere con la parola poetica "il primo 'notturno' della pittura del Quattrocento" (R. Longhi, *Piero della Francesca* [1950], cit., p. 87).

Nello scorrere dei versi che compongono *La ricchezza* l'anticlimax della luce declinante si riflette e si allarga, dalle descrizioni degli affreschi a quelle dell'ambiente esterno alla chiesa di San Francesco, nei mutamenti luministici che seguono l'itinerario del soggetto poetico nel suo viaggio di ritorno da Arezzo a Roma. Le vie della memoria s'intrecciano a quelle percorse realmente, lungo il paesaggio umbro illuminato dal sole vespertino, il cui tramonto coincide proprio con l'arrivo nella capitale, con una miracolosa e straniante epifania di una città avvolta dalle fiamme della luce crepuscolare:

Dio, cos'è quella coltre silenziosa
che fiammeggia sopra l'orizzonte...
quel nevaio di muffa - rosa

di sangue - qui, da sotto i monti
 fino alle cieche increspature del mare...
 quella cavalcata di fiamme sepolte
 nella nebbia, che fa sembrare il piano
 da Vetralla al Circeo, una palude
 africana, che esali in un mortale
 arancio... È velame di sbadiglianti, sudice
 foschie, attorcigliate in pallide
 vene, divampanti righe,
 gangli in fiamme: là dove le valli
 dell'Appennino sboccano tra dighe
 di cielo, sull'Agro vaporoso
 e il mare: [...]
 Ma tutto ormai è fumo, e stupiresti
 se, dentro quel rudere d'incendio,
 sentissi richiami di freschi
 bambini, tra le stalle, o stupendi
 colpi di campana, [...].
 Ché ormai la sua furia, scolorando, come
 dissanguata, dà più ansia al mistero,
 dove, sotto quei rósi polveroni
 fiammeggianti, quasi un'empirea coltre,
 cova Roma gli invisibili rioni
 (P.P. Pasolini, *La ricchezza*, cit., pp. 917-918).

Dopo questo trionfo fiammeggiante del paesaggio urbano, spettacolarizzazione dall'ultimo falò della passione pasoliniana, l'orizzonte scivola nel buio della sera e si immerge poi nell'oscurità del cinema dove si svolge la proiezione di *Roma città aperta*, inscenando un percorso luminoso che corre parallelo a quello del soggetto poetico, nel suo sprofondare "nei rifiuti del mondo" dove "nasce un nuovo mondo".

La *Serata romana* alle Terme di Caracalla (che occupa la quarta e la quinta sezione del poema) rappresenta, in realtà, il culmine di quell'itinerario verso le viscere di Roma compiuto dal soggetto poetico nei versi delle *Ceneri di Gramsci*. Al calare del buio un'umanità fresca e innocente, – nell'accezione pasoliniana –, si dirige verso la zona archeologica; sembra convergere, come in una processione disegnata dalla ripetizione anaforica del primo verso ("va verso le Terme di Caracalla"), al centro di un mondo labirintico e separato, alla ricerca di un varco che soltanto il sesso può offrire, anche se fuggacemente. L'io autoriale s'inoltra insieme a quel corteo di poveri dannati verso "luoghi sconfinati dove credi/ che la città finisca, e dove invece / ricomincia [...] / per migliaia di volte, con ponti/ e labirinti, cantieri e sterri,/ dietro mareggiate di grattaceli,/ che coprono interi orizzonti" (P.P. Pasolini,

La ricchezza, cit., p. 925-926), e scopre un altro mondo dove l'aristocrazia del sesso mercificato è l'emblema di un'umanità che vive ai margini della città e della storia, e che nell'abiezione e nella degradazione nasconde una disperata volontà di sopravvivenza:

Sesso, consolazione della miseria!
 La puttana è una regina, il suo trono
 è un rudere, la sua terra un pezzo
 di merdoso prato, il suo scettro
 una borsetta di vernice rossa:
 abbaia nella notte, sporca e feroce
 come un'antica madre: difende
 il suo possesso e la sua vita.
 I magnaccia, attorno, a frotte,
 gonfi e sbattuti, coi loro baffi
 brindisini o slavi, sono
 capi, reggenti: combinano
 nel buio, i loro affari di cento lire,
 ammiccando in silenzio, scambiandosi
 parole d'ordine: il mondo, escluso, tace
 intorno a loro, che se ne sono esclusi,
 silenziose carogne di rapaci
 (P. P. Pasolini, *La ricchezza*, cit., pp. 925-926).

Queste “impure tracce umane” che popolano la notte pasoliniana ricordano altre *Notti*; quelle di Cabiria, per esempio, stupenda creatura felliniana, protagonista di un film alla cui sceneggiatura aveva collaborato anche Pasolini, nella fase più importante del suo apprendistato cinematografico.

Federico Fellini sembra, infatti, collocarsi al vertice di un triangolo che rappresenta le trame intertestuali dell'immaginario poetico pasoliniano all'opera nella *Religione del mio tempo*. La base di questa geometrica costruzione fantasmatica è occupata da Piero della Francesca e Roberto Rossellini, e ciascuno dei due intrattiene con il vertice felliniano – sempre all'interno dell'immaginazione del poeta – un'intensa e feconda relazione.

Se il legame tra Fellini e Rossellini è più scontato, avendo d'altra parte un riscontro reale, quello tra Fellini e Piero della Francesca sembra appartenere unicamente alla fantasia del poeta, che descrive il primo impatto con la figura del regista romagnolo ricorrendo alla iconografia dell'amato pittore di San Sepolcro:

Lui mi ascoltava accovacciato, acciambellato sul sedile rosso, come una chioccia, come una Madonna del Manto, col guancione, l'occhio bistrato, su cui si stampava la balenante attenzione o l'ansia, come una tinta più opaca, rendendolo a tratti così umano, con la sua retina, la sua pupilla nocciola (P.P. Pasolini, *Nota su «Le Notti»*, 1999, pp. 700-701).

Esiste, del resto, un'altra significativa interferenza tra Fellini e Piero della Francesca. Si tratta dell'abbozzo di una sceneggiatura commissionata a Pasolini dallo stesso Fellini e intitolata *Viaggio con Anita*. Si tratta di un progetto di poco successivo a *Le notti di Cabiria*, rimasto incompiuto e poi solo più tardi ripreso da Mario Monicelli, che firmerà la regia del film (*Viaggio con Anita*, 1978). Il dato interessante riguarda la sosta dei due protagonisti – lo scrittore Guido e la sua amante Anita – nei luoghi di Piero della Francesca per la visita de *La Madonna del Parto*.

Alla debole e vagante luce delle fiammelle compare la maternità di Piero, la madre-bambina, la matrona implume, coi capelli tirati e rossicci, le sopracciglia depilate, il dolcissimo, angoscioso sorriso...



Piero della Francesca, *Madonna del parto*, 1455-1465, Monterchi, Museo, già nella cappella di Santa Maria di Momentana (a sinistra).

Guido è preso da un piacere febbrile: Anita, dalla parte della custode e del suo ragazzino, si fa il segno della croce. (P.P. Pasolini, *Viaggio con Anita*, 2001, p. 2188).

Sebbene restino ancora molte incertezze in merito alla stesura di tale progetto, l'episodio di Monterchi rivela una chiara radice pasoliniana. La contemplazione dell'affresco di Piero non può che essere frutto della fantasia poetica di Pasolini; a confermarlo ci pensano i sintagmi usati nel brano per descrivere il dipinto: tornano infatti nella sceneggiatura gli stessi epiteti ("la madre-bambina, la matrona implume") utilizzati da Pasolini nell'ecfrasis dell'*Annunciazione* del ciclo aretino su cui si apre il poemetto *La ricchezza*.

E un'altra "madre-bambina" segna il congedo di Pasolini dall'amato pittore, in un ennesimo processo di contaminazione visiva e reinvenzione linguistica. Per sua stessa ammissione, è Piero della Francesca a ispirare un certo numero di elementi stilistici del *Vangelo secondo Matteo* (1964), per esempio le cuffie e i costumi dei farisei, ma è soprattutto il tema della maternità a costituire il più autentico omaggio del regista al suo modello iconografico.

Fotogramma da *Il Vangelo secondo Matteo* regia di Pier Paolo Pasolini (ITA, 1964; Margherita Caruso è Maria da giovane)



1 Casa di Maria

Interno. Giorno. Nazareth

F.I. di Maria. Essa è una giovinetta, ma lo sguardo è profondamente adulto: vi brilla, vinto il dolore. [...]

È una giovinetta ebrea, bruna, naturalmente, proprio «del popolo», come si dice; come se ne vedono a migliaia, con le loro vesti scolorite, i loro «colori della salute», il loro destino a non essere altro che umiltà vivente. Tuttavia c'è in essa qualcosa di regale: e, per questo, penso alla Madonna incinta di Piero della Francesca a Sansepolcro: la madre-bambina. Il ventre leggermente gonfio, appunto, per la miracolosa gravidanza, dà a quella giovinetta che tace, col suo dolore, una grazia sacrale (P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964, p. 487).

L'emozione estetica provata leggendo il *Vangelo di Matteo* scatena in Pasolini una *carica di vitalità*, da cui ha origine la proiezione nella sua immaginazione di una doppia serie di mondi figurativi, spesso connessi fra loro: quello fisiologico, brutale del tempo biblico, vissuto in prima persona durante i viaggi in India o in Africa, e quello ricostruito dalla cultura figurativa del Rinascimento italiano. Ancora una volta è il nome di Piero a tornare:

Fotogramma da *Il Vangelo secondo Matteo* regia di Pier Paolo Pasolini (ITA, 1964; Margherita Caruso è Maria da giovane)



Pensate alla prima inquadratura, alla «F. I. di Maria, vicina a essere madre»: si può sfuggire alla suggestione della Madonna di Piero della Francesca a Sansepolcro? Quella bambina, di pelo biondo, o forse appena rossiccio, quasi senza ciglia, le palpebre gonfie, il ventre appuntito il cui profilo ha la stessa castità del profilo di un colle appenninico? (P.P. Pasolini, *Una carica di vitalità*, 1963, p. 673).

L'insistenza con cui Pasolini torna a ricalcare i segni fiammeggianti della pittura di Piero, a riviverli attraverso lo stile poetico o l'analogia delle immagini cinematografiche, rappresenta un mirabile esempio di 'resistenza' culturale, per cui il passato diviene forma mitica del presente, memoria attiva di un "lume universale".

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma, 1994

R. Longhi, *Piero della Francesca* [1923], Sansoni, Firenze 1963, ora in *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura scelti e ordinati da G. Contini*, Mondadori, Milano, 1973, pp. 349-465

R. Longhi, *Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano*, in *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. 876-893

A. Mirabile, *Gli affreschi di Piero ad Arezzo. Pier Paolo Pasolini tra Longhi e Gramsci*, «Il Lettore di Provincia», n. 123-124, 2005, pp. 121-132

A. Mirabile, *Scrivere la pittura. La «funzione Longhi» nella letteratura italiana*, Longo, Ravenna, 2009

C. Montagnani, *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Firenze-Pisa, 1989

P.P. Pasolini, *Picasso*, in *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano, 1957, ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 2003, I, pp. 787-794

P.P. Pasolini, *L'umile Italia*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., ora in *Tutte le poesie*, cit., pp. 800-806

P.P. Pasolini, *La ricchezza*, in *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano, 1961, ora in *Tutte le poesie*, cit., I, pp. 897-947

P.P. Pasolini, *La reazione stilistica*, in *La religione del mio tempo*, cit., ora in *Tutte le poesie*, cit., I, pp. 1041-1044

- P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, in *La religione del mio tempo*, cit., ora in *Tutte le poesie*, cit., I, pp. 961-996
- P.P. Pasolini, *Una disperata vitalità*, in *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964, ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 2003, I, pp. 1182-1202
- P.P. Pasolini, *I termini di Anzil*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999, I, pp. 265-267
- P.P. Pasolini, *Vengono da lontano per scoprire l'Italia*, «Il Reporter», 26 gennaio 1960, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., II, pp. 2250-2252
- P.P. Pasolini, *Roberto Longhi «Da Cimabue a Morandi»*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., II, pp. 1977-1982
- P.P. Pasolini, *Nota su «Le notti»*, in F. Fellini, *Le notti di Cabiria*, a cura di L. Del Fra, Cappelli, Bologna, 1957, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 699-707
- P.P. Pasolini, *«La dolce vita»: per me si tratta di un film cattolico*, «Il Reporter», 23 febbraio 1960, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., II, pp. 2676-2679
- P.P. Pasolini, *Diario al registratore*, «Il Giorno», 20 maggio 1962, ora in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1998, pp. 1833-1851
- P.P. Pasolini, *Una carica di vitalità*, «Il Giorno», 6 marzo 1963, ora in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano, 2001, pp. 671-674
- P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano, 1964, ora in *Per il cinema*, cit., pp. 485-670
- S. Ramat, *I sogni di Costantino*, Mursia, Milano, 1988
- R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano, 1982
- M. Rizzarelli, *I profumi di Casarsa e la celeste carnalità della poesia di Pasolini*, in *Contributi per Pasolini*, a cura di G. Savoca, Olschki, Firenze, 2002, pp. 159-175
- M. Rizzarelli, *«Picasso» e l'officina poetica pasoliniana. Cromatismi di una realtà in movimento*, in «Filologia Antica e moderna», XIII, 24, 2003, pp. 179-201
- W. Siti, *Il sole vero o il sole della pellicola o sull'espressionismo di Pasolini*, «Rivista di letteratura italiana» VII, 1, 1989, pp. 103-04
- F. Zabagli, *Pasolini per le «Notti di Cabiria»*, «Antologia Viessesux», n.s. a. I, n. 2, maggio-agosto 1995, pp. 119-180

ENGLISH ABSTRACT

The Arezzo 'film frame': Pasolini and Piero della Francesca

Maria Rizzarelli

La ricchezza, the long poem that opens *La religione del mio tempo* (1961) of Pasolini, is introduced by the ekphrasis of some pictures of the “Ciclo di Arezzo” of Piero della Francesca. The title of this poem refers to the magnificent figurative heritage that the authors brings to mind just when he is searching a new aesthetic language. The genesis of “cinema di poesia” is accompanied by a kind of poetry of cinema that shows, behind the figurative references and the lesson of Roberto Longhi, an intense and fascinating reflection on the basic elements (light, shot, cutting) of Pasolini’s film writing.

Faust e Maometto

Un'indagine sulle due figure a partire dalla prima edizione del *Faust* di Johann Spies (1587)

Gioachino Chiarini

Faust condivide con don Giovanni il primato tra le figure mitiche prodotte dall'immaginario letterario, filosofico - e musicale - della cultura europea moderna: in ambito protestante il primo, in ambito cattolico il secondo. In entrambi, il tentativo di sconfiggere il tempo fallisce, l'ansia dell'infinito (connotata come inestinguibile voracità erotica: in don Giovanni subito, in Faust a partire dal patto col demonio) non trova appagamento, l'aspirazione a salire troppo in alto si trasforma in discesa precipitosa verso il basso. Un processo ben noto anche ai campioni dell'*hybris* antica, ma che ha trovato in età moderna accenti particolarmente originali ed efficaci.

Il modo di vivere del 'cavaliere di Siviglia' dà scandalo, e dà scandalo perché crea disordine: aspirando - con successo - a tutte le donne, e perciò anche alle donne di tutti, egli assume simultaneamente infinite maschere corrispondenti a ruoli sociali (di 'sposo', cioè di fidanzato, e di 'marito') previsti e tollerati solo come unici, e perciò tra loro incompatibili. Nell'Europa cattolica, questo illimitato disordine sessuale è, alla lettera, peccato mortale. Una delle prime apparizioni del grande seduttore è un *auto sacramental* dal titolo *L'ateo fulminato*: il sacerdote per eccellenza del culto di Eros è necessariamente un ateo, un pazzo, un 'senza dio', e la sua morte, altrettanto necessariamente, una morte di punizione, 'fulminato'.

Si noti la metafora: la cultura cristiana rivolge contro il continuatore del galante per antonomasia della mitologia antica, il sommo dio Giove, una punizione - il fulmine - che era prerogativa attiva del medesimo Giove. In questo paradosso non c'è solo la distanza che separa don Giovanni dal suo prototipo pagano (al contrario di un uomo, un dio può portare simultaneamente diverse maschere, sostenere simultaneamente diversi ruoli), ma anche, adombrata, la ragione della gravità della punizione stessa: don Giovanni ha l'empietà di agire come un dio, di aspirare alla condizione di un dio, e dunque, in chiave moderna, di sentirsi Dio, di essere Dio a se stesso, di voler prendere il suo posto. E la forza mitica di tutto questo è così forte, che la vita sessualmente sovversiva di don Giovanni, e la punizione che ne

consegue, diventa il modello, o l'ovvio predicato, di ogni altra esperienza cristianamente sovversiva. Ciò è ben chiaro nella storia di Faust.

Com'è noto, si tratta, questa volta, di una storia più articolata, in cui la ribellione alle regole sociali, l'avidità di potere, l'ansia di possesso totale si esercitano, inizialmente, prima del patto esclusivamente, ma poi, seppur solo in parte, anche dopo il patto col demonio, nell'ambito del sapere, di un sapere non settoriale, si badi, ma enciclopedico, universale – un aspetto a cui don Giovanni, da specialista a vocazione unica, è del tutto indifferente: 'cavaliere' e uomo d'azione, interamente dedito alla conoscenza carnale, rifugge per principio dall'umbratile quiete di uno studio o di una biblioteca.

Fin dal suo esordio nella *Storia del dottor Faust*, ben noto mago e negromante, primo testo a stampa che l'editore Johann Spies (Francoforte sul Meno, 1587) desume – rafforzandone, da buon luterano e a prevenire possibili censure, i toni moraleggianti – da un manoscritto del cosiddetto *Faustbuch*, Faust è descritto come totalmente dedito agli studi, prima a quelli

Historia von D. Johann Faust [1587], frontespizio (a sinistra); *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe [1604], frontespizio [1620]

HISTORIA
**Von D. Johann
 Fausten/ dem weitbeschreyten
 Zauberer vnd Schwarzkünstler/
 Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine be-
 nandte zeit verschrieben / Was er hiezwischen für
 seltsame Auenthewer gesehen/ selbs angeho-
 ret vnd getrieben / bis er endtlich sein
 den wol verdienten Lohn
 empfangen.**
**Weltertheils auß seinen eygenen
 hinterlassenen Schrifften/ allen hochtragen-
 den / fürwichtigen vnd Gnedigen Menschen kuntschüt-
 tchen Drossel/ abtischendlich ein Tempel vnd treu-
 herziger Warung zusammen ge-
 gen vnd in Druck ver-
 stetigt.**
IACOBI IIII
 Eyst Gott vnderthänig widderschet dem
 Teuffel/ so flehet er von euch.
VTI GRATIA ET PRIVILEGIO.
 Gedruckt zu Franckfurt am Mayn/
 Durch Johann Spies.
 M. D. LXXXVII.

The Tragical History
 of the Life and Death
 of Doctor FAUSTVS.

With new additions.

Written by Ch. Marlow.



Printed at London for Iohn Wolfe, and are to be sold at his
 shop without Newgate. 1612.

ufficiali, consentiti e anzi approvati dal potere politico e religioso (un curriculum ch'egli compie per intero, dagli inizi nella Facoltà delle Arti fino al grado massimo di 'Dottore in Teologia'), poi a quelli severamente proibiti. Nel cap. I si legge: "Faust aveva una mente adatta allo studio e veloce nell'apprendere (...). Tuttavia era anche sciocco, folle e tracotante, tanto è vero che da sempre era soprannominato 'lo Speculatore' [una probabile allusione ad Erasmo]; queste sue caratteristiche lo portarono a frequentare cattive compagnie, a nascondere le Sacre Scritture dietro la porta e sotto il banco, avviandolo a una vita tenebrosa senza Dio (...). Si sentì attratto da chi si occupava di scritti caldei, persiani, arabi e greci (...) e da tutto ciò che può essere definito scongiuro e magia (...). Ne fu entusiasta e si dedicò giorno e notte allo studio di tali libri e non volle più farsi chiamare teologo ma divenne un laico, si definì dottore in medicina, divenne astrologo e matematico...".

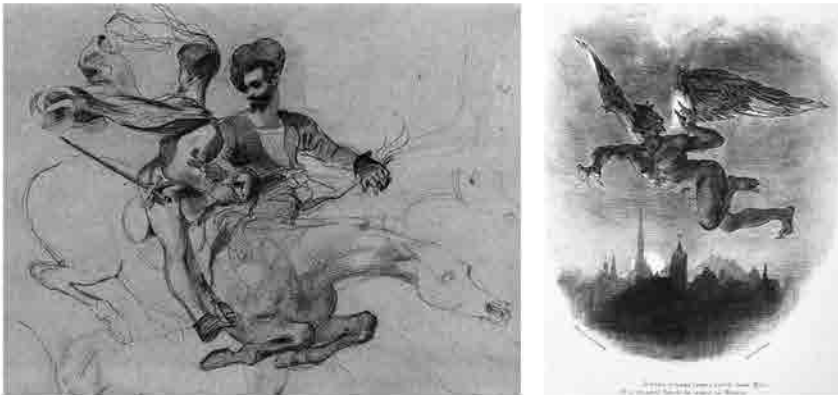
Qui inizia la seconda parte della vita di Faust: l'evocazione del diavolo, il patto di dannazione, l'adozione di un *train de vie* 'epicureo' (Mefistofele fornisce al suo attuale padrone e futuro schiavo vini e cibi da re, vestiti e calzari da papa), fino al conseguente, prevedibile, imperioso insorgere della 'lussuria'. Faust vorrebbe porvi riparo "prendendo moglie", ma Mefistofele gli spiega che i diavoli sono, piuttosto, "favorevoli all'adulterio e – appunto - alla lussuria". Dopo che una serie di spaventose apparizioni demoniache contribuisce ad ammorbidire l'inflessibilità dell'aspirante marito, Mefistofele gli promette, se rinuncerà ai suoi propositi, che "gli porterà nel suo letto ogni notte una donna, qualsivoglia *egli* desideri, per averla vista in questa (Wittenberg) o in altra città, ed essa soddisferà le sue brame come *lui* vorrà, sotto le spoglie e le forme che desidererà". Il commento finale è: "Tale idea piacque a tal punto al dottor Faust che il suo cuore esultò di gioia e si pentì dei suoi propositi iniziali (cioè di sposarsi). Fu subito preso da un tale desiderio che giorno e notte desiderava le più belle donne e la lussuria dell'oggi non spegneva quella del domani" (cap. X): Faust è diventato don Giovanni, come ci confermerà, ancora molti anni dopo, il resoconto del cap. LVII: Faust (che ha già evocato il fantasma di Elena, ma non si è ancora reso conto di essersene innamorato) avverte con angoscia il passare del tempo e si rituffa in un regime di vita 'epicureo' più intenso di quanto già non fosse: "Evocò e volle presso di sé sette schiave e concubine, con le quali egli si giacque (...). Poi il dottor Faust viaggiò col suo spirito [cioè con Mefistofele] per molte terre per poter vedere tutte le donne, fra cui ne scelse sette: due olandesi, una ungherese, una inglese, due sveve, una francese, che rappresentavano il meglio dei loro paesi di origine" - sembra di ascoltare il catalogo leporellesco di un don Giovanni dai gusti nordici (mancano sia

spagnole che italiane), ma con aspirazioni (nel frattempo del resto già realizzate, come presto vedremo) da sultano...

Si tratta comunque, ed è un particolare non secondario, di un Faust-don Giovanni che trova ancora parecchio tempo per la scienza, interamente dedicato ad intervistare Mefistofele - che dopo il patto infernale ha preso il posto del famulo Wagner come servitore di Faust, ma è in possesso di saperi ben superiori a quelli del suo stesso, seppur dottissimo attuale padrone -, sul cielo, l'inferno, il paradiso terrestre, il moto dei pianeti, la genesi delle comete (tutti corpi, fenomeni e luoghi del cosmo che Faust vede ed esperisce da vicino a bordo di magiche carrozze tirate da diabolici draghi), per non parlare della geografia, di cui pure Faust può fare esperienza diretta volando magicamente in ogni parte del mondo conosciuto, con vista su vie, palazzi, chiese, castelli, a cavalcioni di Mefistofele tramutato per l'occasione in "destriero alato dall'aspetto di dromedario" (cap. XXVI): una variante, quest'ultima, dal colorito esotico-arabeggante, del celebre destriero con volto di donna, chiamato *Buraq* ('anatra'), che accompagna Maometto dalla Mecca al tempio di Gerusalemme nei vari viaggi notturni che preludono all'Ascesa al cielo (*miraj*) del Profeta (un argomento su cui avrò modo di tornare).

Nel bel mezzo di queste scorrerie turistiche è inclusa nel programma, oltre alla vista aerea delle rovine dei templi pagani di Roma, anche una capatina nella residenza del Papa, dove Faust «vide una gran schiera di servi e cortigiani e una tal quantità di piatti e cibi destinati al Papa da fargli esclamare rivolto al suo spirito (Mefistofele): "Per Bacco, perché il diavolo non mi

Eugene Delacroix, illustrazioni per il *Faust* di Goethe [1825-27; 1828]



ha fatto anche Papa?» (ibid.). Ogni desiderio di Faust è un ordine per Mefistofele, che funge da ‘spirito della lampada’ e che infatti se ne ricorda allorquando, dopo lungo e fruttuoso girovagare (o meglio girovolare), i due atterrano a Costantinopoli, la ‘Seconda Roma’.

È qui, nell’*harem* del Sultano, che Faust coglie i massimi allori in ambito amoroso (cap. XXVI). “Una sera, mentre l’Imperatore turco sedeva a tavola e banchettava, il dottor Faust inscenò un sortilegio” con “fiumi di fuoco”, “lampi e tuoni”, e gli apparve «sotto le sembianze del Papa di cui portava gli abiti, le insegne e i gioielli, rivolgendosi a lui con queste parole: “Salute a te, Imperatore, che ti sei degnato di far comparire alla tua presenza il tuo Maometto!”».

“Al mattino del giorno successivo”, continua la *Storia*, “il dottor Faust si recò al castello imperiale, dove l’Imperatore tiene le mogli e le concubine; nessuno ha il permesso di passeggiare all’interno del castello, nessun altro se non gli eunuchi che sorvegliano le donne. Egli, in virtù della sua magia, immerse il castello in una nebbia talmente fitta che non si poté vedere più nulla. Poi il dottor Faust prese le stesse sembianze e gli abiti prima assunti grazie al suo spirito e si spacciò per Maometto; visse quindi sei giorni in questo castello circondato dalla nebbia per tutto il tempo che egli ebbe qui la sua dimora (...). Il dottor Faust mangiò, bevve, fu di buon umore e soddisfece i piaceri dei sensi, dopo di che partì volando verso le alte sfere celesti coperto dalle insegne e dai gioielli papali e molti poterono vederlo”.

“Quando il dottor Faust fu di nuovo in cammino e la nebbia si diradò, il turco si recò al castello, fece chiamare e interrogò le sue donne chiedendo loro chi fosse stato in quel luogo, dato che il castello era stato per

Fotogramma dal *Faust* di Murnau [1926] (a sinistra); August von Kreling, illustrazione per il *Faust* di Goethe [1875]



lungo tempo circondato dalla nebbia. Esse lo informarono che era stato il dio Maometto, che durante la notte aveva voluto accanto a sé ognuna di loro; le aveva possedute e aveva predetto che dal suo seme sarebbe nato un grande popolo di eroici guerrieri. Il turco gioì, come di un gran dono, del fatto che egli avesse dormito con le sue donne (...). Ma i sacerdoti dissero all'Imperatore che non doveva credere nell'apparizione di Maometto, bensì in un fantasma, ma le donne dissero che sia che fosse stato un fantasma o no egli si era intrattenuto con loro amichevolmente e di notte aveva dato magistralmente prova della sua virilità una o anche sei volte, anzi di più. Tali fatti impensierirono talmente l'Imperatore turco da lasciarlo sconvolto". Una reazione, mi pare, del tutto condivisibile.

L'esotico Maometto funge dunque, in questo episodio dai tratti goliardici, da doppio, da modello esemplare delle imprese erotiche di Faust, sullo sfondo certamente della ben nota poligamia in uso presso i popoli islamici, come prerogativa di personaggi superiori come sultani e visir, ma ammessa anche per l'uomo qualunque, purché fedele, dalle sacre regole del Corano. Ma anche la presenza del Papa, certamente rafforzata dagli spiriti anti-romani che caratterizzano la scrittura luterana di Spies, e già presenti nel manoscritto del *Faustbuch*, proviene da uno dei filoni più consistenti della leggenda occidentale di Maometto.

Come dimostrò Alessandro D'Ancona nella sua *Leggenda di Maometto in Occidente* (1889), Roma gioca più di un ruolo negativo in alcune versioni di tale leggenda già ben prima di Lutero e dei Protestantesimi. In particolare, facendo di 'Sergio', il Sargis dei racconti islamici, il monaco nestoriano, che avrebbe previsto e preannunciato la grandezza dell'ancor giovane e umile Maometto e il successo della sua missione, - facendone, dicevo, il corruttore di Maometto, colui che avrebbe allevato Maometto nell'eresia, che lo avrebbe spinto all'impresa del grande scisma. E inoltre, facendo di codesto Sergio non più un semplice eremita, bensì un alto dignitario della curia romana che, aspirando al papato ed essendogli stato il papato negato, si era dato alla fuga rifugiandosi in Arabia dove, unitosi a un giudeo e a Maometto, con costoro avrebbe escogitato per vendetta la nuova legge (quella appunto codificata nel *Corano*). Addirittura, il primo volgarizzamento italiano del *Tresor* di Brunetto Latini (fine del Duecento) fa di 'Sergio' nientemeno che un Colonna di nome Pelagio, 'monaco e cardinale', mentre il secondo volgarizzamento (primi del Trecento) ribadisce le aspirazioni di tal Pelagio al papato ("Pelagio adomandò a' cardinali il papato. / E perché lo domandò, nollì fue dato"): Pelagio non era stato solo il nome dell'eretico fieramente combattuto da S. Agostino, ma anche di più papi, uno anche santo, tra i

predecessori di Gregorio Magno, come ci ricorda Jacopo da Varagine nella *Legenda aurea*.

Va però detto che se tutto questo ci spiega l'origine di alcuni aspetti del Maometto faustiano, altri restano in ombra, come opacizzati dal tema-guida della magia e dal tono ludico con cui è trattato. In particolare, c'è da chiedersi se in Maometto non vi sia qualche altra connessione con la figura di Faust: questi infatti, nonostante tutto, non è un don Giovanni a tempo pieno: alla sua decisione di vendere l'anima al diavolo concorre certamente anche la speranza di riuscire a saperne di più sulle grandi verità del cosmo, dell'uomo nel cosmo, sul funzionamento dei cieli, sull'ubicazione e fattura dell'inferno e del paradiso terrestre, eccetera.

I debiti della *Storia del Dottor Faust* di Spies e del *Faustbuch* che gli è servito da modello, (o col quale in ogni caso può aver avuto un modello comune, forse redatto originariamente in latino) nei confronti di un bel numero di fonti sono stati assai bene messi a fuoco dalla critica. Non solo a proposito delle testimonianze storiche relative a tal Johannes Faustus (alias Georg-Johann Sabellicus), mago, astrologo, 'principe dei negromanti' e 'perfettissimo alchimista', ma anche perfettissimo truffatore e per ciò, necessariamente, instancabile fuggitivo, quando non imprigionato o viceversa bandito dalle pubbliche autorità: al proposito esistono atti ufficiali, esistono autorevoli dichiarazioni e giudizi (dal Gast a Lercheimer, da Lutero a Melantone, dal Trithemius a Mutianus Rufus, dal Camerarius a Philipp Begardi).

Anche le fonti erudite dirette sono state identificate. Si va dal *Der Zauber Teuffel* del Milichius per la premessa al Lettore cristiano, l'evocazione del Demonio, il duplice patto, il tema della magia, i fatti alla corte del Conte di Anhalt, l'apparizione di Elena di Grecia, alla versione tedesca del cosiddetto *Processus Belial* di Jacobus de Theramo (1508) e al *Dictionarium Latinogermanicum et viceversa* del Dasypodius (1537) per il potere esercitato dal Demonio sull'uomo da Adamo ed Eva in poi; vi è poi l'enciclopedia del cosiddetto *Lucidarius tedesco* (1481, 1572) per i vari capitoli su Lucifero angelo ribelle, la creazione dell'Inferno, la sua forma, natura, ubicazione e i suoi molti nomi (ma qui si veda anche il fortunato libriccino sulla caduta di Lucifero intitolato *Das Büchlein von Lucifers mit seiner gesellschaft Fall*), come pure per la concezione tolemaica dei vari cieli con la terra al centro; c'è infine la *Weltchronik* di Hartmann Schedel (1493) per gran parte delle descrizioni geografico-turistiche delle innumerevoli città visitate da Faust. Se a questo aggiungiamo le continue citazioni e allusioni bibliche nella

versione di Lutero, abbiamo il quadro pressoché completo degli strumenti utilizzati nell'officina del *Faustbuch* e delle variazioni introdotte da Spies.

Ora, l'aspirazione ad un controllo totale del sapere sullo sfondo della scienza astronomico-astrologica che a sua volta deve porsi come ancella delle verità teologiche e che ritroviamo, ad esempio, nella struttura a domanda e risposta tra allievo e maestro nel citato *Lucidarius*, vanta una impressionante serie di precedenti sia antichi, che tardo-antichi, che medievali fino alle soglie dell'età rinascimentale e anche oltre. Spesso appaiono sotto la forma di domande (a volte di carattere enigmatico) poste da re e imperatori a filosofi, maghi, sapienti, o, come prova di genuina regalità, ad altri principi o re. Spesso, queste figure regali sono orientali (ad es. Cosroe nelle *Dubitationes et solutiones* di Damascio), o vanno a cercare le verità ultime in Oriente, come sede prima e ultima di ogni sapere (l'Alessandro Magno della leggenda).

Questo meccanismo, rivissuto poi anche in personaggi storici innamorati dell'esotico e dell'occulto come Federico II (ricordo il *Libro delle risposte alle questioni siciliane* rivolte ai sapienti musulmani dall'Imperatore, ms Hunt. 534 della Bodleian Library di Oxford), attira la nostra attenzione sul grande e complesso tema degli influssi arabi, persiani, islamici, sul tardo medioevo latino. Lo stesso Federico II, del resto, è citato dal primo prologo del *Livre de Sydrac* come uno tra i tanti possessori e beneficiari dell'opera, che si immagina consista negli ammaestramenti che il sapiente Sydrac, discendente di Noè e profeta del Cristianesimo, avrebbe dato al re della Battriana, Boctus, su innumerevoli argomenti. Il *Libro* passa poi a un caldeo, quindi a Naama, principe dei cavalieri di Siria che ne riceve una miracolosa guarigione, infine all'arcivescovo di Sabaste, il cui chierico Dimitre lo porta in Spagna prima di subirvi il martirio: qui, viene smistato al re di Toledo (in latino) e all'emiro di Tunisi (in arabo). Successivamente è Federico II che riesce a farselo dare, ne dispone una nuova traduzione e ne promuove i successivi spostamenti attraverso altre corti mediterranee.

Proprio il nome di Toledo deve qui farci avvertiti che, in particolare sotto re Alfonso il Saggio, vi si costituì un importantissimo centro di smistamento di manuali, trattati e commenti (di astronomia, di astrologia, di filosofia, di mistica) e di racconti arabi. Da Toledo proviene, tra l'altro, la versione latina, eseguita dal notaio di corte Bonaventura da Siena, del *Libro della scala di Maometto*, uno dei tanti che narrano il *miraj* del Profeta, cioè la sua visita notturna nei regni dell'altro mondo sotto la guida dell'arcangelo Gabriele: l'ascesa attraverso i sette Cieli fino alla visione e al dialogo con Allàh

nell'ottavo, la visione dei sette cerchi del Paradiso, e quella dei sette cerchi dell'Inferno col demonio Iblis incatenato laggiù in fondo – un testo che arrivò anche alla corte scaligera di Verona, assai probabilmente in tempo utile perché Dante potesse leggerlo e utilizzarlo nell'elaborazione della struttura cosmica di Inferno, Purgatorio e Paradiso.

Maometto, alla fine del *miraj*, che ha un suo, sia pur ingenuo, versante enciclopedico, ha imparato tutto ciò che occorre sapere per realizzare la missione assegnatagli e può dedicarsi alla stesura del *Corano*. Questo schema virtuoso sembra ribaltato e riproposto in negativo nella storia di Faust: per saperne di più vende l'anima al diavolo, da lui è guidato alla conoscenza del Cielo e dell'Inferno, e delle leggi che governano tuoni, fulmini, tempeste: e se è ben vero che un diavolo non parla volentieri di Dio e di Gesù, come gli ribadisce più volte Mefistofele, in compenso avrà la lingua sciolta se si tratta di parlare di Lucifero, del suo aspetto, del suo potere come Re di questo mondo, della forma e natura dell'Inferno, e così via.

Può darsi che l'ascesa di Faust-Maometto al termine dell'avventura nell'ha-rem (che però, si badi, non compare nelle fonti riconosciute relative alla



Maometto, a cavallo di Buraq, e l'Angelo Gabriele che osservano l'attività delle Uri in Paradiso (dal manoscritto del *Miraj Nameh* conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, Mss. Suppl. Turc 190; ved. *The miraculous Journey of Mahomet*, Introd. and comm. a cura di M.-R. Séguy, George Braziller, New York 1977, p. 42)

sosta a Costantinopoli), con la profezia d'aver seminato un grande popolo di eroici guerrieri e la fuga che si compie "volando verso le alte sfere celesti" (XXVI), non abbia nulla a che fare col *miraj* di Maometto e la profezia della sua discendenza spirituale, ma sia semplicemente figlia del fantastico episodio di cui parla la *Chronica von Thüringen* di Zacharias Hogel (1550), secondo cui tra i primi segni dell'avvenuto patto diabolico vi fu un viaggio a Praga di Faust *in groppa ad un cavallo alato*. E forse anche il fatto che, nella *Storia del dottor Faust*, questo cavallo alato altri non sia che Mefistofele 'in aspetto di dromedario' può non aver nulla a che fare col Buraq ('cavalcatura' tutta speciale, chiamata 'anitra') di Maometto, in un contesto culturale già di suo tutto dominato da diavoli e streghe sempre pronti ad assumere gli aspetti più orridi e mostruosi. Come anche può darsi che la presenza, accanto al fuoco, dell'elemento-freddo in alcune zone dell'Inferno visitato da Faust non dipenda, come invece era dipeso certamente per la 'ghiaccia' dantesca, da rappresentazioni infere tipiche dell'Aldilà islamico, bensì da descrizioni occidentali in cui questo elemento era ormai un dato acquisito. Può darsi.

Tuttavia può anche invece darsi che dietro vi sia, almeno a grandi linee, magari solo in parte ma comunque vi sia, un richiamo strutturale, vale a dire una trasposizione, sia pure in negativo e con opposta finalità e diversissima ambientazione, proprio alla storia, giunta in Europa via Toledo nella seconda metà del XIII secolo, che narra il mito di fondazione dell'Islam, l'impresa celeste del suo Profeta. Per quali vie ciò possa essere accaduto resta, a quanto so, da accertare, ma già sappiamo che l'ambito in cui dovremo cercare è quello dell'attenzione per il sapere orientale, mediato dai dotti arabi, arabo-spagnoli ed ebrei che operarono al fianco dei nostri dotti nelle corti e città di cultura di mezza Europa (secondo un'ideale di rispetto e tolleranza reciproca tra culture e religioni emblematicamente rappresentata dalla novella I 3 del *Decameron*, quella dei 'tre anelli', ripresa poi tra l'altro dal *Nathan il Saggio* di Lessing). Per Dante il luogo del contatto fu quasi certamente la corte scaligera, a Verona, per il formarsi del mito di Faust quale corte, quale città sarà stata? Wittenberg, Lipsia, Norimberga? Altrove? Per ora, credo, lo sa solo il diavolo.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Luca Sacchi, *Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*, LED (Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto), Milano 2009.

Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Adelphi, [1991] Milano 2007.

Ibn Sab'in, *Le questioni siciliane. Federico II e l'universo filosofico*, introd., tr. it. e note a cura di P. Spallino, Palermo, Officina di Studi Medioevali 2002.

Il libro della scala di Maometto, a cura di C. Saccone, tr. it. di R. Rossi Testa, SE, Milano 1997.

Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Einaudi, Torino 1995.

Alessandro D'Ancona, *Leggenda di Maometto in Occidente* [1889], tr. it. a cura di A. Borru-so, Ed. Salerno, Napoli 1994.

Gioachino Chiarini, *Amori eruditi*, in *Antioco malato. Forbidden Loves from Antiquity to Rossini*, atti del convegno (Siena, 18-20 maggio 1989), Olschki, Firenze 1990, pp. 319-334.

Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante [1587], a cura di M. E. D'Agostini, Garzanti, Milano 1980.

Faustbuch. Analisi comparata delle fonti inglesi e tedesche del Faust dal Faustbuch a Marlowe, a cura di M.E. D'Agostini e G. Silvani, Pironti, Napoli 1978.

ENGLISH ABSTRACT

Faust and Maometto

Survey on the two figures from the first edition of *Faust* by Johann Spies (1587)

Gioachino Chiarini

This essay is part of a 'work in progress' on the influence of oriental cultures and religions on western ancient literature (The Seven Gates). In the story of Doctor Faustus, there is evidence of the presence of some features which can be found in the miraj, or 'heavenly journey', of Mahomet, which Spies, or whoever it was, manipulated with the purpose to give a negative portrait of this character, Doctor Faustus, whose destiny was Hell and not Paradise. Therefore Mephisto replaces the Angel Gabriel; the Harem of the Sultan of Constantinople stands in the place of the Islamic Paradise populated by the houris; and both the journey across the skies and the descent to Hell are rewritten in a negative perspective.



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

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2010**
numeri **82-86**

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.