

la rivista di **en**gramma  
**2011**

**92-95**

La Rivista di Engramma  
**92-95**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 92-95  
anno 2011

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **92-95** anno **2011**

**92 agosto 2011**

**93 settembre/ottobre 2011**

**94 novembre 2011**

**95 dicembre 2011**

finito di stampare gennaio 2020

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

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

©2020  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-73-5  
ISBN digitale 978-88-98260-80-5

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

## Sommario

6 | *92 agosto 2011*

124 | *93 settembre/ottobre 2011*

180 | *94 novembre 2011*

266 | *95 dicembre 2011*

**92**

agosto **2011**

ENGRAMMA • 92 • AGOSTO 2011  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-37-9

# Fortuna nel Rinascimento

a cura di Giulia Bordignon, Monica Centanni, Silvia Urbini, et al.

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-37-9

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

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

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

*this is a peer-reviewed journal*

- 5 Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48  
del *Bilderatlas Mnemosyne*  
Giulia Bordignon, Monica Centanni, Silvia Urbini, et alii
- 40 Abracadabra. Lettura della tavola 23 di *Mnemosyne*  
Silvia Urbini
- 57 Prometeo in bolina  
Alice Barale
- 60 Testi inediti e rari sul tema della Fortuna.  
Regesto di testi dal Warburg Institute Archive  
a cura di Alice Barale e Laura Squillaro
- 76 Modern Luck and the Survivor  
Robert S. C. Gordon
- 84 Tre puntate su Fortuna. Ventagli, libri-oracolo e web  
Antonella Sbrilli
- 99 Dettagli per l'orecchio. Una composizione di Giovanni Verrando  
dedicata ad Aby Warburg  
intervista a cura di Antonella Sbrilli
- 102 *Somnium de Fortuna*. Lettera a Procopio di Rabstein, 6 giugno 1444  
Enea Silvio Piccolomini
- 110 Dell'Occasione e Di Fortuna, da *I Capitoli*  
Niccolò Machiavelli



# Fortuna nel Rinascimento

Una lettura di tavola 48 del *Bilderatlas Mnemosyne*

a cura del Seminario Mnemosyne | classicA Iuav,  
coordinato da Giulia Bordignon, Monica Centanni, Silvia Urbini,  
con Alice Barale, Antonella Sbrilli, Laura Squillaro

In una lettera indirizzata nel 1927 a Edwin Seligman, professore di economia politica alla Columbia University, Aby Warburg scrive:

Credo che dopo trentadue anni che sono trascorsi dal mio primo viaggio in America, la storia dell'arte si sia sviluppata a tal punto che vale la pena per entrambe le sponde di far conoscere in America il nuovo indirizzo della scienza della cultura [...]. In questo senso cerchiamo di interpretare ad esempio, alla luce di una nuova "estetica energetica", la creazione della figura della Fortuna, come appare in primo luogo nella Fortuna con Ruota, in secondo luogo nella Fortuna con ciuffo, e in terzo luogo nella Fortuna con timone e vela: in queste tre figure si rispecchiano tre tipiche fasi dell'uomo in lotta per la propria esistenza.

Queste considerazioni, che datano a un periodo in cui le suggestioni e le ricerche attorno a *Mnemosyne* si stanno intensificando e stanno assumendo contorni sempre più precisi, precipitano e si condensano infine, all'interno dell'Atlante, in Tavola 48. Nel pannello vengono infatti analizzati i tre tipi di personificazione della Fortuna, come "simbolo contrastante dell'uomo che libera se stesso (il mercante)" giusta gli appunti warburghiani per l'Atlante [*"Fortuna. Auseinandersetzungssymbol des sich befreienden Menschen (Kaufmann)"*].

Già dal 1907, nel saggio sul mercante fiorentino Francesco Sassetti, Warburg aveva cercato di configurare un "tentativo, certo problematico, di una sinossi di senso della vita e di stile artistico" (Warburg [1907] 1966, p. 246). La figura del mercante si proponeva come *exemplum* per eccellenza per la prefigurazione di un nuovo metodo di studio – quello della *Kulturwissenschaft* – di contro a una valutazione tutta estetizzante e 'monolitica' del Rinascimento: "dalla inesauribile ricchezza dell'archivio fiorentino delle cose umane lo sfondo dell'epoca è ricostruibile abbastanza chiaramente perché si possa correggere storicamente una considerazione unilateralmente estetica" (Warburg [1907] 1966, p. 246). Nella struttura dell'Atlante, tavola 48 si pone come un

*explicit* del ragionamento warburghiano sulla Firenze medicea e sull'arte del Ghirlandaio, che si svolge nei pannelli precedenti (a partire da tavola 37, e in modo più serrato da tavola 43, in cui Firenze si presenta come lo speciale *milieu* storico e culturale di un'epoca di transizione, oltre che come 'luogo' di irruzione delle forme e del temperamento antico: una conclusione, quella di tavola 48, che nelle intenzioni di Warburg (intenzioni chiare fin dallo studio del 1907) doveva dimostrarsi capace di superare "quella concezione dell'esteticismo moderno [che] desidera godere nella civiltà del Rinascimento o un'ingenuità primitiva o il gesto eroico della rivoluzione compiuta" (Warburg [1907] 1966, p. 246).

La personificazione di Fortuna, considerata nei suoi vari aspetti tra XV e XVI secolo, rappresenta per Warburg la "formulazione figurativa del compromesso fra la 'medievale' fiducia in Dio e la fiducia in se stesso dell'uomo rinascimentale" (Warburg [1907] 1966, p. 238); questo felice "compromesso" è rappresentato, come mostra tavola 48, dall'iconografia di 'Fortuna con vela', che il tipo antropologico del mercante di età umanistica, secondo Warburg, fa propria. Ma accanto a questa figura, ai poli opposti, stanno la 'Fortuna con ruota' e la 'Fortuna con ciuffo': tre rappresentazioni che corrispondono ad altrettante posture esistenziali, non univocamente collegate a diversi periodi storici, quanto piuttosto a precisi *habitus* mentali che l'uomo può assumere rispetto al destino e all'incidenza della sorte nella sua vita. Tutte le immagini presenti in tavola 48, tranne poche e ben motivate eccezioni, sono databili infatti al XV e XVI secolo. Scrive ancora Warburg a Seligman:

Nella Fortuna con Ruota l'uomo è un oggetto passivo, collocato sulla ruota come un tempo veniva legato l'assassino; in un ribaltamento per lui incomprensibile e imprevedibile, raggiunge dal basso il sommo, per poi ricadere giù in fondo. Nella Fortuna con ciuffo – che ha trovato nell'*Occasio* del Rinascimento (vedi Machiavelli) la sua coniazione, derivante da una rappresentazione antica <*Kairòs*>, è al contrario l'uomo che cerca di afferrare il destino per il ciuffo e di appropriarsi saldamente della sua testa come preda, come fa il boia con la testa della vittima. Tra le due risalta la Fortuna con vela. Anche questa deriva da un'antica rappresentazione, poiché anche presso i Romani la dea della Fortuna è al timone, e come 'Isis *euploia*', con la vela spiegata, è la dea della buona navigazione. Ma il primo Rinascimento ha trasformato, in modo tutto suo proprio, la dea con la vela nel simbolo di un uomo che ingaggia una lotta attivo-passiva con il proprio destino. Fortuna sta al centro della nave, come l'albero a cui è fissata la vela spiegata, ed è padrona della nave ma non completamente, perché al timone siede l'uomo e, nel parallelogramma delle forze, quanto meno concorre a determinare la diagonale.

Così, se l'attributo della ruota indica la dea secondo una concezione che trova diffusione in età medievale, non si deve scordare che la ruota accompagnava Fortuna già in epoca romana, e che persiste come attributo che caratterizza Fortuna fino all'età della Rinascita e oltre. Parimenti, 'Fortuna con ciuffo' altro non è che una nuova figura di *Occasio*, personificazione antica dell'occasione propizia e sfuggente, che, con sembianze maschili, nasce già in ambito greco (*Kairòs*). Infine, 'Fortuna con vela' – che, come Warburg specifica anche nel saggio su Sasseti, già compariva nell'iconografia romana (Warburg [1907] 1966, p. 236, n. 1) – si impone accanto alle altre due figure quando la vela non vale più solo quale simbolo astratto e allegorico, ma richiama un ben preciso oggetto – la vela della nave – di cui si serve quotidianamente il mercante rinascimentale nella sua attività commerciale (Squillaro 2002; in generale sull'iconografia di Fortuna tra antico e moderno v. Rossi, Rossoni, Urbini 2010; in particolare per le epifanie di Fortuna nel contemporaneo cfr. Gordon 2010, e dello stesso autore v. il contributo in questo numero di "Engramma"). Le tre figure che Warburg individua comprendono quasi tutte le illustrazioni presenti in tavola, e descrivono tre differenti percorsi ermeneutici del discorso che si sviluppa nel pannello. Le immagini di 'Fortuna con ruota' e 'Fortuna con ciuffo' occupano rispettivamente il lato sinistro e quello destro della tavola, mentre il tipo 'Fortuna





1. *Ruota della Fortuna, miniatura da L'Epistres d'Othea di Christine de Pisan, 1405-1410, Ms. Harley 4431, fol. 129r (London, The British Library).*
2. Hans Holbein il Giovane, "Stultis fortuna favet", disegno a penna, primo terzo del sec. XVI, da Erasmi Roterodami *Encomium moriae*, Basilea 1515 (Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett).
3. Bernardo Rossellino (su progetto di Leon Battista Alberti), *Facciata del Palazzo Rucellai, 1446-1451 (Firenze).*

con vela' occupa la posizione centrale del pannello. La tavola si apre con tre immagini incipitarie collocate orizzontalmente, in alto a sinistra. La prima immagine (1; la numerazione delle immagini qui proposta segue quella dell'edizione 2002 del *Bilderatlas*) è tratta da una pagina di manoscritto dell'*Epistres d'Othea* di Christine de Pisan, databile tra il 1405 e il 1410, e rappresenta il primo tipo, la 'Fortuna con ruota': Fortuna, personificata in vesti di dama cortese, ha l'attributo della ruota sulla cui circonferenza sono collocati sei personaggi, ciascuno in rappresentanza di un gradino della piramide sociale, dal sovrano, al sommo della ruota, al miserabile, nella posizione più bassa. L'inserimento in tavola di questa immagine si può forse collegare anche al dato – molto probabilmente noto a Warburg – che Christine de Pisan, figlia dell'astrologo di corte di Carlo V, è autrice di un'opera filosofico-allegorica dal titolo *Livre de la Mutacion de Fortune*, in cui la stessa Christine compie un viaggio in nave, diretta al regno di Fortuna (v. Griffin 2009, *Transforming Fortune*).

La seconda immagine che compare in testa alla tavola (2) ci fa compiere un balzo cronologico in avanti: si passa agli inizi del XVI secolo, e a un'edizione dell'*Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam, comparsa a Basilea nel 1515, illustrata a margine per mano di Hans Holbein il Giovane. Qui Fortuna è intenta a gettare in grembo a uno stolto alcune monete d'oro, e viene rappresentata nuda, su di una sfera galleggiante sull'acqua e con la chioma portata in avanti, a mo' di ciuffo, dal vento che increspa la superficie marina. Si tratta di una immagine che ben si adatta a chi – meritevole o

meno – è capace di acciuffare e padroneggiare il momento propizio: una virtù che non necessariamente si coniuga con la sapienza o con la moralità. Scrive infatti Erasmo:

Ama la Fortuna gli imprudenti, ama i più audaci e quelli a cui piace il motto 'il dado è tratto'. Invece la saggezza, rende un po' timidi e rinunciatari; li potete ben vedere questi sapienti ovunque impegnati a combattere con la povertà, con la fame, con il fumo; eccoli vivere dimenticati, senza gloria, invisibili a tutti; e vedete invece gli stolti che continuano a riempirsi di denaro, che raggiungono le alte cariche dello stato e insomma, in breve, prosperare in tutti i sensi". [*Amat Fortuna parum cordatos, amat audaciosos, et quibus illud placet pas eriphthō kubos. At Sapiaentia timidulos reddit, ideoque vulgo videtis sapientibus istis cum paupertate, cum fame, cum fumo rem esse, neglectos, inglorios, invisos vivere: Stultos affluere nummis, admoveri reipublicae gubernaculis, breviter, florere modis omnibus.*] Erasmo da Rotterdam, *Moriae Encomium*, LXI

La terza immagine incipitaria conduce infine nel cuore di tavola 48: si tratta della facciata di Palazzo Rucellai, ideato da Leon Battista Alberti e realizzato da Bernardo Rossellino alla metà del XV secolo, per la facoltosa famiglia di mercanti fiorentini sostenitori dei Medici (9). La riproduzione fotografica – come spesso accade nei procedimenti dimostrativi che Warburg adotta nei suoi teoremi – non riporta alcuna immagine che si colleghi immediatamente all'iconografia di Fortuna: il prospetto di Palazzo Rucellai ci introduce – con una momentanea sospensione del ragionamento sul tema principale della tavola – soltanto all'ambiente in cui sorge il "simbolo dell'uomo che libera se stesso", e nel primo marcapiano dell'edificio, visibile nella fotografia, si riconosce l'impresa dei Medici mutuata dai Rucellai per consorterìa e per parentela: l'anello con tre penne, corpo dell'impresa medica 'Semper – Diamante in Penis'. La presenza dell'emblema mediceo è tuttavia un segnale importante che introduce a uno dei temi che lega numerose figure presenti nel montaggio: il tema dell'impresa rinascimentale – immagine con motto, "corpo e anima", che come diranno i trattatisti cinquecenteschi, è figura di un progetto esistenziale o professionale.

## I. Fortuna con ruota

Tutto il lato sinistro della tavola, nelle prime due file di immagini dall'alto, è occupato da varie raffigurazioni della 'Fortuna con ruota'. Sotto all'immagine incipitaria tratta dal testo di Christine de Pisan, troviamo l'illustrazione per una versione volgarizzata del *Liber de Consolatione Philosophiae* di Boezio, ascrivibile al XIII secolo (3). Così si legge in un passaggio del testo di Boezio:

Tu ti sei affidato al governo di Fortuna: occorre che tu obbedisca alla natura della tua padrona. Tu invece tenti di trattenere l'impeto della ruota che gira? Sei il più stolto tra tutti i mortali! Perché se comincia a star ferma, cessa di essere Fortuna. [*Fortunae te regendum dedisti; dominae moribus oportet obtemperes. Tu vero volventis rotae impetum retinere conaris? At, omnium mortalium stolidissime, si manere incipit, fors esse desistit*] Boet., *De cons. pb.*, II, I, 12-15

Warburg riconosce dunque nel testo di Boezio, che dalla tarda antichità e per tutta l'età di mezzo ebbe una grande circolazione, la principale fonte della diffusione della tipologia iconografica della Fortuna accompagnata dall'attributo della ruota in età medievale "se per Medioevo s'intende un tradizionalismo antiquato opposto alla superumanità egocentrica, togata all'antica, del Rinascimento" (Warburg [1907] 1966, p. 230). Fortuna con ruota è perciò una figura 'medievale' laddove però il Medioevo, ribadisce anche in questo caso Warburg, non è un'era confinata nei termini storiografici convenzionali, ma indica piuttosto una postura antropologica e intellettuale che si contrappone all'antropocentrismo (da Warburg qui definito perentoriamente 'egocentrismo') dell'uomo rinascimentale. Nella composizione warburghiana l'evocazione della fonte antica ha la funzione di siglare un atteggiamento di soggezione passiva dell'uomo rispetto alla sorte e alle potenze oltremondane (tema già sinteticamente anticipato da Warburg in tavola B ; cfr. anche Tavola 22 e le tavole 'planetarie seguenti'). Nel testo di Boezio, così parla infatti la Fortuna personificata.

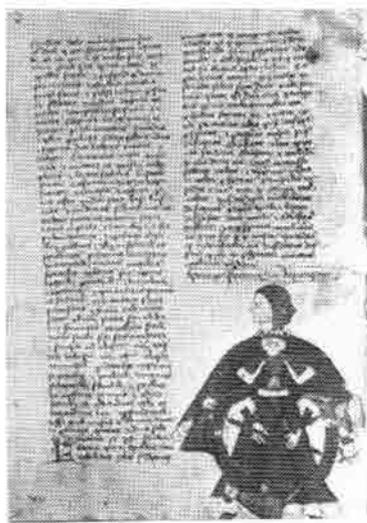
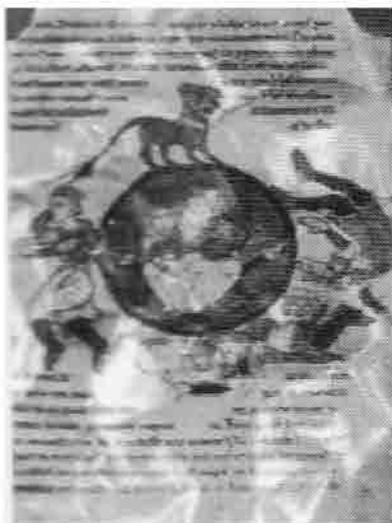
Questa è la nostra forza, è questo il gioco che continuamente giochiamo: giriamo la ruota rivoltandone l'orbita e godiamo di cambiar posto a ciò che sta più in basso con ciò che sta più in alto, e viceversa. Sali pure, se ti piace, ma a condizione che non abbia in alcun caso a considerare come ingiustizia il tuo discendere, ogniquale volta non lo richiederà il senso del mio gioco [*Haec nostra vis est, hunc continuum ludus ludimus; rotam volubili orbe versamus, infima summis, summa infimis mutare gaudemus. Ascende si placet, sed ea lege ne utique cum ludicri mei ratio poscet, descendere iniuriam putes.*] Boet., *De cons. pb.*, II, II, 7-11

Nell'illustrazione, la ruota stessa include la personificazione di Fortuna bendata con i lembi della propria veste e seduta sul trono a governare le sorti dei personaggi posti in bilico sulla circonferenza.

L'immagine successiva (4) rappresenta un'altra variante, risalente già al XV secolo, del tipo 'Fortuna con ruota': si tratta di un foglio delle *Imagines secundum diversos doctores* conservato presso la Biblioteca Vaticana a Roma, databile al 1424. Qui Fortuna è rappresentata con un *vultus duplex*, sia benigno sia malevolo, nell'atto di imprimere il moto alla ruota a cui

sono legati, impotenti, diversi personaggi (Squillaro 2002). Il testo a cui si accompagna l'immagine – un commentario inglese del XIV sec. a Boezio – ben sottolinea l'irrazionale mutevolezza della sorte:

Da notare che Boezio chiama la fortuna tenebrosa, cioè oscura e cieca: infatti anticamente la fortuna era raffigurata cieca, perché imprevedibilmente si avvicina e si allontana. Oppure perché rende l'uomo cieco, innalzandolo nella prosperità, e poi abbattendolo nelle avversità. Da notare che Boezio dice che la fortuna un giorno gli aveva voltato l'ingannevole faccia, nel senso che la fortuna una volta era raffigurata con un doppio aspetto: davanti bianca, dietro nera. Con il bianco si raffigurava la prosperità, con il nero l'avversità. La Fortuna dunque aveva mutato per Boezio la faccia ingannevole della prosperità, mostrandogli infine il volto dell'avversità. [*Notandum quod Boethius appellat fortunam nubilam, idest obscuram sive caecam: depingebatur enim antiquitus fortuna caeca, quia ex improviso accedit et recedit. Vel quia caecum reddit hominem, extollendo eum in prosperis et reprimendo in aduersis. Notandum quod Boethius dicit fortunam olim circa se mutasse fallacem vultum, quia fortuna olim depingebatur duplici facie: anteriori alba, posteriori autem parte nigra. Per albam designabatur prosperitas, per nigram aduersitas. Mutavit ergo fortuna circa Boethium fallacem vultum prosperitatis; postea ostendit ei vultum aduersitatis.*] William of Wetheley, *Expositio in Boetii De consolatione philosophiae*, I, 1.



3. Ruota della Fortuna, miniatura dal Liber de consolatione philosophiae di Boezio, sec. XIII, cod. 2642, fol. 11r (Wien, Österreichische Nationalbibliothek).

4. Ruota della Fortuna, miniatura da Imagines secundum diverses doctores, 1424, Cod. Palat. 1066, fol. 239v (Roma, Biblioteca Vaticana).



5. Ruota della Fortuna, miniatura da Des Cas des nobles hommes et femmes di Boccaccio (Libro VI), manoscritto francese, 1450 ca., ms. 35321, fol. 170r (London, The British Library).

6. Maestro delle illustrazioni di Boccaccio, Lotta della Fortuna contro la Povertà, da Livre de la Ruynie des nobles hommes et femmes, Bruges 1476.

7. Papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini) nel regno della Fortuna, xilografia tedesca, sec. XV.

8. Ruota della Fortuna, xilografia da De casibus virorum illustrium di Boccaccio, Bruges 1483.

Le quattro immagini seguenti (5, 6, 7, 8) sono tutte illustrazioni di testi che riprendono il tema di una ‘visione allegorica’ di Fortuna personificata, visione già evocata nel testo di Boezio. Due illustrazioni raffigurano propriamente la Fortuna con ruota, e possono essere esaminate congiuntamente in quanto riproducono, entrambe, la visione di Fortuna nel *De casibus illustrium virorum et mulierum* di Boccaccio, opera che per altro tratta proprio delle fortune e delle sfortune (*casus*) di personaggi illustri dell’antichità. La prima immagine (5) è tratta da un manoscritto che contiene una volgarizzazione francese dell’opera (*Cas des nobles hommes et femmes*), databile al 1450 e conservato a Londra. La seconda (8) è una xilografia tratta da un’edizione latina stampata a Bruges nel 1483. Nella miniatura una dama in abiti cortesi – la Fortuna munita di ruota: oggetto dal quale però, rispetto alle immagini precedenti, il personaggio mantiene una certa distanza – è a colloquio con lo stesso Boccaccio, e così rimprovera il poeta che non tiene nella debita considerazione la sua azione:

Sono all'opera e perciò sono sempre inquieta, ora a portare ciò che sta in basso a livello di ciò che sta in alto, ora ciò che sta in alto al livello di ciò che sta in basso, e arrivo sempre dappertutto, ora clemente ora minacciosa; e perciò non entro soltanto nelle residenze regali o nei sacri palazzi dei sovrani, di cui tu tanto scrivi, ma visito le baracche dei servi e dei poveri, i tuguri dei pastori e le capanne dei pescatori [... *ad opus, circa quod inquieta semper, et nunc sublimia imis et nunc ima sublimibus equando, ubique nunc blanda nunc minax, venio; et inde, non tantum regias edes aut sacra imperatorum palatia, que tu rimaris plurimum, in eo, sed et pauperum gurgustiola, pastorum tuguria et piscatorum mappalia perscrutor.*] Boccaccio, *De casibus*, VI, 1

Nella xilografia il poeta è presentato con la mano al volto, nella posa malinconico-meditativa (si vedano in “Engramma” tavola tematica e la *tavola ex-novo sulla Pathosformel* del dolore e della meditazione), mentre l'immagine di Fortuna corrisponde più puntualmente alla descrizione del testo, in cui la dea appare connotata ancora come un *monstrum* allegorico medievale; così infatti la descrive Boccaccio:

O buon Dio, che grande statura, che fattezze stupefacenti! Non lo immaginavo ed ebbi paura a guardarla: i suoi occhi erano ardenti e minacciosi, il viso torvo, i capelli, sparsi, le ricadevano sul volto; aveva, credo, cento mani e altrettante braccia; insolite le sue vesti e la voce metallica. E sebbene camminasse non riuscivo a scorgere i piedi. E mentre stavo spaventato in attesa di sapere cosa volesse, lei mi disse, fissandomi con i suoi occhi luminosi... [*Deus bone, quam grandis illi statura, quam admirabilis forma! Non inticiabor, prospiciens timui. Nam ardentes minacesque illi erant oculi, facies torva, capillitium multiplex per ora pendulum, manus, credo, centum et brachia totidem, varia vestis et ferrea vox; quibus tamen incederet pedibus vidisse non potui Et dum quid velit pavescens expecto, hec in me defixis luminibus inquit.*] Boccaccio, *De casibus* VI, 1

A queste due immagini di ‘Fortuna con ruota’, in cui come afferma il poeta replicando a Fortuna la sorte non è altro che una ‘ministra di Dio’ il cui volere va accettato con incondizionato timore, si aggiunge ancora un'illustrazione da una terza volgarizzazione da Boccaccio, il *Livre de la Ruynes des nobles hommes et femmes*, edito sempre a Bruges nel 1476, che raffigura la lotta della Fortuna contro la Povertà (6). Questa immagine pare segnare uno scarto rispetto al totale dominio della Fortuna sull'esistenza umana: mentre sullo sfondo la dama-Fortuna punisce uno sventurato personaggio legato a un albero, in primo piano è la stessa Fortuna ad essere scaraventata a terra e percossa a colpi di bastone (secondo una *Pathosformel* propria dell'aggressione: si vedano la tavola 5 e la tavola 41 del *Bilderatlas* pubblicata in “Engramma”). Al centro della scena un personaggio maschile – forse

lo stesso poeta – in posa meditativa, è volto verso Fortuna che ancora si trova in piedi, abbigliata in abiti contemporanei “alla francese” (Squillaro 2002). Compare qui la possibilità di un riscatto rispetto ai casi del destino, possibilità vivacemente rappresentata dalla rivincita tutta muscolare dell’uomo sulla Fortuna, o almeno di un confronto paritetico tra l’uomo e la sorte; il tema stesso della ‘lotta’ tra Fortuna e Povertà, inoltre, si inserisce in un’ottica già mercantile, in cui ‘fortuna’ equivale anche a ‘ricchezza’. Con questa edizione di Boccaccio siamo infatti nella Bruges della seconda metà del XV secolo: ma l’accostamento con la xilografia boccacciana del 1483 posta immediatamente al di sopra, in cui Fortuna è raffigurata ancora nelle sue vesti di mostruosa potenza dominatrice, evidenzia sinotticamente la pressoché totale compresenza delle due ‘posizioni’ – attiva e passiva – dell’uomo rispetto alla sorte.

Accanto alle tre immagini tratte da Boccaccio, una quarta illustrazione rappresenta una ‘visione’ della dea personificata: si tratta di una xilografia di ambito tedesco del XV secolo, raffigurante papa Pio II nel “Regno della Fortuna” (7), in cui viene visivamente restituita la descrizione che Enea Silvio Piccolomini riporta nel suo *Somnium de Fortuna*: è il racconto di un sogno, nel quale lo stesso autore viene accolto nel regno della dea. Nel testo, contenuto in una lunga lettera datata 26 giugno 1444 e indirizzata a Procopius di Rabstein, Enea Silvio – dopo aver presentato la Fortuna quale dispensatrice di ricchezze così come di povertà, di felicità così come di sciagure – inizia così a descrivere il suo sogno:

Ebbi questa visione: ero giunto in un luogo ameno e verdeggiante; c’era un campo coltivato in mezzo a un giardino, il giardino di Fortuna, circondato da un fiume e da un muro su cui si aprivano due porte, una di corno, l’altra splendente di bianco avorio. I muri erano altissimi, fatti di diamante, il fiume di abissale profondità. Sulle rive del fiume che si distendevano dalla zona delle porte, stava riunita una grande massa di uomini e donne [...]. Giunsi di fronte alla porta di corno, sulla sommità della quale stava la seguente iscrizione con caratteri antichi: ‘Ammetto pochi e sono ancor meno coloro che servo’ [*visionem hanc habui: in locos letos et amena vireta deveni, gramineus campus in medio fortunati nemoris erat, rivus cinctus et muro, due illic porte, altera cornea, altera candenti nitens elephanto. muri altissimi ex adamante constructi, rivus immense profunditatis. [...] in ripis e regione portarum existentibus ingens virorum ac feminarum turba consedebant, [...] veni ad corneam portam, in cujus summo hec litteris antiquis inscripta conspexi: paucos admitto, servo pauciores*]. Enea Silvio Piccolomini (Pio II), *Somnium de Fortuna*.

Fortuna è la dea che conosce, ma non rivela, ciò che riserva il futuro: è la potenza che presiede al destino della folla di uomini e donne che si assiepano alle sue porte. Più oltre nel testo, Pio II a colloquio con l'umanista Maffeo Vegio, assiste tra l'altro a una scena – di sicuro significato politico-allegorico – in cui il re Alfonso d'Aragona cerca di afferrare una sfuggente Fortuna:

Vidi un uomo di piccola statura, scuro di faccia e gli occhi vivaci che aveva messo le mani tra i capelli di Fortuna, l'aveva afferrata per la chioma e le diceva: 'Fermati, alfine, o dea, e guardami: perché sono ormai dodici anni che mi sfuggi? Ora ti ho catturata, che tu lo voglia o no. E ora devi guardarmi. Mi sei stata avversa quanto basta, ora credo che mi offrirai uno sguardo ben diverso. O sarai benevola con me o ti strapperò tutti i capelli. Perché, pusillanime, sfuggi me, il Magnanimo?'. E anche la Fortuna gli rispose così: "Ammetto che hai vinto: non mi avrai più avversa". Allora io: "Chi è, Vegio, colui che fa violenza a Fortuna?". "Alfonso d'Aragona – rispose – che, dopo Ponza, dopo essere stato catturato e consegnato assieme ai fratelli a Filippo, duca di Milano, si rigettò di nuovo nelle battaglie, inseguendo la signora che gli era avversa ma tanto fece resistendo e perseverando che vinta nel suo pudore ricondusse Fortuna al suo favore. [*Video parva statura virum, nigro vultu, letis oculis, qui manus in capillos fortune conjecerat arreptaque coma, sta tandem, domina, meque respice, dicebat. quo me fugis jam annis duodecim? capta es, sive velis sive nolis, ut me respicias oportet, satis mihi adversa fuisti. nunc alium vultum prebebis reor. aut mihi blanda eris, aut omnes tibi crines evellam. cur me fugis magnanimum pusillanimesque sectaris? Fortune quoque in eum vox erat: vicisti fateor, nec me amplius experieris adversam. tum ego, quia hic est, inquam, Vegi, qui Fortune vim facit? Alfonsus, refert ille, rex Aragonum, qui cum fratribus apud Ponzam captus, Philippoque duci Mediolanensium datus, dimissus denique novis se preliis immiscuit, adversamque dominam insecutus, tantum instando perseverandoque fecit, ut victam pudore Fortunam jam in suum favorem revocaverit.*] Pio II, *Somnium de Fortuna*, c. 6v

Questo brano pur nel contesto ancora 'medievale' delle visioni allegoriche debitorie all'opera di Boezio, introduce un'importante anticipazione di quella che sarà la riapparizione della 'Fortuna con ciuffo' domabile, frenabile e controllabile. E infatti Warburg (sulla scorta delle indicazioni di Afred Doren: v. la lettera di Saxl a Warburg pubblicata in questo numero di "Engramma") individua in questo brano di Enea Silvio Piccolomini e in particolare nella battuta che Alfonso indirizza a Fortuna ("*sive velis sive nolis*") la fonte testuale di ispirazione del motto '*VELIS NOLISVE*' che si trova nel verso di una medaglia, presente nel lato destro di tavola 48, inclusa tra i media figurativi che riportano il tipo iconografico della 'Fortuna con ciuffo' (24) (Squillaro 2002; cfr. Warburg [1907] 1966, pp. 237-238 n. 2 e *Renewal of Pagan Antiquity* 1999, p. 452). Significativamente, tuttavia, l'immagine

che correda il testo del pontefice umanista è collocata in tavola ‘fuori posto’, ovvero nel gruppo delle immagini della ‘Fortuna con ruota’: in discordanza con il testo, infatti, nell’illustrazione la dea non è rappresentata come una *Occasio* dotata di ciuffo o di capelli al vento che l’uomo può afferrare, ma si presenta con un aspetto totalmente cortese. Sebbene quindi l’evoluzione concettuale dell’idea di Fortuna alla metà del XV secolo possa dirsi già pienamente compiuta con il recupero di *Kairòs/Occasio* con ciuffo, e poi con l’immagine della ‘vela della Fortuna’, l’illustrazione del *Somnium de Fortuna* di Enea Silvio Piccolomini testimonia dell’attardamento iconografico: nel testo Fortuna è una figura *fugiens*, afferrata per i capelli sciolti, nell’immagine che quel testo dovrebbe illustrare Fortuna è in figura di dama che si intrattiene cortesemente a colloquio con l’umanista.

Non immediatamente leggibile sotto il profilo ermeneutico risulta invece l’inserimento in tavola dell’immagine collocata al di sotto della ‘serie’ boccacciana: un dipinto di scuola portoghese raffigurante l’evangelista Giovanni nell’isola di Patmos (15). Il senso dell’inserzione può forse essere desunto da un passaggio del saggio su Francesco Sassetti, in cui Warburg riporta una lettera che Marsilio Ficino indirizza a Giovanni Rucellai, nella quale si rinviene la citazione di un passo tratto dal Vangelo di Giovanni che recita: “*Non haberes hanc potestatem nisi data esset desuper*” (Giovanni 19, 11) (Warburg [1907] 1966, p. 235, n. 2). Ciò a significare, così come Ficino sostiene, che l’uomo può sicuramente opporre resistenza al potere della Fortuna, a patto che l’energia umana sia disposta da una volontà superiore.



15. San Giovanni a Patmos, XV sec., dipinto, portoghese (?).

Ma la collocazione dell'immagine di san Giovanni a Patmos sembra essere dettata anche da spunti di tipo formale-espressivo: come Giovanni, anche i personaggi delle immagini precedenti – Boccaccio ed Enea Silvio – sono protagonisti di una visione 'estatica', che ha per oggetto però una dea pagana anziché la Donna dell'Apocalisse simbolo di Maria-Ecclesia. Giovanni, come Boccaccio nella xilografia, è colto infatti nella postura della meditazione, con la mano al volto. Nel dipinto di scuola portoghese, inoltre, l'evangelista si volge alla sua visione, ma è rivolto anche verso le grandi imbarcazioni che a vele spiegate si avvicinano alla riva: quasi una raffigurazione allusiva di quelle caravelle che – negli stessi anni in cui viene realizzato il dipinto – proprio dal Portogallo giungono fortunatamente e audacemente nelle Americhe. Il dettaglio sullo sfondo della tela potrebbe costituire dunque una sorta di anticipazione e collegamento rispetto alla tipologia della 'Fortuna con vela', nel cuore di tavola 48.

## II. Fortuna con ciuffo

Il motto 'VELIS NOLISVE' (un palindromo sillabico, leggibile nei due versi) la cui fonte è forse il *Somnium de Fortuna* di Pio II, ci conduce direttamente, come abbiamo visto, a considerare la tipologia della 'Fortuna con ciuffo': questo tipo iconografico occupa il lato destro della tavola, e introduce un approccio alla sorte dell'uomo rinascimentale radicalmente diverso rispetto alla passività dell'uomo soggetto della volubile ruota di Fortuna. Se infatti, come scrive Warburg nel saggio su Sassetti, "avventurarsi nella lotta per l'esistenza significava per Rucellai occupare sulla nave il posto del timoniere" – e dunque appropriata al tipo-mercante è la 'Fortuna con vela' – "un condottiero poteva ben immaginare di afferrare la fortuna pei capelli come facile preda del suo pugno ostentatamente aggressivo, [mentre] la mano del mercante doveva afferrare il timone". La giusta prudenza nei confronti di Fortuna, consigliata dagli autori medievali e dallo stesso Ficino a quanti, come Rucellai, "aspiravano istintivamente e consapevolmente, con una speranza ancora imperturbata, a raggiungere uno stato nuovo, medio di salvezza, a egual distanza dalla ascesi monastica rifuggente dal mondo, come da una millanteria di questo affermatrice" (Warburg [1907] 1966, p. 238), sfugge a quanti affrontano la sorte con un atteggiamento di violenza e con una velleitaria, muscolare, intenzione di padronanza. A costoro non si addice l'immagine 'passiva' della Fortuna con ruota, ma nemmeno la *imago media* di 'Fortuna con vela'. Sarà invece l'antica figura di *Kairòs/Occasio* la più adatta a fornire un valido "incoraggiamento al valore intrepidamente attivo". Nel 1929, Warburg scrive ad Alfred Doren:

Vorrei chiederti se hai fatto rientrare nel perimetro della tua trattazione il Kairòs, il dio della Fortuna della Grecia, come appare su un rilievo di Torcello. Nel rilievo tiene, se non erro, un rasoio in una mano, sta in piedi su una ruota e ha in ogni caso la nuca rasata; gli è rimasto solo il ciuffo della fortuna, che gli cade ondulato sulla fronte. L'afferrare il ciuffo della Fortuna è proprio l'atto che si contrappone nel modo più aspro al comportamento passivo nei confronti del Fato; e proprio per il Rinascimento [...] fino a Machiavelli, è questa *Occasio* la concorrente più aspra della Fortuna con la ruota e con la vela.

Il rilievo del pulpito della Basilica di Torcello, databile alla metà dell'XI secolo, a cui fa riferimento Warburg nella lettera, è in effetti presente in tavola in una posizione eminente, in alto a destra, come principale riferimento iconografico (tardo)antico per questa ultima tipologia di 'Fortuna' (22). Ma la fonte principale per la reinvenzione di *Occasio/Kairòs* in età umanistica è forse una fonte di tipo letterario, un epigramma di Ausonio che riporta l'*ekphrasis* di un'opera che rappresentava *Occasio* e *Poenitentia* attribuita addirittura a Fidia:

– Di chi sei opera? – Di Fidia: lo stesso che fece la statua di Pallade, lo stesso che fece la statua di Giove, e io sono la sua terza gloria.  
Io sono una dea rara, a pochi nota con il nome di *Occasio*.  
– E perché ti ostini a girare sulla ruota? – Non posso stare ferma in un luogo  
– E perché hai le ali? – Sono volatile. Mercurio  
usa far avere la fortuna che vuole, io mi attardo quando voglio.  
– Ti copri il volto con i capelli? – Non voglio essere riconosciuta.  
– Sei calva sulla nuca? Se fuggo non sarò trattenuta.  
– Chi è colei che a te si accompagna? – Te lo dirò. – Dimmi: chi sei?  
– Io sono la dea a cui nemmeno Cicerone poté dare un nome.  
Sono la dea che esige le pene degli atti e dei non atti.  
Sono la dea che fa penare. Così sono chiamata Metanoia.  
– Ma – dimmi – che fai? – quando mai io sottraggo qualcosa  
questa rimane e la tengono in pugno coloro che io risparmio.  
E anche ora mentre tu ti interroghi, mentre indugi a meditare,  
dirai che ti sono sfuggita dalle mani.

*[Cuius opus? Phidiae, qui signum Pallados, eius,  
quique Iovem fecit, tertia palma ego sum.  
Sum dea quae rara et paucis Occasio nota.  
Quid rotulae insistis? Stare loco nequeo.  
Quid talaria habes? Volucris sum. Mercurius quae  
fortunare solet, tardo ego, cum volui.  
Crine tegis faciem? Cognosci nolo. Sed heus tu  
occipiti calvo es? Ne teneat fugiens.  
Quae tibi iuncta comes? Dicat tibi. Dic rogo quae sis.*

*Sum dea, cui nomen nec Cicero ipse dedit.  
 Sum dea, quae facti non factique exigo poenas,  
 nempe ut paeniteat: sic Metanoea vocor.  
 Tu modo dic, quid agat tecum. Quandoque volavi,  
 haec manet: hanc retinent quos ego praeterii.  
 Tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris,  
 elapsam dices me tibi de manibus.]*  
 Aus., Epigr. XXXIII, *In simulachrum Occasionis et Poenitentia*

Nel rilievo di Torcello vediamo sulla destra la figura di Penitenza/Pentimento (*Metanoia*) che, con la mano al volto, si volge all'indietro in un atteggiamento di afflizione; *Occasio*, al centro del rilievo, da un lato viene acciuffata prontamente per i capelli da un personaggio che le sta di fronte, mentre dall'altro lato sfugge a una seconda figura che tende inutilmente le braccia alle sue spalle. Nel Rinascimento la riemersione dell'antico – nella figura della Fortuna con ciuffo, ma anche nella Fortuna con vela – trova un mezzo di espressione e di diffusione particolarmente efficace soprattutto nel genere delle 'imprese'. Scrive Warburg nel saggio su Sassetti:

Perché il Rinascimento chieda e ottenga proprio nel simbolo di questa dea pagana ridestata a vita la sua parte nella formazione stilistica dell'energia volta alle cose del mondo, si spiega mediante l'importante posto che essa occupa nell'arte dell'impresa [...] un termine intermedio fra segno e immagine per illustrare simbolicamente la vita intima dell'individuo. (Warburg [1907] 1966, p. 232)



22. Kairos (Occasio), lastra a bassorilievo dal Duomo di Torcello, sec. XI (Venezia, Torcello).



24a, 24b. Giovan Battista Bonini, medaglia di Camillo Agrippa, 1580 ca. (London, The British Museum), in alto: il verso raffigurante Fortuna-Occasio, con il motto "Velis nolise"; in basso: il recto con il profilo del committente, Camillo Agrippa.

23. Verso della medaglia del conte Pier Maria Rossi con il motto "Aut te capia aut moriar", Parma, seconda metà del sec. XV.

Nel montaggio di tavola 48 numerose sono infatti le immagini che a diverso titolo si inseriscono nel genere dell'impresa: dalle medaglie con emblemi individuali (11, 23, 24, 25), ai logotipi editoriali (27), alle stampe allegoriche con significato morale o amoroso (17, 12), alle 'divise' inserite nell'ornamentazione architettonica (9, 18).

E ritroviamo anche la scena principale della lastra di Torcello proprio in una medaglia-impresa rinascimentale, collocata in tavola subito al di sotto del rilievo antico: anche qui *Occasio* – dotata di vela e dunque connotata anche come Fortuna in senso più ampio, e non solo come momento propizio – viene energicamente trattenuta per i capelli da un personaggio maschile (Squillaro 2002). Nella tavola, questa medaglia compare per due volte, in due immagini distinte seppur poste a breve distanza (24a, 24b). L'immagine con la riproduzione in gesso del recto e del verso (24b) intende sottolineare, con tutta probabilità, la figura del committente: Camillo Agrippa, matematico e ingegnere-architetto amico di Michelangelo, ma soprattutto celebre uomo d'arme, teorico e innovatore dell'arte della scherma, quale *Idealtypus* di "uomo intrepidamente attivo" del Rinascimento. L'inserimento ripetuto del verso della medaglia (24a) – posta accanto a una seconda medaglia dal soggetto analogo – oltre a dimostrare (come Warburg non dimentica mai di sottolineare nei suoi montaggi) la diffusione del tipo iconografico anche mediante un supporto maneggevole come le monete celebrative), mette anche in connessione i motti delle due imprese. In merito alla medaglia di Camillo Agrippa, così scrive Warburg ad Alfred Doren:

La medaglia del Rinascimento, che tu dovresti ricevere, e della quale io ti ho già scritto, mostra con un simbolismo particolarmente felice, la mentalità

dell'uomo rinascimentale. Un uomo armato afferra la Fortuna con vela per il ciuffo della buona sorte, con sotto scritto: *'velis nolisve'*; dunque con l'arguto e spiritoso gioco di parole *'velis - con le vele'*, oppure: *'che tu voglia o no'*, ma anche *'le tue vele non ti servono a nulla'*.

Si tratta, come abbiamo visto, del motto tratto dal *Somnium de Fortuna* di Enea Silvio Piccolomini, che aveva anticipato – nel testo ma non nell'immagine – la comparsa della Fortuna con ciuffo. Nella medaglia di Camillo Agrippa Fortuna ricompare con il suo ciuffo, e nonostante sia dotata di vela soccombe all'uomo che la cattura. Nelle pagine conclusive del *Principe* di Niccolò Machiavelli possiamo leggere un passaggio che è quasi un commento all'immagine della medaglia di Agrippa, la figura una *Fortuna fugiens* che il principe deve prendere e domare con ferocia e audacia, fino quasi a violentarla:

Fortuna [...] dimostra la sua potenza dove non è ordinata virtù a resisterle [...] Io iudico bene questo, che sia meglio essere impetuoso che rispettivo; perché la fortuna è donna, et è necessario, volendola tenere sotto, batterla et urtarla. E si vede che la si lascia più vincere da questi, che da quelli che freddamente procedano. E però sempre, come donna, è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia la comandano. (Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, XXV)

L'assoluta certezza di dominio sulla Fortuna espressa da Agrippa nella sua medaglia, è affiancata in tavola da un'altra impresa, appartenente al conte e condottiero Pier Maria Rossi (23). Nella moneta, coniata a Parma nel secondo quarto del XV secolo, è rappresentata sul verso una Fortuna/Occasio nuda, con un lungo ciuffo sul davanti, mentre dietro di lei si sta affrettando,



28. Bottega di Andrea Mantegna, Occasio e Paenitentia, 1500-1505, affresco (Mantova, Palazzo Ducale)

con il braccio destro teso ad afferrarla, una figura maschile. Il motto dell'impresa – “*Aut Te Capiat aut Moriar*” (“O coglierti o morire”) – pone in termini radicali l'*aut aut* dell'uomo rinascimentale che si ritiene ora pienamente *faber fortunae suae* e intende governare attivamente la propria esistenza, fino a mettere a repentaglio la propria vita nella battaglia ingaggiata con la sorte.

L'immagine forse più nota di *Occasio* è però un affresco conservato nel Palazzo Ducale di Mantova, databile ai primi anni del '500, di scuola mantegnesca (28). Esso raffigura Fortuna/*Occasio* che incede rapida, le ali ai piedi, su una sfera; la figura è abbigliata con una veste mossata 'all'antica', ed è caratterizzata dall'ormai immancabile ciuffo, che ricade sulla fronte mentre si volge all'indietro a osservare un giovane che la insegue; quest'ultimo viene trattenuto nell'inseguimento da una terza figura, stante e collocata su un solido basamento. Il soggetto era conosciuto da Mario Equicola, che ne parla in una lettera a Francesco Gonzaga (Pisani 2006, Kolsky 1991): si tratta di un invito alla gioventù – la stessa gioventù “feroce” a cui si rivolge Machiavelli (del quale si vedano i poemetti dedicati a Occasione e Fortuna ne *I Capitoli*) – a non lasciarsi sedurre dalle lusinghe della instabile fortuna, ma a trattenere la propria audacia con l'aiuto della virtù, personificata dalla donna che frena il giovane nell'affresco mantegnesco. Scrive Baldassare Castiglione, che frequenta in quegli stessi anni le corti dei Gonzaga e dei duchi di Urbino: “La fortuna, come sempre fu, così è ancor oggidì contraria alla virtù” (*Cortegiano*, Dedicata, 1). A questo monito si può però giustapporre la figura che combina in sé le qualità di prudenza e di fortuna: la ‘giusta fortuna’, ovvero la Nemesis düreriana – dotata di briglie e morso, a dare freno all'agire umano – posta in tavola esattamente al di sopra del dipinto mantovano (26). La grande Nemesis che governa il mondo mostra che Fortuna può anche essere ‘giusta’ quando, temperata dalla prudenza, riconosce e premia la virtù. A proposito della inserzione dell'opera di Dürer si ricordi che Warburg dedica il saggio del 1905 *Dürer e l'antichità italiana* proprio al rapporto dell'artista nordico con Mantegna, la cui opera è per altro protagonista delle due tavole seguenti nel *Bilderatlas*: tavola 49 e avola 50/51).

E nel Rinascimento si tratta, certo, della virtù esercitata mediante una *vita activa*: sia essa del mercante o del condottiero o del principe. La sfortuna coincide infatti con l'accidia, con l'incapacità di essere pronti a cogliere il momento opportuno: pare essere questo il messaggio di un disegno attribuito a Cornelis Anthonisz, del 1530 circa, già interpretato come *Allegoria della Sfortuna*, ma raffigurante piuttosto una *Allegoria della Pigrizia*, e posto significativamente quale penultima figura nel montaggio, in basso a destra (31) (Squillaro 2002). La figura protagonista dell'immagine porta malin-

conicamente una mano al volto, mentre con l'altra mano tiene un'anguilla, animale le cui movenze e la pelle viscida alludono con tutta probabilità all'instabilità e all'inaffidabilità; la figura è attorniata da un paesaggio di rovine, di città in fiamme, di bestiame morente, mentre una nave con le vele ammainate, sullo sfondo, non è in grado di prendere il vento, che pure fa garrire le bandiere sui pennoni.

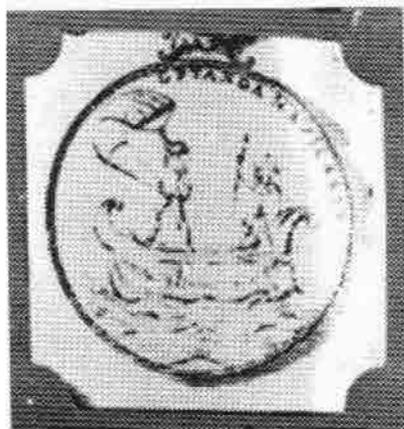
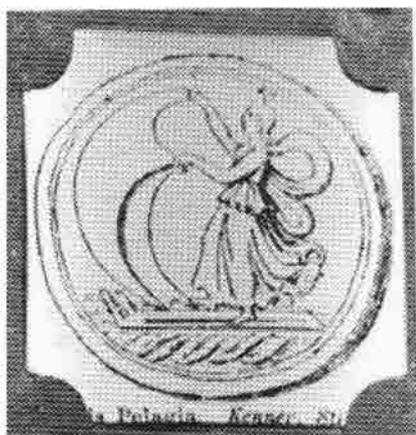
In chiusura della tavola, giustapposta alla personificazione di Sfortuna-Accidia, una immagine tutta positiva: l'*Allegoria della Fortuna* di Angelo Bronzino, conservata agli Uffizi, del 1567 circa (30). Realizzata in occasione del matrimonio fra Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria, come testimonia la presenza dell'amorino al centro della scena, l'opera si potrebbe più correttamente intitolare 'Allegoria della *Felicitas publica*' (Germicca 2010). La protagonista del dipinto è celebrata da Gloria e Fama in volo, mentre al suo fianco si riconoscono Prudenza (con *vultus duplex*, remora al braccio e globo terracqueo tra le mani) e Giustizia (con spada e bilancia). Le due Virtù schiacciano i Vizi, tra i quali si riconoscono Follia e Invidia. In ginocchio, anche Tempo (con il globo celeste) e Fortuna (con ciuffo e ruota) assistono la Felicità Pubblica, caratterizzata da caduceo e cornucopia (cfr. Cesare Ripa, *Iconologia*, s.v. Felicità pubblica). Questi due attributi identificano anche l'impresa della "Fortuna compagna di Virtù" (cfr. Alciati, *Emblemata*, CXVIII), che rappresenta la negazione di quella



31. Cornelis Anthonisz. *Thenissen* (attr.), *Allegoria della Sfortuna-Accidia*, disegno a penna, 1530 ca. (London, *The British Museum, Department of Prints and Drawings*).

30. *Agnolo Bronzino*, *Allegoria della Fortuna*, dipinto a olio, 1567 ca. (Firenze, *Galleria degli Uffizi*).

disgiunzione tra qualità morali e favore della sorte che abbiamo visto caratterizzare il concetto di Fortuna sin dall'*Elogio della Follia* di Erasmo, nella seconda immagine incipitaria della tavola. Anche l'attributo della Fortuna nella sua *facies* più instabile, imprevedibile e dominatrice assoluta dei casi umani – la ruota – torna in questa immagine tarda, come attributo di *Occasio* con il ciuffo: il tempo momentaneo e propizio che, se dotati di virtù, può essere acciuffato e fermato significativamente è raffigurato come sollecito e costante attendente – posto di fronte al Tempo-Eternità – della Felicità Pubblica garantita dalla famiglia Medici. Tra Tempo e *Fortuna-Occasio*, è reverso, tra i Vizi, un giovane nudo con in mano una lama: è forse l'antico *Kairòs*, ancora fuggevole e imprevedibile, e qui ridotto a metafora di tempi sfavorevoli, ormai passati dall'attuale, salda, Felicità pubblica. Al di là della specifica identificazione di ciascun personaggio, comunque, l'immagine che chiude la tavola dà conto della libertà con cui il tema delle figure di Fortuna viene trattato nel Rinascimento maturo, con una proliferazione che, in forza di una ormai assoluta licenza iconografica, che moltiplica e mescola personificazioni e attributi: nel dipinto di Bronzino i tratti della dea pagana, pur derivati dall'iconografia e dalle fonti antiche, hanno ormai perduto quell'aura demonica e vitale che nel primo Rinascimento li aveva fatti riemergere come efficace “simbolo del conflitto dell'uomo che si libera” dal suo destino.



10. Isis pelagia, riproduzione da una moneta dell'imperatore Adriano, II sec. d.C.

11. Riproduzione del verso della medaglia di Alexander Caymus (1556-1570) con il motto "Optanda navigatio", Milano, seconda metà del sec. XVI.

### III. Fortuna con vela

È però nel tipo iconografico di 'Fortuna con vela', collocato nella zona centrale del montaggio, che Warburg legge la piena funzione espressiva del simbolo della liberazione dell'uomo dalla prepotenza del destino, il *proprium* della sua pregnanza semantica. Anche questo tipo mutua una iconografia già antica, di cui in tavola è indicato un archetipo: in alto accanto alla terza immagine incipitaria del pannello (Palazzo Rucellai), vediamo infatti il disegno di una moneta dell'imperatore Adriano del II secolo d.C. (10), con una figura femminile in piedi su un'imbarcazione. Avvolta in panni mossi da un vento imperioso, la figura regge con entrambe le mani una vela, anch'essa gonfiata dal vento. Si tratta dell'immagine di Iside: il culto della divinità egiziana era molto diffuso nel mondo ellenistico e in particolare in ambito romano, dall'età imperiale in avanti, nei culti sincretici che accostano e amalgamano le divinità orientali a quelle romane, nella figura di Venere; Iside era venerata anche con gli epiteti di *pharia*, *euploia*, *pelagia*, ovvero dea 'del mare', 'dei flutti' e quindi 'del vento'. Nel montaggio la moneta adrianea sta ad indicare un precedente iconografico antico, indispensabile per comprendere la diffusione in età rinascimentale dell'attributo della vela associato a Fortuna: lo schema iconografico era accessibile nel XV secolo per il tramite delle monete imperiali che circolavano in gran numero, direttamente negli esemplari collezionati dagli umanisti ma anche grazie, per l'appunto, al *medium* del disegno dall'antico, di cui nel pannello vediamo un esempio.



25. Bernhard Strigel, Massimiliano I e la sua famiglia, dipinto, 1515 (Wien, Kunsthistorisches Museum) e dettaglio dell'impresa con Fortuna sulla berretta di Carlo V.

Subito al di sotto della riproduzione della moneta antica si trova un altro disegno del verso di una medaglia, questa volta moderna: si tratta dell'impresa del giurista milanese Alessandro Caimo, risalente alla seconda metà del XVI secolo (11), in cui la vela della nave è retta da un personaggio maschile nudo. Il motto inciso sulla moneta recita "Optanda navigatio", ovvero la "Navigazione da desiderare", ovvero "Navigare è desiderabile", in contrappunto con la sentenza "Navigare necesse, vivere non necesse" tratta dalle parole con cui Pompeo (secondo Plutarco, *Vita di Pompeo*, 50, 2) avrebbe esortato i suoi marinai ad affrontare il mare nonostante la tempesta: l'auspicio espresso dall'impresa evidentemente è che per il committente, padrone della propria rotta esistenziale, la desiderabile navigazione proceda 'a gonfie vele'.

Ancora nell'ambito della medaglia-impresa, il montaggio vede la collocazione, subito al di sotto, di un dipinto di Bernhard Strigel, del 1515, conservato a Vienna, raffigurante l'imperatore Massimiliano I d'Austria con la propria famiglia (25). Nel ritratto di gruppo Carlo V, la figura centrale del dipinto, porta sulla propria berretta un'impresa-emblema raffigurante una Fortuna tutta all'antica: nuda, con vela rigonfia, sospesa su una sfera (e *per incidens* si ricordi che fra le imprese di Carlo V forse la più nota è quella in cui le colonne d'Ercole sono accompagnate dal motto "Plus ultra", in memoria



14. Nicoletto da Modena, Fortuna, acquaforte su rame, 1506 ca. (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett).



13. Paolo Mannucci (da un disegno preparatorio di Bernardino Pinturicchio), Fortuna e Virtù, 1504 (Siena, Duomo, pavimento).

dell'audace e fortunata impresa di esplorazione e conquista che apre all'espansione dell'impero spagnolo sul mare, oltre i confini del 'vecchio' mondo). Nell'impresa di Carlo V, rispetto alle rappresentazioni 'alla francese' che illustrano i testi allegorici proto-umanistici, Fortuna ha riguadagnato l'aspetto originario della divinità pagana. L'aspetto anticheggiante è garantito dagli accessori in movimento – i panneggi e i capelli mossi dal vento – come nel caso delle allegorie mitologiche di ambito mediceo che Warburg aveva indagato nelle tavole precedenti dell'Atlante (si veda in particolare tavola 39), e che ritroviamo nella tavola, *exempli gratia*, nell'immagine di una Venere-Fortuna-Verità che si fa vela del proprio panneggio, mentre governa con il suo timone il globo, facendosi trasportare sulle acque grazie a un Vento-Eros-Kairòs tutto propizio, in una preziosa incisione di Nicoletto da Modena (14).

Oppure, ancora, nel pavimento del Duomo di Siena, opera di Paolo Mannucci a partire da un disegno di Pinturicchio, del 1504-1506 (13), in cui una instabile Fortuna dalle sembianze tutte botticelliane, posta su una sfera e su una nave dall'albero spezzato, volge recisamente le spalle all'erta 'via della virtù' percorsa dagli antichi sapienti, e purtuttavia riceve inconsapevolmente le ricchezze disprezzate da Cratete sopra di lei: una scena che pare quasi riprendere il dettato erasmiano dell'*Elogio della Follia* che abbiamo visto nella seconda immagine incipitaria in tavola (riferita però alla Fortuna con ciuffo).

Un posto tutto particolare nell'argomentazione warburgiana sulle imprese spetta alla focalizzazione sulla committenza Rucellai, che come abbiamo visto compare come protagonista della terza immagine incipitaria della tavola, in riferimento alla comparsa di 'Fortuna con vela'. Scrive Warburg nel saggio su Sasseti:

Rispetto al cavaliere che schiera il suo clan intorno alla bandiera familiare per l'estrema difesa [nella lotta per l'esistenza], il mercante del rinascimento fiorentino conferisce quasi come stendardo appunto quella dea del vento, Fortuna, che egli ha dinnanzi agli occhi in forma così corporea come potenza che decide della sua sorte [...] Indaghiamo in che modo questa Fortuna, come simbolo anticheggiante dell'energia, nacque nell'ambito delle idee personali di un contemporaneo del Sasseti, Giovanni Rucellai. (Warburg [1907] 1966, p. 232)

Nello stesso saggio, Warburg sottolinea anche i diversi significati del termine 'fortuna' nel contesto delle potenti famiglie di mercanti del Rinascimento, qual è quello della famiglia Rucellai:

La parola latina 'fortuna' significava allora, come ancor oggi, nell'uso italiano non soltanto 'caso' e 'patrimonio', bensì anche 'vento tempestoso'. In tal modo per il mercante che solcava i mari, questi tre concetti separati designavano per contro solo proprietà differenti di quell'unica fortuna-tempesta, la cui mutabilità terrificante e misteriosa da demone della distruzione in dea elargitrice di ricchezze, provocava la restaurazione della sua personalità mitica, naturalmente unitaria, sotto l'influenza di un avito modo di pensare antropomorfo. (Warburg [1907] 1966, p. 235)

L'impresa Rucellai con 'Fortuna con Vela', che compare nella parte interna delle mura del palazzo (18), risponde dunque all'intenzione di recuperare un'allegoria che bene esprimesse le aspirazioni al successo sociale ed economico del committente che, anche sul piano concreto, con vele, imbarcazioni aveva a che fare per i suoi commerci. Scrive Warburg:

Troviamo riuniti [nello stemma Rucellai] sentimenti popolarmente pagani, fantasia artistica anticheggiante e umanesimo teologico intenti a svolgere da triplice viluppo concettuale la divinità tuttora viva della 'Fortuna Audax', schiettamente pagana nell'idea e nell'aspetto [...] quella stessa vela della Fortuna ornava, unita in maniera significativa alle imprese dei Medici, con la medesima coerenza di stile, la facciata del suo palazzo, questo monumento classicheggiante della gratitudine di chi gioiva delle cose terrene; a buon diritto, infatti, egli considerava l'associazione con i Medici fra i doni più cospicui della sua 'buona fortuna'. (Warburg [1907] 1966, p. 235).

La scelta di raffigurare la dea antica stante, nuda e fiera nel proprio atteggiamento, reggente la vela gonfiata al vento, secondo un gusto "per il grazioso anticheggiante negli accessori esternamente mossi" (Warburg [1907] 1966, p. 323), è un portato dell'adozione di stilemi concettuali e formali 'pagani' di contro allo schema iconografico (e ideologico) della dea-dama che con il moto della sua ruota inverte il superiore dettato divino.

All'interno di una visione virtuoso-eroica, lo stesso Leon Battista Alberti – ideatore di Palazzo Rucellai e dunque a diretto contatto con le ricche famiglie fiorentine che vedono prosperare o sfiorire i propri patrimoni con gran rapidità – attribuisce all'uomo che abbia la volontà e possieda le giuste armi, capacità di previsione e di azione tali per cui è in grado di ottenere quella 'fortuna' (anche come sinonimo di 'benessere patrimoniale') cui aspira (Squillaro 2002). Proprio al rapporto tra destino e fortuna Leon Battista Alberti dedica per altro il testo più solenne delle sue *Intercentales*, intitolato appunto *Fatum e Fortuna* (Bacchelli, d'Ascia 2003). In questa operetta Alberti abbandona pressoché totalmente la forma dialogica propria degli altri

testi delle *Intercenales*, per narrare invece una visione, rifacendosi alla tradizione del sogno filosofico: l'autore descrive il comportamento dei diversi tipi di anime che simboleggiano i generi di vita – vere e proprie ‘imprese’ – che lottano per sopravvivere nel fiume vorticoso dell'esistenza. Alberti evidenzia il rapporto fra ordine cosmico – *Fatum* – e iniziativa umana – *Fortuna*, intensa anche nel senso di *Occasio*, opportunità più o meno favorevole di agire, secondo le risorse oggettivamente disponibili. La questione che interessa Alberti, e gli stessi banchieri fiorentini del XV secolo – così come a quelli dell'Amburgo del XX secolo, del cui *milieu* Warburg fa parte – è *in primis* di ordine pratico che si collega però alla relazione tra *vita activa* e *vita contemplativa*, un tema che sta particolarmente a cuore agli intellettuali del tempo. Per sviluppare il suo ragionamento su Fato e Fortuna, Alberti ricorre a una metafora navale e fluviale ispirata all'allegoria dei fiumi della Fortuna attraversati da Virtù e Mercurio nel *De Nuptiis* di Marziano Capella (I, 14-16). Si tratta della stessa introduzione del *De Nuptiis* che è stata chiamata in causa anche come fonte di ispirazione per la *Primavera* di Botticelli: ed è per questa strada, forse, che nella Firenze del secondo Quattrocento Ninfa e Fortuna si prendono per mano (si vedano i pannelli immediatamente precedenti nell'Atlante: tavola 46 e tavola 47).

Quello del confronto – tutto immanente, senza più alcun rimando metafisico – tra l'uomo e la sorte, è dunque un interrogativo filosofico-esistenziale



18. Fortuna con vela, decorazione sull'elmo dello stemma di Giovanni Rucellai, bassorilievo, 1460 ca. (Firenze, Palazzo Rucellai).



12. Bernardo Rucellai e Nannina de' Medici sulla nave della Fortuna, acquaforte su rame, seconda metà del sec. XV (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett).

cruciale tra XV e XVI secolo, significativamente affrontato, su richiesta dello stesso Francesco Rucellai, anche da Marsilio Ficino. Scrive Warburg:

All'importante domanda, che egli stesso [Francesco Rucellai] si poneva, “se la ragione umana e la saggezza pratica possano qualcosa contro i casi del destino, della Fortuna” [...] ottenne una lunga lettera da Marsilio Ficino, nella quale quest'ultimo, alla sua domanda in quale modo l'uomo potesse agire contro le cose future, soprattutto quelle cosiddette casuali, o prevenirle, diede un parere che [...] culmina nella seguente istruzione per la lotta con la Fortuna. “Buono è combattere colla fortuna coll'armi della prudenzia, pazienza e magnanimità. Meglio è ritirarsi e fuggire tal guerra, della quale pochissimi hanno vittoria, et quelli pochi con intellettuale [intollerabile] fatica et extremo sudore. Optimo è fare collei o pace o triega, conformando la volontà nostra colla sua, ed andare volentieri dov'ella accenna, acciocchè ella per forza non tiri. Tutto questo faremo, se s'accorda in noi potenzia, sapienza et volontà”. (Warburg [1907] 1966, p. 233)

L'uomo – non più totalmente soggetto al destino (la postura passiva e medievale della soggezione al dettato di Dio che Fortuna con ruota invera), ma non ancora audacemente padrone della sua sorte (il piglio prepotente del 'conquistador', simboleggiato dalla cattura di Fortuna con ciuffo) – è impegnato a ingaggiare una lotta alla pari con Fortuna: questo esplicitamente asseriscono gli intellettuali più aggiornati dell'età umanistica (cioè più in sintonia con il pensiero 'all'antica'), e proprio in questo confronto si configura il campo agonale in cui l'*Idealtypus* dell'uomo rinascimentale può dar prova di virtù auree che temperano l'impulso del coraggio con il freno della saggezza, quali “prudenzia, pazienza e magnanimità” oltre che “potenzia, sapienza et volontà”. Scrive ancora Warburg:

Nell'uso metaforico di figure antiche, tanto Sasseti che Rucellai rivelano infatti come, in quell'epoca di transizione dell'atteggiamento soggettivo, essi aspirino ad uno stato di equilibrio nuovo fra energie diverse. Nella conciliabilità ancora imperturbata fra culto di memorie cristiano-ascetiche e memorie anticheggianti-eroiche, essi contrappongono al mondo un'intensificata fiducia in se stessi, pur essendo consapevoli del conflitto fra la forza della personalità individuale e la potenza della sorte enigmaticamente casuale. (Warburg [1907] 1966, p. 232)

Ancora collegata alla famiglia Rucellai è l'incisione di una ‘impresa amorosa’ (12) raffigurante – secondo la lettura critica proposta da Warburg nel 1907 (che oggi è almeno in parte superata) – il figlio di Giovanni, Bernardo, che assume personalmente il ruolo di Fortuna con la vela (come già

il personaggio raffigurato nella medaglia di Canino), ed è accompagnato da una dama dai tratti ancora cortesi posta al timone dell'imbarcazione, travestimento allegorico di Nannina de' Medici andata in sposa allo stesso Bernardo nel 1466. La didascalia della stampa recita: 'I[o] mj las[ci]o portare alla fortuna sperando alfin daver buona ventura', in riferimento, secondo Warburg, al fortunato connubio con casa Medici, sancito dal matrimonio con la sorella di Lorenzo:

In un'ora buona egli [Francesco Rucellai] era infine 'salito sulla nave della Fortuna' dei Medici dando a suo figlio Bernardo in sposa Nannina, figlia di Piero. A questo mi sembra alluda chiaramente, con intelligente uso dell'impresa, un'incisione dell'epoca [...] Su questo foglio augurale, nato come 'Impresa Amorosa' nelle contente giornate di desideri esauditi e di un patrimonio accresciuto, la Fortuna cela amabilmente il suo vero carattere di 'Impresa militare' [...] il vero e proprio accento fondamentale di questo simbolo di forze potenziali era pur sempre l'incoraggiamento al valore intrepidamente attivo. (Warburg [1907] 1966, p. 237)

La tipologia della Fortuna con vela, nel suo aspetto di dea pagana, si diffonde ben presto anche Oltralpe: ne è una testimonianza la già citata medaglia-impresa di Carlo V (25), ma anche, ancora a decenni di distanza, un emblema tratto da una di quelle opere di sistematizzazione del 'genere' che andranno di moda a partire dalla fine del XVI secolo, gli *Emblemata nobilitate et vulgo* di Theodor de Bry, nella prima edizione stampata a Francoforte nel 1593 (17). Il motto, riprodotto in basso ai piedi della dea rappresentata come una Venere *Euploia*, con conchiglia e su sfera poggiata sulle onde,



17. Fortuna, illustrazione da Theodor De Bry, *Emblemata Nobilitatis*, Frankfurt 1593.

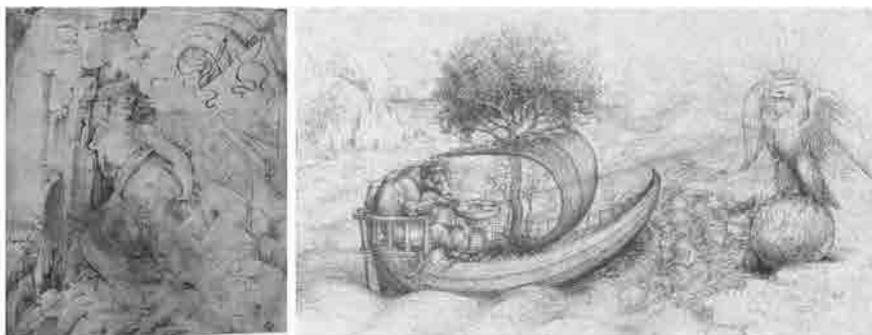
26. Albrecht Dürer, *Nemesis* (La grande fortuna), *acquaforte su rame*, 1502-1503.

27. Fortuna, *marchio di stampa dell'editore basileese Andreas Cratander*, da una edizione dei *Ciceroni Opera*, Basel 1528, vol. III.

recita: “His Fortuna parens, illis iniusta noverca est”. Ai personaggi raffigurati alla sua destra la Fortuna si rivolge quale benevola madre (‘parens’), donando prosperità e una felice navigazione, a quelli alla sua sinistra appare invece quale ingiusta matrigna (‘iniusta noverca’) che fa affondare la loro nave e bruciare la loro città (Squillaro 2002).

Dall’ambito nordico proviene un’altra, celeberrima, raffigurazione di Fortuna: l’incisione su rame ad opera di Albrecht Dürer del 1502 (forse 1503) nota come la *Grande Fortuna* (26). In questa immagine della dea – che con una mano promette ricchezze, contenute in una coppa, e con l’altra tiene a freno gli uomini, mediante l’attributo iconografico delle briglie – l’instabilità si trasfigura però in ristabilimento di Giustizia: è infatti corretto identificare la figura come Fortuna-Nemesi (cfr. Vincenzo Cartari, *Imagini de gli dei degli Antichi*, Venezia 1624). Pur in equilibrio su una sfera, la dea ha però ‘perduto’ l’attributo della vela, per guadagnare quello delle grandi ali mediante le quali può librarsi sul mondo, riguadagnando così il predominio panoptico sull’esistenza degli uomini che già era proprio della Fortuna con ruota.

Un’ultima Fortuna-Venere di ambito nordico, con una lunga chioma fluttuante e con le ali ai piedi che poggiano su una sfera, è presente in tavola nell’impresa del logotipo editoriale di Andreas Cratander, utilizzato per un’edizione delle opere di Cicerone stampata a Basilea nel 1528 (27). I caratteri di questa figura – priva di vela ma stante su una sfera come la Nemesi düreriana, e con la chioma mossa dal vento – si intrecciano con l’iconografia della ‘Fortuna con ciuffo’ (forse mediante l’opera di Mantegna



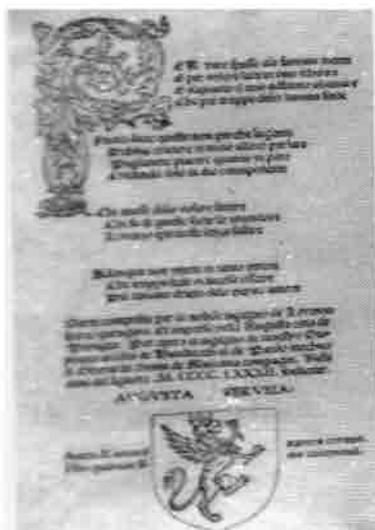
16. Francesco di Giorgio Martini, *Ippona*, disegno, 1470-1475 (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi).

21. Leonardo da Vinci, *Allegoria dei rapporti tra il re di Francia e il Papa*, disegno, 1516 (Windsor, Royal Collection).

e della sua cerchia – cfr. l'adiacente immagine di Occasio (28) – che veicola le immagini della rinata antichità verso Nord (cfr. Warburg 1905).

Altre immagini legate alla Fortuna con vela e alla nave della Fortuna sono infine presenti nel montaggio della tavola nella sezione inferiore sinistra. In un disegno di Francesco di Giorgio Martini conservato presso gli Uffizi (16) (Chapman 2011, pp. 172-173), vediamo una figura femminile messa in fuga dalla vista di una prua nemica, sulla quale si agita audace una vela gonfiata dal vento: si tratta di Ippona, eroina greca annoverata tra gli *exempla castitatis* dallo stesso Boccaccio perché “nullis adverse fortune tenebris lux possit obfascari virtutis” (“la chiarezza della virtù non si può oscurare per alcuna avversità di fortuna”, *De mulieribus claris* LIII).

L'immagine sta forse qui anche a evidenziare ulteriormente la mutabilità di Fortuna “da demone della distruzione in dea elargitrice di ricchezze” (Warburg [1907] 1966, p. 235) e viceversa, come testimonia per altro la figura della ‘parens/iniusta noverca’ nell'immagine posta subito a fianco, sulla destra. Per traslato Ippona, l'eroina antica minacciata nella sua virtù dai pirati, è anch'essa figura del mercante rinascimentale che spesso “percorso dalla fortuna” avvertiva la sua ira allorché per esempio i corsari gli infliggevano sensibili perdite (Warburg [1907] 1966, p. 236).



19. Frontespizio dal Libro delle sorti di Lorenzo Spirito, Perugia 1482.

20. Fortune con vela, illustrazioni dal Triumpho di Fortuna di Sigismondo Fanti, Venezia 1527.

Ancora nella fascia bassa del montaggio, nella ‘vignetta’ politica di mano di Leonardo databile al 1516, raffigurante *l’Allegoria dell’accordo fra il Re di Francia e il Papa* (21), compaiono il mare, la nave e la vela rigonfia, ma anche altri elementi simbolici che fanno parte del lessico delle imprese e che – sebbene il significato preciso dell’allegoria non sia pienamente chiaro – con tutta probabilità alludono alla speranza nella stabilizzazione della tempestosa situazione politica internazionale del tempo, mediante la pace – l’albero di ulivo – cui pare saldamente indirizzato, con vela propizia, il governo papale nei confronti della Francia.

Nei due disegni – quello di Leonardo e quello di Francesco di Giorgio – la sola presenza dell’attributo iconografico è sufficiente per richiamare con immediatezza il concetto di Fortuna, senza che sia più necessario rappresentarlo in figura – secondo un “avito modo di pensare antropomorfo” nelle parole di Warburg ([1907] 1966, p. 235) con le fattezze dell’antica divinità *Euploia*.

In tavola è presente però anche un’ultima immagine di ‘Fortuna con vela’, in una incisione dal *Triumpho di Fortuna* del ferrarese Sigismondo Fanti, stampato a Venezia nel 1527 (20; si veda un estratto dal Prologo dell’opera). In realtà in questa pagina sono illustrate ben quattro ‘Fortune’, il cui disegno è ispirato agli affreschi di Baldassarre Peruzzi nella Sala delle Pro-



29. Guido Reni, Fortuna, dipinto, 1623  
(Roma, Pinacoteca Vaticana)

spettive della Farnesina. Nel libro di Fanti ciascuna Fortuna è retta da un diverso vento ('di Volturno', 'De Argesto', 'De Libico' e 'De Borea'); i capelli delle figure, tesi dal vento dinnanzi al volto, incrociano ancora una volta l'iconografia della 'Fortuna con ciuffo'.

Questa immagine, insieme a quella posta nel montaggio subito alla sua sinistra – il frontespizio del *Libro delle Sorti* di Lorenzo Spirito, stampato a Perugia nel 1482 (19; si veda un estratto dal Prologo dell'opera) – apre infine a un diverso capitolo sul tema della concezione della Fortuna in età rinascimentale: quello della padronanza della sorte mediante il *serio ludere* dei 'libri di sorte', un sistema di 'interrogazione figurata' per conoscere il futuro ampiamente diffuso all'epoca per profezie bibliomantiche di vario genere. Con la collocazione nella tavola della Fortuna dell'incisione di Fanti e del frontespizio di Spirito Warburg mette in evidenza documenti che rivelano un'attitudine tipica della mentalità rinascimentale (il *Libro delle Sorti* è già presente in tavola 23A: cfr. il contributo di Sivia Urbini in questo numero di "Engramma"), che coniuga il sapere astrologico umanistico, fatto di domini planetari e sfere cosmiche, con elementi biblici e naturalistici, e con la consultazione stocastica del lancio dei dadi, in una progressione di puntate che conducono all'obiettivo ultimo del responso profetico. In particolare per quanto riguarda l'opera di Lorenzo Spirito, Warburg scrive in un appunto conservato presso il WIA:

Si deve ritenere l'opera come un documento della storia del libro che, tanto per il suo contenuto letterario quanto per la forma artistica della sua veste tipografica, ha diritto a un'accurata [...] considerazione dal punto di vista della storia della cultura. Il 'Libro delle Sorti' appartiene, come il Calendario [di Steffen Arndes] del 1519, alla famiglia delle pratiche astrologiche. Ma mentre il lunario snatura il sapere astrologico degli Antichi trasformandolo, al modo delle scienze naturali arabe del Medioevo, in semplici regole di salute, nel 'Libro delle Sorti' ci è conservata un'antica, autentica tecnica oracolare, anche se l'autore – Lorenzo Guerrieri [*sic! vere*: Gualtieri] detto Spirito che nella Perugia fremente di passioni dell'epoca dei Baglioni, svolgeva le più tranquille mansioni di un apprezzato e colto poeta di corte – volle con grande accortezza assicurarsi che il suo libro di divinazione pagano avesse il carattere di un innocente passatempo sociale. Solo le ricerche degli ultimi anni ci hanno mostrato chiaramente che nei libri di sorte, pienamente diffusi nel Medioevo a livello internazionale, dobbiamo riconoscere l'eredità, se pure a tratti degenerata, di un'antica tecnica di divinazione orientale, che sino ai nostri giorni, con il peso della tenace stratificazione a cui per natura è associata ogni misteriosa superstizione, influenza le azioni dell'umanità timorosa del futuro.

Ancora una volta l'attenzione di Warburg è attirata da quei materiali e supporti liminari, che si collocano tra sapere scientifico e superstizione, tra gioco di corte e quesito esistenziale, tra forme medievali e rinascita dell'antico.

L'ultima immagine, da un punto di vista cronologico, inserita in tavola – un dipinto di Guido Reni del 1623, noto con il titolo di 'Fortuna' (29) – è ancora un segno della complessità e dell'intreccio di prospettive su cui Warburg imposta il tema della tavola 48 di Mnemosyne. L'immagine rappresenta infatti, certamente una figura di Fortuna che domina il mondo su cui sorvola, e che può conferire all'uomo gloria e potere, come indicano la palma e la corona che tiene con le mani; ma è anche, insieme, una allegoria della 'fortuna amorosa' – una Venere nuda che lascia liberi al vento panneggio e chioma, mentre un piccolo Amore alato la insegue e la cattura. La compostezza dell'arte di Guido Reni, che a volte tende a raggelarsi in stilemi precocemente neoclassici, in quest'opera pare felicemente turbata e mossa da quel vento caldo e inquieto che, centocinquant'anni prima, aveva preso a soffiare nella tempesta estetica e rivoluzionaria del Rinascimento italiano. E così Fortuna, né *domina* prepotente né *foemina* da maltrattare, compare a sigla della tavola come una splendida *nympha fugiens* che solo Eros può trattenerne, prendendola – ma dolcemente, con grazia – per i capelli.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bacchelli, D'Ascia 2003

Leon Battista Alberti, *Intercenales*, a cura di F. Bacchelli e L. D'Ascia, Bologna 2003.

Chapman 2011

H. Chapman, scheda di catalogo *Ippona* (disegno di Francesco di Giorgio Martini), in *Figure, memorie, spazio: disegni da fra' Angelico a Leonardo* catalogo della mostra, a cura di H. Chapman e M. Faietti, Firenze 2011.

Geremicca 2010

A. Geremicca, scheda di catalogo *Allegoria della Felicità Pubblica*, in *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra, a c. di C. Falciani e A. Natali, Firenze 2010.

Gordon 2010

R. S. C. Gordon, *Sfacciata fortuna: la Shoah e il caso*, Torino 2010.

Griffin 2009

Miranda Griffin, *Transforming Fortune: Reading and Chance in Christine de Pizan's Mutacion de Fortune and Chemin de long estude*, in "The Modern Language Review", January 2009.

Kolsky 1991

S. Kolsky, *Mario Equicola: the real courtier*, Ginevra 1991.

Pisani 2006

C. Pisani, scheda di catalogo *Occasio et Poenitentia* (Scuola di Andrea Mantegna, Mantova, Museo della Città di palazzo San Sebastiano), in *Mantegna a Mantova. 1460-1506*, catalogo della mostra, a c. di M. Lucco, Milano 2006, pp.116-117.

Rossi, Rossoni, Urbini 2010

*Dea Fortuna, iconografia di un mito*, catalogo della mostra, a cura di M. Rossi, E. Rossoni, S. Urbini, Carpi, 17 settembre 2010 - 9 gennaio 2011, Carpi 2010.

Squillaro 2002

L. Squillaro, *Dall'allegoria antica all'impresa rinascimentale. Il viaggio di Fortuna, secondo la rotta di Aby Warburg (Atlante della Memoria, tavola 48)*, tesi di laurea specialistica, relatore Prof. M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2001/2002.

Warburg 1905

A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, in "Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905", Leipzig 1906; poi in A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, a c. di G. Bing con la collaborazione di F. Rougemont, Teubner, Leipzig-Berlin 1932 (nuova ed. a c. di H. Bredekamp, M. Diers, Berlin 1998) pp. 443-449, 623-625; trad. it. *Dürer e l'antichità italiana*, in *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze (1966) 1996, pp. 193-200; ora anche in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2004, pp. 403-424.

Warburg 1907

A. Warburg, *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit*, Leipzig 1907, pp. 129-152; poi in A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, a c. di G. Bing con la collaborazione di F. Rougemont, Teubner, Leipzig-Berlin 1932 (nuova ed. a c. di H. Bredekamp, M. Diers, Berlin 1998) pp. 127-158, 353-365; trad. it. *Le ultime volontà di Francesco Sasseti*, in *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze (1966) 1996, pp. 211-246; ora anche in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2004.

## FONTI CITATE

Boccaccio, *De mulieribus claris*

### LIII. De Hyppone greca muliere

Hyppo greca fuit mulier, ut ex codicibus veterum satis percipitur; quam vix credam unico tantum optimo valuisse opere, cum ad altiora conscendamus gradibus, eo

quod nemo summus repente fiat. Sed postquam vetustatis malignitate et genus et patria ac cetera eius facinora sublata sunt, quod ad nos usque venit ne pereat, aut illi meritum subtrahatur decus, in medium deducere mens est.

Accepimus igitur Hypponem hanc casu a nautis hostibus captam. Que cum forte forma valeret sentiretque pre donum in se pudicitiamque suam teneri consilium, tanti castitatis decus existimavit, ut cum, nisi per mortem servari posse cerneret, non expectata violentia, in undas se dedit precipitem; a quibus sublata vita et pudicitia servata est. Quis tam severum mulieris consilium non laudet? Paucis quidem annis, quibus forsitan vita protendi poterat, castitatem redemit et immatura morte sibi perenne decus quesivit. Quod virtutis opus procellosum nequivit mare contegere nec desertum auferre litus quin literarum perpetuis monumentis suo cum honore servaretur in luce. Corpus autem postquam ab undis aliquandiu ludibrii more volutatum est, ab eisdem in eritreum litus impulsus, a litoranis naufragi ritu sepultum est. Tandem cum ferret ab hostibus exorta fama quenam foret et mortis causam, ab Eritreis summa cum veneratione sepulcri locus in litore ingenti tumulo atque diu mansuro, in servati decoris testimonium, exornatus est, ut noscamus quoniam nullis adverse fortune tenebris lux possit obfascari virtutis.

(Sigismondo Fanti, *Triumpho di Fortuna*, Venezia 1527)

### Estratto dal Prologo

[Dio] havendogli [*scil.* all'uomo] anchora dato il libero arbitrio, et la conoscenza delle cose con la perfettione dell'intelletto lo quale il buon calle dal rio chiaramente potesse discernere, acciocchè, egli l'uno de gli dui qual più gli fosse in grado prendere, addotollo alla chiarezza di diversi mali accidenti et casi che ogni giorno vediamo intervenire, i quali sono innumerabili, come il libro presente detto TRIOMPHO DI FORTUNA, apertamente manifesterà, et per le virtudi di quelle et conoscenza potessero venire a laudabile frutto et perfettione, si come le grandi, et altre scritture meravigliosamente parlano, Io Sigismondo Fante (Beatissimo Padre) [...] indegno mathematico in quanto che nostro sapere nulla veramente essere istime in rispetto et in comparatione dello intendere gli alti et profundissimi secreti della natura [...] proposi, Deo concedente, di comporre multi volumi li quali di diverse scienze lucidissimamente attrattare havessino [...], et fra gli detti volumi compilare proponessimo questa presente opera intitulata non senza cagione TRIOMPHO DI FORTUNA, imperho che tal nome messo a studio, si come anchora l'opera e fatta ad arte, della quale nella primiera faccia, vostra BEATITUDINE non puoco si prendera di maraviglia, conciosia cosa che quella essa leggendo non altro vedere che la verita col falso mescolata: et questo feci, considerando che ciascuna cosa tiene il suo opposto, cosa in questo secolo forse più che in alcun'altro sopra noi stato bisognevole da sapere, il che leggiadramente il nostro LIBRO dimostra". "Perciò che egli sarà Triumpho chiarissimo a dimostrare agli tenebrosi animi di qua giusto che fuggire et seguire per loro si debbe, concio sia cosa che lui [...] governato da dodici fortune del mondo appropriate a dodici diverse vesti [...] con la discretione, et natura de tutti gli animali, così terrestri come acquatici, et così aerei come del Sovrano elemento insieme con tutte l'immagini celesti fisse del firmamento, et

insieme con le vaganti stelle, egli duo gran lumi che la notte et il giorno della lor vita adornano, et appreso con la natura, et significatione delle mille e venti due stelle fisse degli Astrologhi antichi diligentemente nottate. [...] Le quai cose mostrano diversi casi, et accidenti di questo secolo attribuite, et appropriate, secondo le diverse materie delle quali diversamente molti alti e sottilissimi ingegni hanno favellato, le quali cose che a questo inferiore mondo s'appartengono, come la Tavola del detto Triompho di Fortuna apertamente manifesto, per la lettione del quale trovera ciascuno intelletto, quel tanto che da la natura desiderar si puote, con varie interrogationi, altrimenti, Domande, et Elettioni, et Nativitadi con altre innumerabili questionii tutte per ragioni naturali, e accidentali et per arte calculatorie e diligentemente ritrovate, con le sue celesti figure a variare passioni appropriate, come più apieno qua la Tavola vedere si puo lucidamente. [...] Volendo adunque alchuno quesito et domanda ritrovare la quale fosse a te stata proposta, overo da te considerata et per accidente accaduta, prima entrera in la Tavola del Triompho di Fortuna cercando fra le domande del quesito che sapere desideri et di sotto da quella domanda atoverai imediate il scritto che ad una delle dodici Fortune ti manderà alla lettera rossa per Alphabeto designato, la quale posta da manu destra indiretto de la quale il scritto troverai il quale a una delle dodici case ti manderà della bella et Vittoriosa Italia: alla lettera rossa per Alphabeto discritto indireto di la quale el scritto vederai il quale ti manderà a una delle Rote del mondo al tale animate, o rationale, o vero bruta a carte tante per numero assignate. Di soto di la quale imediate entrera in la Sphera di l'Horologio trovando l'hora e il tempo de lo dimandato. Quesito sopra al quale atoverai il scritto che ti manderà a una delle sphere del mondo a una diputata terra overo Citate; cercherà a punto quella che nelle Rote trovasti, di sotto della quale il scritto assumerai che ti manderà ad uno de gli Settanta doi Astrologhi e una delle ventidua figure al Oroscoipo con gli suoi seguenti domicilii, con la collocatione delli Pianeti et suoi aspetti con altre varie passioni. [c. 2v, c. 3v]

## Lorenzo Spirito, *Libro delle Sorti*, Perugia 1482

### Estratto dal Prologo

Qui comenza el libro della ventura over de la Sorte perché se trova le infrascritte rasoni per li dadi che sono scritto in la presente roda chiamate roda della ventura. E se lomo non sapesse in che modo se trova le infrascritte presente tu trovera vinti modi de rasoni tu debia andare a circhare altra e sapi che sono anche vinti profeti con le sue scritture che parlano de le dite venture. E habiando trovato el dito Re e lo te insegnerà ali segni de la Sorte de dadi e li trage con tre dadi e toli li tratti ponti e circha in lo presente segno le quantitate deli tratti ponti li site insegnerà a la specie de li pianeti a trovare lo presente fiume. E sapi che sono dei circoli uno defora da la spera e uno in mezzo della spera in lo quale sono molti nomi de fiumi de aque e li te insegnerà lo nome del profeta e lo numero dei soi versi che parlano dela circhata causa. [c. iv]

# ABRACADABRA

Lettura della tavola 23a di *Mnemosyne*

Silvia Urbini

## Sistemi combinatori e divinatori per la conoscenza

L'ultimo romanzo scritto da Hermann Hesse si intitola *Il gioco delle perle di vetro*. Il titolo si riferisce a una speciale esercitazione combinatoria che, nell'invenzione di Hesse, fu ideata dai musicologi. Si trattava, in concreto, di un telaio con alcune dozzine di fili tesi sui quali si allineavano perle di vetro di diversa grandezza, forma e colore. I fili corrispondevano al rigo musicale, le perle alle note. Così, con le perle di vetro, lo studioso formava citazioni musicali o temi inventati, li modificava, li trasponeva, li sviluppava, li modulava o vi contrapponeva altri temi (Hesse [1943] 1978, p. 28). Il gioco passò dai seminari di studi musicali a quelli matematico-astronomici e fu poi applicato a tutte le scienze. Il gioco coinvolge tutti i valori e i contenuti della civiltà, così come un pittore gioca con i colori della tavolozza.



Hermann Hesse, *Magister Ludi*, recently published as *The Glass Bead Game*, copertina dell'edizione New York, Frederick Ungar 1978

Era sovrinteso dal *magister ludi*, e nelle sue versioni più evolute era una pratica per iniziati. Hesse ci spiega che il gioco delle perle di vetro è sempre esistito: tutte le culture che hanno perseguito il confronto fra scienza, arte e religione – come i circoli gnostico-alessandrini, di cui parleremo – hanno praticato una sorta di gioco delle perle di vetro. Anche Nicolò Cusano con i suoi giochi di pensiero deve essere considerato un importante precursore di questa pratica combinatoria. Il gioco filosofico d'impronta platonica *De ludo globi*, ideato da Nicolò da Cusa intorno al 1460, prevede il lancio di una sfera scavata su un lato verso un bersaglio circondato da nove cerchi concentrici. I globi scavati presentano quindi un'imperfezione, come i corpi reali. Il loro lancio e la loro traiettoria, così come le nostre azioni, possono essere indirizzati, ma sono soggetti all'imprevedibilità della Fortuna. L'imperfezione degli esseri finiti è confortata dalla perfezione delle idee e dalla tensione dell'essere verso Dio. La struttura del gioco, così come sarà per quello pensato da Hesse, è anche un sistema per dare un ordine razionale all'esistente. Intorno alla sfera, ai nove cerchi e al bersaglio, Cusano costruisce simbologie matematiche, cosmologiche, gnoseologiche, teologiche (Röd 2000, pp. 209-213).

Al tempo di Hesse, che è anche, in gran parte, quello di Warburg, “si era diffusa la tendenza a ‘giocare’ con tutti i valori della nostra cultura. Il giuoco consisteva nella padronanza e nello sfruttamento dell'intero patrimonio culturale, in funzione non di sistemi definitivi, ma di sofisticate e disimpegnate costruzioni, analoghe a quelle di magistrali partite a scacchi” (Pannwitz 1957). E se “le più importanti creazioni letterarie della tarda età borghese presentano tutte le caratteristiche di un gioco di perle di vetro – e il libro in cui le troviamo allo stato più puro è forse l'*Ulisse* di James Joyce” (Mayer in Hesse [1943] 1978, p. XXXV), anche il progetto dell'*Atlante della memoria* di Aby Warburg può essere considerato come un gioco delle perle di vetro, dove alle pietre sono sostituite le immagini. Contemporaneamente i comuni mortali, stregati dalle promesse di conoscenza dei *feuilleton* e delle terze pagine dei giornali, si dedicavano anch'essi a intrecciare i saperi “e come in sogno si dedicavano a risolvere parole incrociate, perché erano quasi inermi di fronte alla morte, alla paura, al dolore [...] le Chiese non davano loro alcuna consolazione, lo spirito non li consigliava più” (Hesse [1943] 1978).

Il gioco delle perle di vetro oltre a essere un metodo di combinazione delle tradizioni culturali, richiama alla nostra mente un altro tentativo utilizzato dagli uomini per dare un ordine al caos: la divinazione geomantica, tema al quale Warburg dedica la tavola 23a dell'*Atlante della Memoria*.



*Aby Warburg, Mnemosyne, tavola 23a*  
 Franz Boll, Sphaera, Leipzig, B. G. Teubner 1903, p. 470

470 Beilagen

gedruckten Astrologentexten habe ich bis jetzt nichts dergleichen notiert; aber in den Haas steckt sicherlich noch viel Ähnliches.

Durch dieses astrologische ABC erklärt sich ein letztes kleines Detailmal, das vor einigen Jahren vom Kgl. Mus.-Kabinett in München angeschafft wurde.<sup>1)</sup> Es ist ein Kosmos aus Bergkristall, der 16 Flächen mit Tierkreisbildern und 4 leere enthält. Ich gebe hier eine Abbildung



nach der Photographie eines Gypsabdruckes in natürlicher Größe. Die Reihe der Tierkreisbilder geht vom Widder bis zu den Fischen; dann folgen einzeln noch einmal Zwillinge und Krebs, Löwe und Skorpion. Diese zweimal aufgeführten, also besonders hervorgehobenen Bilder werden irgend einem Bezug auf das Horoskop des Bestenzer gehabt haben; vollständig standen in ihnen vier Planeten in wichtigen Stellungen. Die erste, vollständige Reihe aber enthält außer den Tierkreisbildern auch noch Buchstaben. Die Bilder lesen wenig Bemerkenswertes; der Stier ist vollständig dargestellt, und zwar ohne Rücksicht auf die Inversion; die Zwillinge sind zwei nackte Jünglinge mit Hüten, ohne Attribute; der Krebs ist in der Reihe mit Buchstaben ein wenig anders geformt als in der ohne dass, wie überhaupt in dieser kleinen Abweichungen sich zeigen; die Jungfrau ist im Chiton dargestellt, mit Kranz und Strahlen; eine ganz analoge Figur hält die Waage; der Schütze ist ein schiefender Kentaur mit hochgehobenen Vorderbeinen, anstatt ein spitzes Messer auf dem Kopfe; der Steinbock zeigt sich in der gewöhnlichen Form als Ziegenbock; der Wassermann ist ein nackter Mann, wieder mit Kranz, und trägt eine schlanke Amphora, wagt auf der Schulter, aus der ein Wasserstrahl kommt; bei den Fischen fehlt das Boot.<sup>2)</sup> Die dieser Reihe beigebenen

<sup>1)</sup> Für die freundliche Erlaubnis zur ersten Publikation sage ich Herrn Konservator Professor Riggauer auch hier verbindlichen Dank.  
<sup>2)</sup> Mehrere von den Figuren stehen auf einem wogebenen Strich. Darnach erledigt sich eine Vermutung, die ich oben S. 171, 4 über die Kentauri eines Zodiaes in Musee Alcaoti geäußert habe.

### La tavola 23a di *Mnemosyne*

Scendiamo con Warburg nelle “oscure regioni della superstizione tardoantica” (Warburg [1923-1925, 2007] 2009, p. 51). Dobbiamo conoscere la pratica magico-ellenistica per spezzarne l’incantesimo e permettere la liberazione della personalità moderna. Nel 1908, leggendo *Sphaera* di Franz Boll, Warburg fu incuriosito da un’immagine del libro: si tratta di un icosaedro costituito da 20 triangoli equilateri dove sono incise lettere e immagini zodiacali. Boll riteneva che fosse un amuleto: “un piccolo monumento”. Warburg però, grazie agli studi sui libri di sorte, capì che si trattava di un dado a fini oracolari. Il dado è un oggetto di estremo interesse per Warburg: “il simbolo più raffinato dell’illuminismo cosmologico, uno dei cinque corpi matematici regolari [...] diventa uno strumento di divinazione della più casuale arbitrarietà” (Warburg [1923-1925, 2007] 2009, pp. 54-55). Il superstizioso si impadronisce della razionalità matematica; la componente ludica e la pratica manipolante hanno un potere più forte del pensiero razionale.

La tavola 23a è dedicata alle tecniche di predizione del futuro tramite i dadi, la geomanzia e i libri di sorte. Vengono cioè considerati alcuni metodi cleromantici di divinazione, ossia metodi per predire il futuro tramite

oggetti (appunto solidi geometrici, poliedri di varie forme e materiali) la cui disposizione nello spazio non è ritenuta casuale ma rivelatrice. Warburg per costruire la tavola sceglie libri che hanno in comune la presenza e l'utilizzo di solidi geometrici in funzione magica: *Abraxas, seu Apistopistus; quae est antiquaria de gemmis Basilidianis disquisitio*, pubblicato ad Anversa da Plantin nel 1657 (il testo è presente nel catalogo della KBW e si può leggere on line); Jean de Meung, *Le plaisant ieu du dodechedron de fortune, non moins recreatif, que subtil & ingenieux, renouvelle & change de sa premiere edition* (Paris, Vincent Sertenas, 1560; il testo è presente nel catalogo della KBW); due edizioni del *Libro delle Sorti* di Lorenzo Spirito Gualtieri (Perugia 1482).

### Abraxas, dodecaedri e libri di sorte

L'antichità ci ha lasciato – accanto a splendide e preziose pietre incise, quelle che per primi catalogarono Goorle, Maffei e Mariette – un gran numero di pietre semi-preziose (e anche di nessun valore), dove sono intagliate spesso grossolanamente figure mostruose accompagnate da scritte misteriose. I primi a studiare questi materiali, insieme *parerga* e potenti indicatori culturali, furono due eruditi del XVII secolo, Macarius e Chiflet, curatori del volume *Abraxas* scelto da Warburg per la tavola 23a. Per lungo tempo si pensò che i culti legati a queste pietre avessero avuto origine all'interno della setta gnostica di Basilide nata ad Alessandria d'Egitto nel II secolo d.C. e diffusasi in tutto il Mediterraneo. In un certo numero di esemplari si trova il termine 'Abraxas' iscritto sulla gemma, accanto all'immagine di una creatura ibrida, con testa di gallo, corpo di uomo e due serpenti al po-



Abraxas "anguipede alectorcéphale" (Delatte, Derchain 1964, pp. 23-25) inciso su eliotropo ovale, tronco-conico piano, III secolo d.C., Bologna, Museo Civico Archeologico.  
Intagli magici, da Delatte, Derchain 1964.

sto delle gambe (Mandrioli Bizzarri 1987). Secondo la gnosi basilidiana il responsabile della creazione è un demiurgo che siede sul trono più alto dei 365 cieli che sovrastano il mondo. Il suo nome è Abraxas e l'uomo deve tendere a lui, liberando lo spirito dalla materia attraverso la conoscenza. Secondo il sistema di numerazione ionico (alfa=1, beta=2, rho=100, alfa=1, xi=60, alfa=1, sigma=200) al termine 'Abraxas' corrisponde il numero 365. Il termine 'abracadabra', utilizzato anche in aramaico, arabo ed ebraico, sembra che per la prima volta occorra come formula magica nel *Liber medicinalis* dell'erudito medico Quinto Sereno Sammonico. Questa fonte scritta testimonierebbe dunque per la prima volta, mediante la formula magica, un culto di Abraxas:

*LI Hemitritaeo depellendo [...] inscribes chartae quod dicitur abracadabra saepius et subter repetes, sed detrahe summam et magis atque magis desint elementa figuris singula, quae semper rapies, et cetera figes, donec in angustum redigatur littera conum: his lino nexis collum redimire memento.*

A B R A C A D A B R A  
 A B R A C A D A B R  
 A B R A C A D A B  
 A B R A C A D A  
 A B R A C A D  
 A B R A C A  
 A B R A C  
 A B R A  
 A B R  
 A B  
 A

All'inizio del XX secolo, confrontando le pietre incise conservate in varie collezioni con le descrizioni e i disegni in alcuni papiri magici egiziani e greci, si chiarì che, sia o meno dimostrabile il riferimento a Basilide, questi oggetti sono amuleti e talismani. È verosimile che il maggior centro di produzione sia stato proprio Alessandria d'Egitto, città che era la capitale di quel *melange* di cultura greca, romana, egiziana, ebraica che caratterizza le immagini e le parole incise sugli amuleti. Alessandria era inoltre un importante centro artistico per la lavorazione delle pietre e del vetro.

Il libro che prende in considerazione Warburg nella tavola 23a – *Abraxas, seu Apistopistus; quae est antiquaria de gemmis Basilidianis disquisitio* – è un affascinante esempio di collaborazione fra studiosi ed appassionati di antiquaria. Si tratta di un'opera corale molto ricca, sia dal punto di vista testuale

che da quello iconografico, uscita per la più celebre officina tipografica del Seicento, Plantin.

Jean Chifflet, nato a Besançon e vescovo di Tournai in Belgio, il curatore dell'opera, possedeva uno dei più celebri medaglieri del suo tempo. Suo fratello Henry Thomas, anche lui un religioso, fu antiquario e numismatico al servizio di Cristina di Svezia. Nel libro, con zelo metodologico, sono innanzitutto elencate le fonti che citano gli Abraxas (termine che definiva in generale tutte le tipologie di amuleti magici): come Cesare Baronio, che nei suoi *Annali ecclesiastici* racconta di quando a Roma fu trovato un Abraxas in ametista, opportunamente riprodotto nella pagina, accompagnato dal commento di Fulvio Orsini che ne riconobbe l'origine. Un'altra fonte molto ultizzata è il *De gnostici et eorum magia amuletaria* di Athanasius Kircher.

Segue poi l'elenco degli Abraxas rappresentati nelle tavole, l'individuazione delle pietre di cui sono costituiti e i possessori. Fra questi, ad esempio, Lorenzo Pignorius, filosofo italiano; Albert Rubens, figlio del pittore Peter Paul; Claudio Salmasio, l'erudito che scoprì l'*Antologia Palatina*; Leopoldo d'Asburgo, arcivescovo d'Austria e governatore dei Paesi Bassi, grande collezionista anche di dipinti; lo stesso Fulvio Orsini precedentemente citato. Il cuore del volume è poi dedicato alla lettura dettagliata delle singole tavole, con l'analisi dei materiali e dell'iconografia delle gemme.

Nell'Ottocento questi talismani tornarono alla ribalta. All'inizio del secolo comparvero sul mercato antiquario una serie di papiri provenienti dall'Egitto: contengono formule e rituali magici e, in alcuni esemplari, riproducono le figure presenti anche negli amuleti. Il materiale raccolto va dal II secolo a.C. al V secolo d.C. I papiri furono poi smembrati e venduti a varie istituzioni europee. Nella biblioteca del Warburg Institute, oltre al volume del Seicento curato da Chifflet esposto nella tavola 23a, è presente una pubblicazione di Albrecht Dieterich del 1891 su un esemplare di questi codici, conservato ora a Leida.

La storia di Abraxas uscì poi dallo stretto ambito archeologico. Ne *I sette sermoni dei morti*, composti da Jung nel 1916, tra sogno lucido e scrittura automatica, l'autore si identificava con il sacerdote Basilide dando vita al super-dio che contiene tutti gli opposti Abraxas. Hermann Hesse – ancora lui – ne parlò nel romanzo *Demian*, pubblicato nel 1919 dopo una profonda crisi interiore coincidente con il primo conflitto mondiale. Abraxas è il simbolo della rinascita dell'uomo che si libera dalle pulsioni distruttive del mondo e dell'umanità: "L'uccello combatte per uscire dall'uovo. L'uovo è il

mondo. Chi vuole nascere deve distruggere il mondo. L'uccello vola a dio. Il nome del dio è Abraxas" (Hesse [1919] 2007, p. 71).

Nel 1932 anche Jorge Luis Borges ripercorrerà l'eresia di Basilide in uno di quelli che egli stesso definisce "rassegnati esercizi di anacronismo", divagazioni che operano con il passato: si tratta del testo *Una rivendicazione del falso Basilide*, pubblicato nella raccolta *Discussione* (trad. it. in *Opere*, I, Mondadori, 1984, p. 335). In età contemporanea il termine 'Abraxas' troverà una particolare fortuna, mediata con tutta probabilità dallo stesso testo di Hesse, anche nella cultura popolare. Il nome 'Abraxas', pur non essendo più specificamente legato a una formula magica, richiama immediatamente l'ambito della magia, dell'esoterismo e delle scienze alternative: dal celeberrimo album omonimo di Carlos Santana del 1970 che contiene il brano *Black Magic Woman* (e in cui esplicita è, in copertina, la citazione di Hesse); agli Abraxas di Basilide evocati da Hugo Pratt in una storia di Corto Maltese, ambientata in una Venezia magica e onirica (*Favola di Venezia*, 1977); alla saga del maghetto Harry Potter (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2005: Abraxas è il nome del padre di Lucius Malfoy).

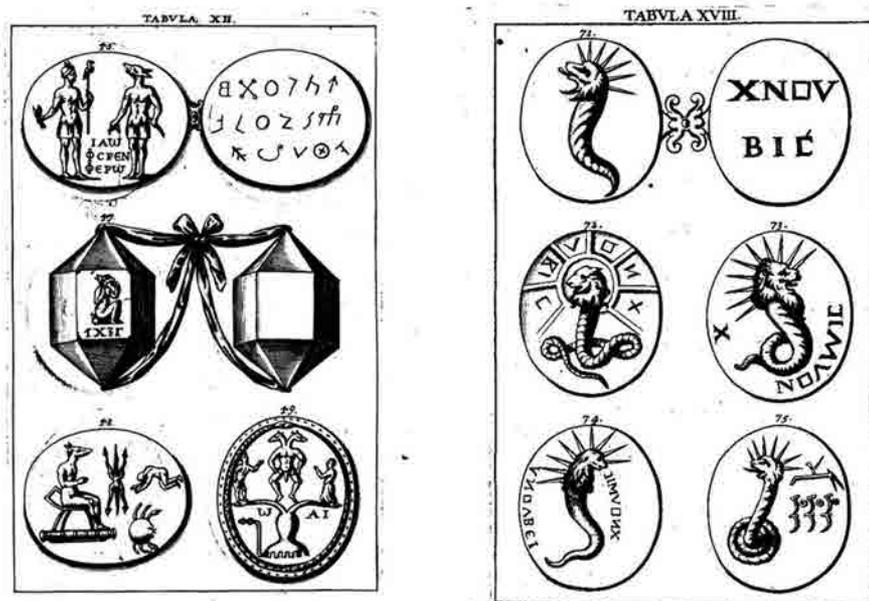


Tavola XII e XVIII da Abraxas, seu Apistopistus, Anversa 1657

La fortuna di 'Abraxas', d'altro canto, non era mai del tutto venuta meno, se si pensa che il termine (ma senza la -s finale) fu impiegato, in ambito filosofico, anche da Thomas More, come nome originario dell'immaginario, 'platonico', Stato di Utopia, prima che il suo territorio divenisse l'isola che dà il nome all'opera del pensatore inglese (Libro II, 1515). Per tornare all'Atlante *Mnemosyne*, Warburg non avrà scelto a caso le illustrazioni – tavole nella tavola – dal libro di Chiflet. L'interesse di Warburg nei confronti dell'immagine XII del libro di Chiflet mi sembra sia motivato dalla presenza del poliedro. Abbiamo visto infatti che il solido geometrico è la costante che accomuna i tre libri rappresentati nella 23a: Abraxas, il gioco del dodecaedro e il libro delle sorti. Ecco quindi una trottola di calcedonio "cum imagine cinocefali isiaci". Nel testo di accompagnamento alla tavola sono elencate le caratteristiche del calcedonio come evoluzione del cristallo, secondo le interpretazioni che dà Andrea Cesalpino nel *De Metallica*. Alcuni scrittori antichi (Orazio, Marziale) testimoniano come queste trottole, chiamate anche *turbinis*, fossero usate sia per riti magici che come *gemmam lusoriam*. Nel terzo amuleto è incisa l'immagine di Anubi seduto, adorato da un uomo nudo e prostrato "interposito fulmine trifulco, et supposito cancro" (Macarius, Chifletius 1657 p. 98).

Nell'immagine XVIII sono invece raffigurati amuleti che dovettero interessare Warburg in relazione alle ricerche sul culto del serpente, animale dal potente e ambiguo potere evocativo, curatore e assassino, "bacchetta magica semantica" (Cestelli Guidi, Mann 1998): per ventisette anni, a partire dal viaggio in Arizona fino all'esposizione del 1923 dal titolo *Immagini della regione degli indiani Pueblo nel Nord-America*, uno degli argomenti di riflessione di Warburg.



Una fase del rituale del serpente  
presso la tribù indiana Hopi, 1896  
(fototeca Warburg Institute)

Nel testo di accompagnamento alla tavola, Chiflet spiega che questi amuleti sono da riferire alle sette gnostiche adoratrici del serpente corruttore di Adamo ed Eva, gli Ofiti (ὄφις=serpente). Il serpente è depositario di conoscenze superiori alle quali il Dio del Vecchio Testamento, inferiore ad Abraxas, non voleva che gli uomini avessero accesso. Gli Ofiti, impadronendosi di una tradizione precedente, allevavano i serpenti tra il pane e le ostie nella *cysta mistica*. Durante le cerimonie i fedeli dovevano baciare i serpenti, una pratica rituale che rivivrà nella fase culminante della danza del serpente presso la tribù indiana Hopi, descritta da Warburg, dove era prevista l'unione fisica, attraverso la bocca, fra l'uomo e il rettile. Warburg riteneva che il poliedro pubblicato da Chiflet nella tavola XII fosse un dado gnostico da utilizzare anche con funzioni oracolari. Era il precursore dei dadi che corredano il gioco del dodecaedro e il libro delle sorti. Scrive Warburg:

Quale fosse l'aspetto di tali oracoli per via di dadi nel tardo Medioevo ce lo mostra il *Jeu de dodechedron* di Jean de Meung, ed. 1577, in cui il dodecaedro viene utilizzato come dado della sorte, che conduce l'interrogante, mediante una sfera stellata del cosmo, fino alla risposta stampata alla sua domanda, che egli può porre secondo uno schema prefissato di 16 domande (Warburg [1923-1925, 2007] 2009, p. 56).

Secondo l'erudito François Gruget, curatore dell'edizione cinquecentesca del gioco divinatorio, il dodecaedro è la forma più perfetta, una sorta di micro-rappresentazione del globo terrestre, anche perché contiene nel proprio numero i dodici segni zodiacali che percorrono la circonferenza del cielo. I poliedri del resto già dal XV secolo erano fra gli argomenti eccellenti dell'umanesimo matematico (Field 1997, pp. 241-289). Anche Luca Pacioli aveva



Jacopo de' Barbari (attr.),  
Ritratto di fra' Luca Pacioli  
con un allievo, 1495 ca.,  
Napoli, Museo Nazionale  
di Capodimonte

voluto un dodecaedro nel suo celebre ritratto con allievo, attribuito a Jacopo de' Barbari e conservato presso il Museo Nazionale di Capodimonte. Il dodecaedro poggia su un libro chiuso, il suo *Summa de arithmetica*. Dal soffitto pende invece un rombicubottaedro di cristallo trasparente riempito per metà d'acqua. Questa figura geometrica è uno dei poliedri archimedei, così come il dodecaedro è un solido platonico, analizzato da Pacioli sia nella *Summa de arithmetica* che nel *Divina proporzione* (Baldasso 2010, pp. 83-102).

L'edizione cinquecentesca del gioco considerato da Warburg vanta nobili origini. L'inventore sarebbe infatti Jean de Meung, l'autore del *Roman de la Rose*. Se la paternità al poeta dell'opera è stata confutata, è comunque vera l'origine francese e medievale del testo. Gianfranco Contini rintracciò un manoscritto dal titolo *Dodechedron* alla Biblioteca Nazionale di Parigi (François 14771) pubblicandolo come "trattatello astrologico provenzale" (Contini 1938, pp. 186-203). Era di proprietà di Etienne Charmoy, l'apotecario di Luigi XI. Fu poi Adolfo Tura a riallacciare i fili fra l'evoluzione rinascimentale del gioco e la sua origine trecentesca (Tura 2001, pp. 119-121). Warburg espone infine nella tavola 23a sei illustrazioni tratte da un manoscritto e da due edizioni del *Libro delle sorti* di Lorenzo Spirito Gualtieri. Secondo le didascalie pubblicate nell'edizione di *Mnemosyne* del 2002



Saturno, da Lorenzo Spirito Gualtieri, *Libro delle Sorti*, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 87 (=6226).  
Saturno, da Lorenzo Spirito Gualtieri, *Libro delle Sorti*, Perugia, Stephan Arndes 1482.

(Warburg [1929] 2002) le edizioni a stampa sarebbero quelle di Perugia 1482 e Milano 1500.

La Biblioteca del Warburg Institute possiede due rarissimi incunaboli delle *Sorti*: Brescia 1483, Vicenza 1485; possiede inoltre un'edizione definita mantovana (non presente in ICCU e Edit 16) e tre edizioni francesi. Per la tavola 23a Warburg sceglie: la pagina con Saturno dal codice della Biblioteca Nazionale Marciana; quella con il leopardo dall'incunabolo milanese; la pagina introduttiva, la ruota della fortuna, la pagina con Saturno e quella con i quattro re del vecchio Testamento dall'edizione Perugia, Stephan Arndes 1482. Come di consueto Warburg intende segnalare sia la varietà dei soggetti che la loro diffusione.

Il mondo della divinazione e del gioco era centrale nella vita sociale e artistica degli uomini del Rinascimento. Nella civiltà delle corti, che aveva tempi lunghi e lenti da riempire, i poeti e gli artisti al servizio dei signori inventarono il libro delle sorti, un libro-gioco figurato, amato e divulgato quasi quanto i tarocchi e i cosiddetti mazzi fantastici. Grazie agli studi di Eugenio Garin, di Albano Biondi e di Paola Zambelli, e a quelli sulla letteratura in volgare di Carlo Dionisotti, sappiamo che la divinazione è



Ruota della Fortuna, da Lorenzo Spirito Gualtieri, Libro delle Sorti, Perugia, Stephan Arndes 1482.  
Pagina dei Re, da Lorenzo Spirito Gualtieri, Libro delle Sorti, Perugia, Stephan Arndes 1482.

una questione centrale nella vita degli uomini del tempo (Garin 1976, Zambelli 1980, Biondi 1983, Dionisotti 1995). Questi temi, i maghi e i loro strumenti, erano del resto stati studiati dal punto di vista sociale già a partire dal XIX secolo. Ma solo Warburg si mostra interessato ai libri di sorte come sistema complesso, considerandone anche i fondamentali apparati figurativi.

La pratica di “tirare le sorti” è molto antica e variegata. In epoca romana si diffusero le *sortes* vere e proprie, tavolette di legno o di bronzo oblunghe e piatte, dove erano incisi i responsi divinatori. Il consultante estraeva queste tessere – come si farà poi con i tarocchi – e l'oracolante le metteva in sequenza interpretandole (Guarducci 1983). Durante il Medioevo le *sortes* si arricchirono di immagini, fino a diventare veri e propri libri caratterizzati da uno speciale sincretismo storico-astrologico-cristiano che comprende tutto il sapere universale (sui libri di sorte nel Medioevo, si veda Iafrate 2011).

L'inventore delle sorti nella variante rinascimentale è Lorenzo Gualtieri detto Spirito (1422-1496). Era ironico e sferzante come Boccaccio (fu scomunicato per vilipendio nei confronti del clero), mentre cantava il suo amore per Fenice alla maniera di Petrarca. Non disdegnava i classici, fu infatti il secondo traduttore in volgare di Ovidio, ed era anche un miniatore. Scritto e firmato nel 1482, il manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana (It. IX, 87 (=6226)) e pubblicato per la prima volta da Warburg in tavola 23a, dovette riposare nei recessi di una biblioteca signorile



*Sigismondo Fanti, Triompho di Fortuna, Venezia, Giunta 1527. Frontespizio su disegno di Baldassarre Peruzzi.*

centro-italiana (forse nella Perugia dei Baglioni?) per quasi vent'anni prima di essere illustrato. La carta d'identità storico-artistica del codice risiede nello stile delle miniature. L'anonimo autore delle miniature va ancorato a un ambito strettamente peruginesco e a un artista che conobbe molto da vicino il giovane Raffaello, all'inizio del Cinquecento.

Il codice marciano (e le sue edizioni a stampa) è diviso in cinque sezioni nelle quali si avanza tirando il dado, e si ottiene da un profeta la risposta alla domanda che scegliamo fra quelle scritte all'inizio del percorso, intorno alla ruota della fortuna. Il percorso che dobbiamo seguire per ottenere la risposta al nostro quesito è anche un'*escalation* dall'umano al divino. Ovvero, nel libro delle sorti, sia il mondo terreno che quello ultraterreno, pagano e cristiano, lavorano insieme per noi: una consuetudine, tipicamente medievale, di mettere sullo stesso piano la sapienza pagana e quella biblica, che fu sicuramente uno dei motivi della fascinazione di Warburg nei confronti di questi album ludico-magici (Urbini 2006). Ma c'è di più. Sfogliare le tre varianti fondamentali dei libri di sorte – pubblicate fra il 1482 e il 1540 – è come scorrere altrettanti manuali degli stili artistici e iconografici e della letteratura volgare del Rinascimento. Le sorti di Lorenzo Spirito sono un frutto serotino dell'iconografia medievale e della civiltà delle corti; il *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fanti del 1527 è un manifesto della 'maniera moderna' toscano-romana e di Baldassarre Peruzzi; appartiene infine all'editoriale manieristica degli anni Quaranta del Cinquecento il *Giardino di pensieri* del forlivese-veneziano Francesco Marcolini (Procaccioli 2007).

Grazie ai ricchi corredi figurativi di questi libri, Warburg poteva misurare con precisione le variazioni iconografiche di un tema. Ad esempio, proprio nella tavola 23a troviamo espressi *per figuras* gli interrogativi: quando Saturno si spogliò dei panni medievali per tornare ad essere un dio orgoglioso della sua nudità? E quando e perché alla ruota della fortuna si preferì una fanciulla marina? È per inseguire questo tema che i libri di sorte torneranno nella tavola 48 di *Mnemosyne*. Rappresentano infatti tappe obbligate, tra iconografia e invocazione magica, della storia iconografica di Fortuna. Nella tavola 48 Warburg sceglie la pagina introduttiva, quella con la dichiarazione d'intenti, dal *Libro delle Sorti* di Spirito del 1482, e la pagina della Sezione dei Venti dal *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fanti. In quella sezione del gioco divinatorio dodici fanciulle nude dai lunghi capelli fluttuanti *surfano* su delfini, cigni, conchiglie, sospinte da una vela gonfia di vento.

Il libro di Fanti è contaminato in tutte le sue parti da riferimenti figurativi all'astrologia, alla divinazione e ai repertori di Fortuna. Si consideri ad esem-

pio il magnifico frontespizio disegnato da Peruzzi. Agli estremi delle quattro braccia di una croce immaginaria, stanno i simboli della transitorietà: un gigantesco dado, l'astrolabio, l'orologio e un globo con i segni zodiacali, erede della medievale ruota della fortuna. Vi è seduto in equilibrio precario Clemente VII, arrivato, nel 1527, l'anno della pubblicazione del *Triumpho di Fortuna*, all'appuntamento col destino. Il suo mondo, sorretto da Atlante e manovrato da un lato da un angelo e da *Virtus*, e dall'altro da un diavolo e da *Voluptas*, sta per precipitare sotto la furia lanzichenecca (Rossi, Rossoni, Urbini 2010). E poi, con la Controriforma, tutti smisero di giocare.

Desidero ringraziare il Dr. Maarten Raven, Curator Egyptian department, National Museum of Antiquities, Leiden e la dott.ssa Laura Minarini, Museo Civico Archeologico di Bologna.

### ENGLISH ABSTRACT

At the beginning of the 20th century, the interest for the ancient gnostic cult of Abraxas and for amulets representing the magical monster-god finds its way beyond the strict framework of archaeological disciplines: in *The seven sermons of the dead*, composed by Carl Gustav Jung in 1916, the author identifies himself with the priest Basilides, giving life to a super-god that contains all the opposites of Abraxas; in 1917 Hermann Hesse quotes Abraxas in his novel *Demian*. A few years later, Aby Warburg devotes to Hellenistic and Renaissance practices of divination the plate 23a of his *Bilderatlas*. Table 23a deals with cleromantic methods of divination, i.e. using objects (geometric solids, polyhedrons of various forms and materials) whose arrangement in space is not considered a random result but revealing of fate. In plate 23a Warburg chooses as images pages of books that have in common the presence and use of geometric solids in magic function, such as amulets or dices: *Abraxas* edited by Jean Chifflet (Antwerp 1657); Jean de Meung, *Plaisant jeu du dodechedron* (Paris 1560); two editions of the *Libro delle Sorti (Book of Fate)* by Lorenzo Spirito Gualtieri (Perugia 1482, Milan 1500). Not far from these issues, Hermann Hesse himself, in his last novel of 1943 *The glass-beads game*, describes a combinatorial practice that can be considered an example – such as Warburg's *Bilderatlas* and the Renaissance work *De ludo globi* by Nicolò Cusano – for 'serio ludere', for learning and gaining a rational order to existence through playing.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

#### Testi critici

Baldasso 2010

Renzo Baldasso, *Portrait of Luca Pacioli and Disciple: a new, mathematical look*, in "The Art Bulletin", 92, 2010, 1/2.

Bonner 1950

Campbell Bonner, *Studies in Magical Amulets chiefly graeco-egyptian*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1950.

Cestelli Guidi, Mann 1998

*Photographs at the frontier: Aby Warburg in America, 1895-1896*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi, Nicholas Mann, The Warburg Institute, Merrell Holberton, London 1998.

Contini 1938

Gianfranco Contini, *Un trattatello astrologico provenzale*, in "Studi medievali", XI (1938).

Delatte, Derchain 1964

Armand Delatte, Philippe Derchain, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Bibliothèque Nationale, Paris 1964.

Dieterich 1891

Albrecht Dieterich, *Abraxas*, Teubner, Leipzig 1891 DIONISOTTI 1995 Carlo Dionisotti, *Appunti su arti e lettere*, Jaca Book, Como 1995.

Field 1997

Judith Field, *Rediscovering the Archimedean Polyhedra: Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Daniele Barbaro, and Johannes Kepler*, in "Archive for History of Exact Sciences", 50, 1997.

Garin 1976

Eugenio Garin, *Lo zodiaco della vita*, Laterza, Bari 1976.

Guarducci 1983

Margherita Guarducci, *La Fortuna e Servio Tullio*, in Margherita Guarducci, *Scritti scelti sulla religione greco-romana e sul Cristianesimo*, Brill, Leida 1983.

Iafrate 2011

Allegra Iafrate, *Le sorti del codice Ashmole 304 della Bodleian Library di Oxford di Matthew Paris* (titolo provvisorio), in corso di pubblicazione in "Aevum".

Hesse [1943] 1978

Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*, Fretz and Wasmuth, Zurich 1943, tr. it. *Il giuoco delle perle di vetro. Saggio biografico sul Magister ludi Josef Knecht, pubblicato insieme con i suoi scritti postumi*, traduzione di Ervino Pocar, introduzione di Hans Mayer, Mondadori, Milano 1978.

Hesse [1919] 2007

Hermann Hesse, *Demian. Die Geschichte einer Jugend von Emil Sinclair*, Fischer Verlag, Berlin 1919, tr. it. *Demian*, traduzione di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 2007.

Mandrioli Bizzarri 1987

Anna Rita Mandrioli Bizzarri, *La collezione di gemme del Museo Civico Archeologico*, Edizioni del Comune di Bologna, Bologna 1987.

Nelson 1946

Axel Nelson, *Abracadabra*, in "Eranos, Acta philol. Svecana", XLIV, 1946 pp. 326-336.

Pannwitz 1957

Rudolf Pannwitz, *Hermann Hesses West-östliche Dichtung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1957.

Procaccioli 2007

a cura di Paolo Procaccioli, *Studi per le "Sorti". Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, Treviso/Roma 2007.

Röd 2000

W. Röd, *Nicolò Cusano, un pensatore tra Medioevo ed Età moderna. Riflessioni sul dialogo del gioco delle sfere*, in Aa.Vv., *1500 circa*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2000.

Rossi, Rossoni, Urbini 2010

*Dea Fortuna. Iconografia di un mito*, catalogo della mostra, a cura di Manuela Rossi, Elena Rossoni, Silvia Urbini, Carpi, 17 settembre 2010 - 9 gennaio 2011, Carpi 2010.

Ruffato 1996

Cesare Ruffato, *La medicina in Roma antica: il Liber medicinalis di Quinto Sereno Sammonico*, UTET, Torino 1996.

Sizoo 1957

A. Sizoo, *Abacadabra*, in "Hermeneus", XXVIII, 1957, pp. 171-173.

Tura 2001

Adolfo Tura, *Libri che non si leggono*, in "L'Erasmus", II (2001).

Urbini 2006

Silvia Urbini, *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*. Con una nota di Susy Marcon, Franco Cosimo Panini, Modena 2006.

Warburg [1923] 2008

Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi 1988.

Warburg [1923-1925, 2007] 2009

Aby Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, Milano, Abscondita 2009.

Warburg [1929] 2002

A. Warburg, *Opere. Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002.

Zambelli 1980

P. Zambelli (a cura di), *Editoria e società. Astrologia, magia e alchimia nel Rinascimento fiorentino ed europeo*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, vol. VI, Olschki, Firenze 1980, pp. 309-429.

## FONTI

### Manoscritti

Dodechedron

Anonimo, *Dodechedron*, Parigi, Biblioteca Nazionale, XIV secolo, cod. Français 477<sup>1</sup>

Gualtieri 1482 Lorenzo Spirito Gualtieri, *Le sorti*, Venezia, Biblioteca Nazionale

Marciana, 1482, It. IX, 87 (=6226).

## Opere a stampa

Macarius, Chifletius 1657

*Abraxas, seu Apistopistus*; quae est antiquaria de gemmis Basilidianis disquisitio, a cura di Johannes Macarius e Jean Chiflet, Plantin, Anversa 1657.

Goorle 1695

Abraham van Goorle, *Dactyliothecae*, Lione, Pieter Vander AA 1695.

De Rossi 1707-1709

*Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de' Rossi colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei*, 4 voll., Stamperia della Pace, Roma 1707-1709.

Dodechedron 1650, 1577

*Le plaisant jeu du dodechedron de fortune, non moins recreatif, que subtil & ingenieux, renouuelle & change de sa premiere edition*, a Paris, pour Vincent Sertenas 1560 e 1577.

Fanti [1527] 1983

Sigismondo Fanti, *Triumpho di Fortuna*, Venezia, Giunta 1527, ora Sigismondo Fanti, *Triumpho di Fortuna*, introduzione di A. Biondi, Edizioni Aldine, Modena 1983.

Gualtieri 1482 (1)

Lorenzo Spirito Gualtieri, *Libro delle Sorti*, Stephan Arndes, Perugia 1482.

Maffei

Paolo Alessandro Maffei, *Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de' Rossi colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei*, Roma 1707-1708.

Marcolini [1540] 2007

Francesco Marcolini, *Le sorti intitolate giardino d'i pensieri*, ristampa anastatica dell'edizione 1540 con una nota di Paolo Procaccioli, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, Treviso-Roma 2007.

Mariette 1750

Pierre-Jean Mariette, *Traité des pierres gravées*, de l'Imprimerie de l'auteur, Paris 1750.

# Prometeo di bolina

Alice Barale

Quella terra italiana di colpo mi parlava greco. Forse perché in Grecia, come ha scritto Jean Grenier, “c'è un'amicizia tra il minerale e l'uomo”, e il Mediterraneo non è altro che un appello alla riconciliazione.

Jean Claude Izzo

È nel periodo del ricovero psichiatrico a Kreuzlingen che la riflessione warburghiana sulla Fortuna, che aveva trovato espressione negli anni precedenti nel saggio su Sassetti (Warburg 1907), si intensifica e si approfondisce. Il divieto che, come scrive Saxl a Doren, Warburg espressamente gli pone di pubblicare l'insieme delle sue opere, suona in questo senso come un avvertimento a chi è tentato di considerare la sua ricerca compiuta. Come Saxl riferisce nella stessa lettera, il professore lo ha coinvolto, nell'ultimo periodo del suo ricovero, nell'elaborazione di una serie di appunti sulle “potenze del destino nello specchio dei simboli anticheggianti”. Ad attraversare come protagonista questi ultimi è, come già nel saggio su Sassetti, il timoniere della nave della Fortuna. Ma l'allegria tracotanza che lo caratterizzava si fa, qui, più problematica. Se il capitano della nave del destino è infatti, come Warburg scrive l'8 dicembre 1923 da Kreuzlingen alla moglie Mary, un Prometeo in grado di controllare con la sua arte lo spazio (“die Steuermanskunst ist wirklich der Prometheusakt in der Beschäftigung des Raumes”, WIA, CG/37201) agli stessi prometeici rischi è esposto. Dove l'incertezza della navigazione cede al bisogno dell'“afferrabilità della meta” (postscriptum ad Alfred Doren, *vide* Stimilli [2004] [2008] 2009), il timoniere si trasforma nel guerriero che rischia, afferrando per i capelli la bella reggitrice della vela, come nella medaglia rinascimentale di cui Warburg scrive a Doren, di far colare a picco la nave. Quello che questo condottiero fa è “insensata, brutale follia” (postscriptum ad Alfred Doren). La fisionomia di *Occasio*, la fortuna da prendere per il ciuffo che le spunta dalla testa calva (*vide* ancora la lettera di Warburg a Doren), è quella del condannato, che si appresta a porgere il capo rasato al boia. Ma il sangue dei martiri è, per antica credenza, miracoloso (*vide* la lettera di Saxl a Warburg), e il carnefice può cercare salvezza nella propria vittima. Nell'“idea di destino” che ha soppresso dal proprio orizzonte l'umanità “avida di preda” può trovare la propria cura.

Si delinea dunque, negli scritti di questi anni, un'idea positiva di destino, che non rimanda al fatalismo dell'"uomo timoroso del futuro" (così nell'appunto del 1913 sul *Libro delle sorti* di Lorenzo Spirito), ma al carattere piuttosto tradizionalmente aperto, interrogativo della divinazione. Quella "antica, autentica tecnica oracolare" che si contrappone, già nel frammento su Lorenzo Spirito, al determinismo della scienza araba medievale, che trasforma "il sapere astrologico degli Antichi" in un insieme di "semplici regole di salute". La Fortuna che Warburg, nella lettera a Edwin Seligman che scrive qualche anno dopo le dimissioni da Kreuzlingen, sceglie come figura attraverso cui spiegare la sua "nuova estetica energetica" non è allora forse soltanto un esempio fra molti (e in effetti, nella lettera, il "z. B.", 'per esempio', è aggiunto dopo a mano al testo).

Nella raffigurazione della Fortuna si rispecchia infatti quella lotta per l'esserci ("Kampf ums Dasein", nella lettera a Seligman) che è all'origine di ogni raffigurazione in quanto scambio energetico con il mondo, atto che marca, in esso, la propria presenza. All'improvvisa "oscillazione" ("Schwung": così Warburg a Doren) a cui la ruota della dea sottopone l'uomo, corrisponde quella, ugualmente imponderabile, con cui quest'ultimo cerca in essa il proprio posto. Fortuna ed energia sono dunque originariamente intrecciate. Il "destino" di cui Warburg invita l'umanità a riappropriarsi non è allora forse altro che qualcosa di molto vicino a quel vento a cui il marinaio della nave della fortuna porge la propria vela. Quel vortice discontinuo che, chiuse porte e finestre, irrompe frantumato e irrispettoso. In una serie di appunti che risalgono agli ultimi mesi del ricovero, Warburg trascrive una lettera di Goethe a Herder che si apre con l'immagine di una pericolosa navigazione: "Ancora tra le onde con la mia piccola barca, e quando le stelle si nascondono scivolo nelle mani del destino, e coraggio, speranza, paura e pace si mescolano nel mio petto". Quest'ultimo è qui più un luogo reale che metaforico. *Stethos* e *prapides*, petto e polmoni (cfr. Onians 1951, pp. 29 ss.; cfr. anche Desideri 2011, pp. 74 ss.), sono infatti le parole che, con la scoperta di Pindaro, svelano a Goethe "un nuovo mondo". E che si affiancano a quegli occhi che sono, nel giudizio di Herder, il senso prevalente di Goethe. "Es ist alles so Blick bei euch", dice Herder all'amico: è tutto così sguardo! Ma non sempre è possibile navigare a vista, e Goethe ci prova: chiude gli occhi e procede a tastoni.

Resta allora, al navigante a cui la meta non è ancora visibile, l'oscillare dell'ago della calamita, di cui Warburg indaga l'etimologia (come si legge nella lettera di Saxl a Urtel e nella risposta di Urtel a Warburg). E del vento, che investe a tratti il mare e i polmoni. Si mescolano infatti, nello

*stethos* e nelle *prapides*, soffio interno ed esterno. E in questo frastagliato respiro, il marinaio non è più oggetto, come di fronte alla dea con la ruota, né uccisore, come per il demone dal lungo ciuffo (*vide* la lettera di Warburg a Doren), ma finalmente parte. Una parte non del tutto comoda, se è vero che, seduto “nel parallelogramma delle forze” (come scrive Warburg a Seligman), il timoniere non contribuisce a determinarne il corso che “nella diagonale”. Di bolina.

Desidero ringraziare il Dr. Eckart Marchand del Warburg Institute Archive per la sua disponibilità. Questa ricerca è stata compiuta anche grazie al sostegno dell'Accademia dei Lincei.

# Testi inediti e rari sul tema della Fortuna

Regesto di testi dal Warburg Institute Archive

a cura di Alice Barale e Laura Squillaro

**I. Aby Warburg Frammento su Lorenzo Spirito, 1913 [WIA, III.85.3.4], dattiloscritto con note autografe di pugno di AW 1912-1913 (cfr. anche le note sparse in WIA, 85.3.3)**

per gentile concessione del Warburg Institute ©

Dem von Steffen Arndes 1482, zusammen mit Paul Mechter und Gehrard von Buren, in Perugia gedruckten *Libro delle sorti* des Lorenzo Spirito war ich 1909 durch eine, allerdings ganz ungenaue, Notiz bei Brunet auf die Spur gekommen; es stellte sich heraus, dass die Stadtbibliothek zu Ulm das einzige bekannte Exemplar dieser Ausgabe noch besitzt, die ich durch das verständnisvolle Entgegenkommen der Direktion eingehend in Hamburg studieren konnte. Wesentlich fördernd kam der Nachweis hinzu, dem ich der sachverständigen Kollegialität von Paul Kristeller verdanke, der mich auf eine spätere, wahrscheinlich florentinische, Ausgabe aufmerksam machte, die mit der früheren Edition von Perugia in engster Verwandtschaft steht. Man darf das Werk wohl als ein buchgeschichtliches Dokument bezeichnen, dem gleichmässig durch seinen literarischen Inhalt und durch die künstlerische Form seiner Ausstattung ein Anrecht auf eine eingehende kulturwissenschaftliche Betrachtung gebührt. Das Loosbuch gehört, wie der Kalender von 1519, zur Familie der astrologischen Praktiken, aber während der Kalender mystische Sternweisheit der Alten nach Art der mittelalterlichen arabischen Naturwissenschaften zu nüchternen Gesundheitsregeln denaturiert, ist uns in dem *Libro delle sorti* echte, antike Orakeltechnik erhalten, wenn auch der Verfasser, Lorenzo Guerrieri, genannt Spirito, der damals in dem leidenschaftsdurchzitterten Perugia der Baglioni die friedlicheren Geschäfte eines beliebten und gelehrten Hofpoeten besorgte, seinem heidnischen Divinationsbuch wohlweislich den Charakter eines armlosen sozialen Zeitvertreibs gewahrt wissen wollte. Erst die Forschungen der letzten Jahren haben uns eingehender darüber belehrt, dass wir in dem, im Mittelalter noch ganz international verbreiteten Loosbüchern die echten, wenn auch etwas entarteten Nachkommen orientalisch – antiker Weissagungstechnik zu erkennen haben, die sich mit der natürlichen Schwere der festen Schichtung, dem jede mysteriösen Aberglauben anhaftet, bis auf den heutigen Tag die Handlungen zukunftsfürchtender Menschlichkeit beeinflusst.

Die Technik des *Libro delle sorti* ist folgende: Auf der Rückseite des Titelblattes sind 20 kurze Fragen abzulesen, die den Kreis der Lebensinteressen des Fragenden

umfassen. Sie umgeben das Glücksrad, das in der üblichen spätmittelalterlichen Auffassung die Vergänglichkeit der Fortuna durch vier Menschentypen veranschaulicht, die der Umschwung des Schicksals vom Aufstieg zur Höhe und zum Abstieg herumwirbelt. Die zwanzig Fragen sind gleichsam auf die 20 Speichen des Rades verteilt zu denken. Ursprünglich gehört ja in wirklich drehbarer Form das Rad zum ältesten Wahrsageninstrumentarium der Alexandrinisch-griechischen Kultur, wie wir denn auch im Mittelalter in den Losbüchern eine bewegliche Drehscheibe zu Orakelzwecken häufig verwendet finden.

Bei Spirito aber ist die Fortunarad gleichsam festgestellt, um eine wohlüberlegte zwangsläufige Orakelspende zu ermöglichen, die am Spirito nach der Wanderung durch vier Regionen erteilt wird. 20 Könige zu je vier auf einem Blatte, verweisen zunächst auf einen der verschiedenen 20 Himmelszeichen von denen jedes ein ganzes Blatt mit je 60 Wüffelstellungen beherrschen, die je nach der Kombination der Vorderseite von drei achtseitigen Würfeln weiterführen zu den 20 Sphären der Flüsse, die von 20 Planeten und Fixsternsymbolen beherrscht werden.

*[segue una seconda, più completa versione del paragrafo precedente]*

Wie wir denn auch im Mittelalter in den Losbüchern eine wirklich bewegliche Drehscheibe zu Orakelzwecken häufig verwendet finden. Bei Spirito aber sind die Speichen des Fortunarades gleichsam festgestellt, da die Aufschriften zu dessen imaginären 20 Speichen den Aufstieg des Orakelsuchenden eine gewisse Zwangsläufigkeit verleihen. Der Gläubige muss eine Seelenreise durch verschiedenen Sphären unternehmen, ehe er den ersehnten Orakelspruch erhält. Die erste der zwanzigteiligen Region wird vom Fortunarade beherrscht, die zweite von 20 berühmten Königen, die dritte von 20 Himmelszeichen, die vierte von 20 Sternbildern und die letzte von 20 biblischen Propheten, von denen jeder 28 Dreizeiler zu verkünden hat. Die mystisch losende Handlung wird durch das uralte Orakelgerät des Würfels bewirkt. Die Stellung von je drei Würfeln entscheidet in der zweiten Sphäre der Himmelszeichen über die nächste Station der Sternbilder: in dem Sphärenrad der 20 Sternbilder, dessen 28 Speichen einen Flussnamen tragen,



Ruota della Fortuna; sfera delle stelle (Mercurio); pagina dei Re; terzine del Profeta Simeone; risposte con nomi di fiumi corrispondenti al lancio dei dadi; da *Lorenzo Spirito Gualtieri, Libro delle Sorti, Venezia 1482, cod. It. IX, 87 (=6226), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.*

der dem unter der Würfelstellung befindlichen entspricht und zugleich endgültig verweist auf den Prophetenspruch.

## II. Aby Warburg Copia della lettera di Goethe a Herder (luglio 1772), gennaio-settembre 1924 [WIA, III.93.14.2], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*Mentre è ricoverato a Kreuzlingen, Warburg ricopia la lettera, sia per intero sia poi per singoli passi, in una cartella di appunti che risalgono al gennaio-settembre 1924 (WIA, III.93.14.2). Si tratta di riflessioni e di citazioni da testi che riguardano il tema che Warburg intitola come «lotta con il destino» (WIA, III.93.14.2, fol. 3).*

Noch immer auf der Wooge mit meinem kleinen Kahn, und wenn die Sterne sich verstecken schweb ich so in der Hand des Schicksaals hin und Muth und Hoffnung und Furcht und Ruh wechseln in meiner Brust. Seit ich die Krafft der Worte στηθος und πραπιδες fühle, ist mir in mir selbst eine neue Welt aufgegangen. Armer Mensch an dem der Kopf alles ist! Ich wohne ietzt in Pindar, und wenn die Herrlichkeit des Pallasts glücklich machte, müsst ich's seyn. Wenn er die Pfeile ein übern andern nach dem Wolkenziel schießt steh ich freylich noch da und gaffe; doch fühl ich indess, was Horaz aussprechen konnte, was Quintilian rühmt, und was tätiges an mir ist lebt auf da ich Adel fühle und Zweck kenne. Ειδως φουα, ψεφηνος ανηρ, μυριαν αρεταν ατελει νοω γευεται, ουποτ ατρεκει κατεβα ποδι, μαθοντες. Diese Worte sind mir wie Schwerdter durch die Seele gangen. Ihr wisst nun wie's mit mir aussieht, und was mir euer Brief in diesem Philoctetschen Zustande worden ist.



(sin.) Bernardo Rucellai e Nannina de' Medici sulla nave della Fortuna, acquaforte su rame, seconda metà del sec. XV (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett); (des.) Giovan Battista Bonini, verso della medaglia di Camillo Agrippa con Fortuna-Occasio e il motto "Velis nolise", 1580 ca. (London, The British Museum)

Seit ich nichts von euch gehört habe, sind die Griechen mein einzig Studium. Zuerst schränckt ich mich auf den Homer ein, dann um den Sokrates forsch ich in Xenophon und Plato, da gingen mir die Augen über meine Unwürdigkeit erst auf, gerieth an Theokrit und Anakreon, zuletzt zog mich was an Pindarn wo ich noch hänge. Sonst hab ich gar nichts getahn, und es geht bey mir noch alles entsetzlich durch einander. Auch hat mir endlich der gute Geist [294] den Grund meines spechtischen Wesens entdeckt. Über den Worten Pindars επικρατειν δυνασθαι ist mirs aufgegangen. Wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Krafft lenckst, den austretenden herbey, den aufbäumenden hinabpeitschest, und iagst und lenckst und wendest, peitschest, hältst, und wieder ausjagst biss alle sechzehn Füße in einem Tackt ans ziel tragen. Das ist Meisterschafft, επικρατειν, Virtuosität. Wenn ich nun aber überall herumspaziert binn, überall nur drein geguckt habe: ich kann schreiben aber keine Federn schneiden, drum krieg ich keine Hand, das Violoncell spielen aber nicht stimmen] Nirgends zugegriffen. Dreingreifen, packen ist das Wesen jeder meisterschafft. Ihr habt das der Bildhauerey vindizirt, und ich finde dass ieder Künstler so lang seine Hände nicht plastisch arbeiten nichts ist. Es ist alles so Blick bey euch, sagtet ihr mir off. Jetzt versteh ich's tue die Augen zu und tappe. Es muss gehn oder brechen. Seht was ist das für ein Musikus der auf sein Instrument sieht. Χειρες ααπτοι, ητορ αλκιμων, das ist alles, und doch muß das Alles ein's seyn, nicht μυριαν αρεταν ατελει vow γευειν.

Ich mögte beten, wie Moses im Koran: Herr mache mir Raum in meiner engen Brust.

Es vergeht kein Tag, dass ich mich nicht mit euch unterhalte und offt dencke wenn sichs nur mit ihm leben liesse. Es wird, es wird. Der Junge im Küras wollte zu früh mit, und ihr reitet zu schnell. Genug ich will nicht müssig seyn, meinen Weeg ziehn und das Meinige tuhn, treffen wir einander wieder so giebt sich's weitere [...]

### III. Aby Warburg ad Alfred Doren (Alfresco) lettera del 31 marzo 1923 [WIA, GC/12740], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*"Alfresco" Alfred Doren (1869-1934) aveva tenuto pochi giorni prima (24 marzo 1923) una conferenza sul tema della Fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento alla Biblioteca Warburg. Quest'ultimo, che non può assistervi perché ricoverato a Kreuzlingen, interviene con questa lettera. Dopo la pubblicazione in Squillaro 2002, il testo è stato pubblicato a cura di D. Stimilli [2004] [2008] 2009.*

Lieber Alfresco!

Fräulein Bing hat mir heute 21 Bilder geschickt, die jedenfalls im wesentlichen

den Gang Deines Vortages darstellen, den ich mir auch nach dem guten Referat von Max jetzt ganz schön vorstellen kann. Du hast also das Rad-Symbol in den Mittelpunkt gestellt aber im Anfang die alte Fortuna mit Ruder und Füllhorn gezeigt. Darf ich mir eine Anfrage erlauben? Ist es Dir klar, dass die Fortuna mit dem Segel ebenfalls von der antiken Fortuna und zwar von der *Isis Euploia* abstammt, die Du im Roscher gut analysiert und abgebildet findest? Sie zeigt das geschwellte Segel zusammen mit der Steuer, ist also eine glückliche antropomorphe Schicksalsgöttin, für den, der sich treiben lässt und doch das Steuer in der Hand hat. Der unberechenbare, und in seinem Ursprung so schwer anthropomorph zu fassende Wind bleibt also als Machtsymbol bestehen, nur wird er greifbar und begreiflich für den Menschen im Segel, das ihn einfängt und im Ruder, das ihm dazu noch die Richtung gibt – also feinste Kombination von Umfangs – und Richtungsbestimmung für den mit den Elementar – Gewalten ringenden Menschen.

Zweitens möchte ich Dich fragen, ob Du den Kairòs, den Glücksgott Griechenlands, wie er in einem Relief in Torcello vorkommt, in den Kreis deiner Betrachtung einbezogen hast? Er hält auf dem Relief, wenn ich nicht irre, ein Rasiermesser in der einen Hand, steht auf einem Rad und hat jedenfalls einen kahlgeschorenen Hinterkopf; nur die Locke des Glücks, nach vorne wallend ist übrig geblieben.

Das Packen an der Glückslocke ist wohl der Akt, der dem passiven Verhalten dem Fatum gegenüber am schärfsten gegenübersteht und gerade für die Renaissance (z.B. Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* und, ich glaube, auch Boccaccio) bis zu Machiavelli ist diese *Occasio* die schärfste Konkurrentin der *Fortuna* mit dem Rad und mit dem Segel.

Max hat mir geschrieben, dass du von Machiavelli gerade die *Fortuna* mit den vielen Rädern ausgesucht hast. Dazu gehört aber unbedingt als Ergänzung sein Gedicht über die *Occasio*. Das ganze Material habe ich in meinen Collectaneen, die Dir jeden Augenblick – auch postalisch – zur Verfügung stehen.

Die Renaissance-Medaille, die Du bekommen sollst, von der ich Dir bereits schrieb, zeigt nun in überaus glücklicher Symbolik die "Mentalität" des Renaissance Menschen. Ein Gewappneter packt die *Fortuna* mit dem Segel am Glückschopf – mit der Unterschrift: *Velis nolisve*. Also mit dem geistreichen Wortspiel, *velis* – mit den Segeln, ob Du nun willst oder nicht, und auch Deine Segel helfen dir nichts.

Noch eine Frage: Worauf geht das Rad nach der Erklärung der Archäologen zu den Füßen der Nemesis Zurück?

Wenn es im Wesen der Symbolik liegt, unfassbare Ereignisse in bildlicher Causalität zu begreifen, so kann man sich für die Darlegung des Entwicklungsprozesses nichts Einleuchtenderes denken, als die Entwicklung der *Fortuna* in der antikisierenden Kunst.

Die Causa suchen, ist am schwersten, wenn sie tatsächlich für unser Auge – trotz fürchterlichster Wirkung - unsichtbar ist. Und das ist beim Sturm der Fall. Und ich erinnere Dich daran, was ja auch in meinem Sassetti steht, dass Fortuna im Italienischen sprachlich 'Sturm' bezeichnet. Schon bei Lionardo ist unter diesem Namen eine Sturmflut beschrieben, als Gemälde. Diese Unfassbarkeit wird durch das Segel eingefangen und durch das Steuer der grifflichen Willkür des Menschen untertan. Auf der andern Seite wird beim *Kairos*, der enteilen will, durch seine Locke die Handhabe gegeben, ihn nicht nur in eine bestimmte Richtung zu zwingen, sondern ihn direkt zu unterwerfen. Wiederum durch Handgriff. Bei der *Fortuna* mit dem Schopf bleibt der Mensch die – sehr kleine – Seite am Parallelogramm der Kräfte, das *Fatum* sitzt eben in der Diagonale.

So ist das Steuer einerseits, die Locke des Glücks andererseits die griffliche Handhabe für den, der im Kampf mit den dämonischen Lebensmächten steht. Sie werden durch Greifen begriffen.

Das Wesen des heidnischreligiösen Symbols besteht einerseits in der antropomorphen Verursachung der Dinge überhaupt, um das rätselhaft vorbeifliessende Werden als willkürlich erzielten Erfolg einer übermenschlichen Persönlichkeit aufzufassen. Und damit gibt es andererseits dem Gläubigen doch die Möglichkeit, sich mit dieser, doch im Grunde menschenartig fühlenden Causa kämpfend auseinander zu setzen, nicht nur durch Anbetung und Opfer.

Darum würde ich bitten, dass Du die Schopf-*Fortuna*, die Glückslocke, die vom *Kairos* her stammt, doch als Ergänzung zur Biologie der Schicksalssymbole mit-einfügst, weil sie den sogenannten modernen Menschen im aufsteigenden Zustand seiner Frechheit zeigt.

*[il brano che segue, un po' staccato dal precedente, è attribuito a Saxl da Stimilli [2004], 2008, 2009]*

Die Rad-*Fortuna* mit den vier Stufen steht der modernen, naturwissenschaftlichen Entwicklungsidee am nächsten, insofern Sie das Schicksal nicht von einem



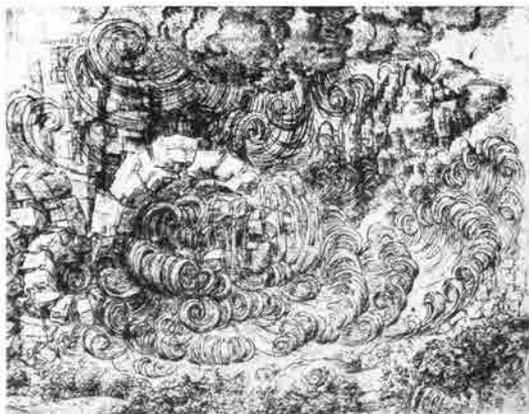
Fortuna con ruota, *miniatura da un codice dell'Épître d'Othéa di Christine de Pisan, seconda metà del XV sec., La Haye, Bibliothèque Meermann, cod. KB74G27.*

Akt der Göttin abhängig macht, sondern dem Betroffenen einen in vier Stufen erfolgenden zeitlichen Ablauf gönnt. Allerdings wird durch die Kurbel in der Hand der *Fortuna* der Ansatz zur Idee einer immanenten Kreislaufs-Entwicklung wieder zurückgeleitet in die rein mythisch-antropomorphe Verursachung, da ein menschenartiges Gebilde handgrifflich die Kurbel des Rades dreht – also jedenfalls das Tempo der Entwicklung und damit den beschleunigten oder verlangsamten Absturz in der Hand hat.

Jedenfalls ist der Entwicklungsgedanke des Schicksal-unterworfenen Menschen *in statu nascendi* vorhanden, dadurch dass er auf das Rad gesetzt wird.

### Leonardo, *Trattato della pittura* Come si deve figurare una fortuna

Se tu vuoi figurar bene una fortuna, considera e poni bene i suoi effetti, quando il vento, soffiando sopra la superficie del mare o della terra, remove e porta seco quelle cose che non sono ferme con la universale massa. E per ben figurare questa fortuna, farai prima i nuvoli spezzati e rotti drizzarsi per il corso del vento, accompagnati dall'arenosa polvere levata da' lidi marini: e rami e foglie, levati per la potenza del furore del vento, sparsi per l'aria ed in compagnia di molte altre leggiere cose: gli alberi e le erbe, piegati a terra, quasi mostrar di voler seguire il corso de' venti, con i rami storti fuor del naturale corso e con le scompigliate e rovesciate foglie: e gli uomini, che lí si trovano, parte caduti e rivolti per i panni e per la polvere, quasi sieno sconosciuti, e quelli che restano ritti sieno dopo qualche albero, abbracciati a quello, perché il vento non li strascini; altri con le mani agli occhi per la polvere, chinati a terra, ed i panni ed i capelli dritti al corso del vento. Il mare turbato e tempestoso sia pieno di ritrosa spuma infra le elevate onde, ed il vento faccia levare infra la combattuta aria della spuma piú sottile, a uso di spessa ed avviluppata nebbia. I navigli che dentro vi sono, alcuni se ne faccia con la vela rotta, ed i brani d'essa ventilando infra l'aria in compagnia d'alcuna corda rotta; alcuni alberi rotti caduti col naviglio attraversato e rotto infra le tempestose onde; ed uomini, gridando,



Leonardo da Vinci, *Diluvio*, 1515 ca.,  
Castello di Windsor, Royal Library.

abbracciare il rimanente del naviglio. Farai i nuvoli cacciati dagli impetuosi venti, battuti nelle alte cime delle montagne, e fra quelli avviluppati e ritrosi a similitudine delle onde percorse negli scogli; l'aria spaventosa per le scure tenebre fatte nell'aria dalla polvere, nebbia e nuvoli folti.

### Niccolò Machiavelli, *I Capitoli, Dell'Occasione*

Chi se' tu, che non par' donna mortale,/di tanta grazia el ciel t'adorna e dota?/Perché non posi? e perché a' piedi hai l'ale?/- Io son l'Occasione, a pochi nota;/e la cagion che sempre mi travagli,/è perch'io tengo un piè sopra una rota./Volar non è ch'al mio correr s'agguagli;/e però l'ali a' piedi mi mantengo,/acciò nel corso mio ciascuno abbagli./Li sparsi mia capei dinanti io tengo;/con essi mi ricuopro il petto e 'l volto,/perch'un non mi conosca quando io vengo./Drieto dal capo ogni capel m'è tolto,/onde invan s'affatica un, se gli avviene/ch'i' l'abbi trapassato, o s'i' mi volto./- Dimmi: chi è colei che teco viene?/- È Penitenzia; e però nota e intendi:/chi non sa prender me, costei ritiene./E tu, mentre parlando il tempo spendi,/occupato da molti pensier vani,/già non t'avvedi, lasso! e non comprendi/com'io ti son fuggita tra le mani.

### IV. Fritz Saxl ad Aby Warburg lettera del 27 novembre 1923 [WIA, GC/14586], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

Lieber Herr Professor,

Ich berichte zuerst eine sehr erfreuliche Tatsache: Doren schreibt dass er die Quelle des 'velis nolise' gefunden hat und zwar im Traum des Aeneas Silvio – der dargestellte Held, der *Fortuna* in die Haare greift, ist König Alfonso von Neapel. Ich habe Doren gebeten, Ihnen darüber Näheres zu schreiben.

Nun habe ich noch über den Vortrag von Doelger zu berichten. Erstens, was ich nicht gewusst hatte, dass Doelger Geistlicher ist. Zweitens dass der Vortrag sehr sachlich war, aber nicht aufregend gut. Es handelt sich um folgendes: in der *Passio Perpetuae* wird erzählt, dass die Zuschauer im Zirkus gerufen haben: *salvum lotum*. Nun scheint man mit diesem Zuruf alles mögliche angestellt zu haben, ihn für Karthagisch erklärt haben zu wollen, etc. Mosaikfunde in Bädern haben aber dieselbe Aufschrift kennen gelehrt, und die Sache heisst nichts weiter als: 'buon bagno', und ist ironisch auf das 'bagno di sangue' angewandt. Das war sehr hübsch; wie ich jedoch durch eine Nachfrage nach dem Vortrag herausbekommen habe, nicht so ganz neu, wie es im Vortrag dargestellt war. Ganz neu war die Beziehung auf den Mosaikfund, aber die Deutung auf das Bad scheint schon vor Doelger dagewesen zu sein, also die Hauptsache.

Schwieriger und interessanter war der Zweite Teil. In der *Passio* wird erzählt, dass ein christlicher Märtyrer seinen ihm etwas zugetanenen Wächter, nachdem er den

Todessschlag des wilden Tieres erlitten hat, gesagt habe: 'Gieb mir deinen Ring und ich werde ihn in mein Blut tauchen'. Um diesen Fall zu erklären, begann Doelger eine ganze Anzahl von Kirchenväterstellen und Medizinern zu zitieren. Die Darlegungen sollten dartun, dass man die Heilige Krankheit im Altertum durch Bestreichen mit Blut heilte und dass man dazu das Blut der Gladiatoren verwendet habe. Das steht bei Celsus. Die Stelle der *Passio Perpetuae* erkläre sich also aus der Gewohnheit der heidnischen Welt, das Gladiatorenblut zu magischen Zwecken zu benutzen und der Ring sei ein Zeichen der Freundschaft. Was in dieser Darlegung nicht befriedigte, war das Zurückführen dieser magischen Szene der *Passio* nun speziell auf den Gebrauch des Gladiatorenblutes. Ich kann mir denken, dass es bei Frazer oder sonst wo, unendlich viel bessere Parallelen gibt. Dass der christliche Brauch der Blutverehrung der Märtyrer aus einer magischen Benutzung speziell des Gladiatorenblutes entstanden sei, ist mir unwahrscheinlich, besonders da in dem Falle ja das Gladiatorenblut nur als Heilmittel gegen den *morbus comitialis* genannt wird. Stupende ist die Gelhrsamkeit von Doelger und die Methode, die immer nur Texte heranzieht, die wirklich in der unmittelbaren Nähe – zeitlich und örtlich – der *Passio* entstanden sein können. Aber man hat den Eindruck gehabt, dass hier die Methode den Geist etwas überwältigt.

Was Ihre Anfragen betrifft, so kann ich vorläufig keine weiteren Medaillen [*appunto di Warburg*: 'Camillo Agrippa'] des Bonini feststellen. Kohinoor 1560 existiert nicht



Santa Perpetua, mosaico, V sec., Cappella arcivescovile, Ravenna.

Cartagine (Tunisia), luogo del martirio di SS. Perpetua e Felicità.

Rembrandt, La fortuna contraria, disegno, 1633, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.

in Wien, nur 1570. Mardersteig hat einen verzweifelten Brief geschrieben: erhätte das Symbol nicht, würde uns aber ein Exemplar Statt dessen verschaffen. Tschudi hat sich nicht geäußert. Die Segel *Fortuna* aus dem Sasseti wird abgebildet. Das MS von Eisler ist eingetroffen, und Dr. Chone bekommt ein Exemplar der *Vorträge*. Das Prometheus-Spiegel-Klischee werde ich suchen. Ich bin wie immer.

Ihr  
Saxl

Die Rembrandt-Radierung ist eine Illustration zu Herckmanns *Der Zee-Vaert Lof*, 1633, wird als das widrige Glück gedeutet und als Illustration der Schlacht bei Aktium. Im Augenblick kann ich darüber nicht mehr finden.

#### V. Fritz Saxl a Hermann Urtel lettera del 27 febbraio 1924 [WIA, GC/15546], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*Hermann Urtel (1873-1926), linguista, docente presso l'Università di Amburgo. Si dimostra particolarmente appassionato all'incidenza della gestualità nell'ambito dei codici linguistici e in generale dei codici di comunicazione. Tra le sue opere più famose: Sprachgeographie und Sprachgestichte e Wanderungen in Portugal.*

Sehr verehrter Herr Professor, gestatten Sie, dass ich mich mit einer Anfrage an Sie wende. Professor Warburg interessiert sich für die Etymologie von *calamita* und *calamità*, und zwar für Studien über die *Fortuna* in der Renaissance. Was er wissen möchte, ist, wie die beiden – Kompass und Unglück – zusammenhängen. Ich bin nun leider zu wenig in all dieses sprachlichen Dingen bewandert um Auskunft geben zu können, und habe Prof. Warburg geschrieben, dass ich mich mit der Bitte an Sie wenden würde die Sache, so weit es ohne grössere Schwierigkeiten möglich ist, ihm aufzuklären, was ich hiermit tue. Die Adresse von Herrn Professor ist noch immer Heilanstalt Bellevue, Kreuzlingen bei Konstanz, Schweiz.

Ich bin mit bestem Dank im Voraus für jede Bemühung Ihr sehr ergebener F.S.

#### VI. Hermann Urtel ad Aby Warburg lettera del 2 marzo 1924 [WIA, GC/30005], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*Nella risposta a Warburg sul collegamento 'calamità' 'calamita' Urtel fa riferimento all'ago magnetico che era fissato ad uno stelo di paglia (calamus) che galleggiava in una ciotola: è questa la forma più primitiva di bussola, che compare anche tra il cianfrusagliame della cantina della signora Marcia, nelle pagine di Georges Perec: "È un incredibile groviglio di mobili, oggetti e soprammobili, apparentemente ancora più inestricabile di quello che regna nel retrobottega. Alcuni oggetti più identificabili emergono qua e là dal cianfrusagliame: un goniometro, specie di rapportatore di legno*

*articolato, che dicono appartenuto all'astronomo Nicolas Kratzer; una 'marinaretta' – compagna del marinaio – ago magnetico che segnalava il nord, sostenuta da due festuche di paglia sull'acqua di una boccia mezzo piena, strumento primitivo antenato della bussola vera e propria che, munita di una rosa dei venti, comparve solo tre secoli dopo; un servizio da scrivania navale [...]; la pagina di un vecchio erbario" (G. Perec, La vita istruzioni per l'uso, cap. XCI, Cantine, 5)*

Lieber verherter Herr Professor!

Herr Saxl fragt mich nach *calamità* und *calamus*. Ich will sofort notieren, was ich daran weiss und darüber denke. Das Problem ist recht schwierig und wenig aufgehellert. Da ja doch *calamus* 'Halm' zu Grunde liegt, hat man it. *calamità* fr. *calamité* als 'Misssernte' erklart, aber *-itas* ist gewoehnlich eine Bezeichnung des Anhaftes einer Eigenschaft, *gravitas*, *bonitas* etc.; nun scheint es, dass ital. *calamita*, fr. *calamite*, 'Magnetnadel' (weil man die Nadel in ein kleines Strohhaelmchen steckte, um sie schwingen zu lassen), beigemischt wurde, und das fr. *calamite* mit *calamité* verbunden. Der kulturgeschichtliche Hintergrund dieser Verbindung ist mir unklar. – Ich will aber darueber nachdenken und nachschlagen [...].

## VII. Fritz Saxl ad Alfred Doren lettera del 11 giugno 1924 [WIA, GC/12783], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*La lettera testimonia il lavoro che Warburg durante il ricovero svolge assieme a Saxl sulle "potenze del destino". I frammenti di questa ricerca sono ora pubblicati, col titolo Potenze del destino nello specchio del simbolismo anticheggiante, in Stimilli [2004] [2008] 2009, e in Ghelardi 2008.*

Sehr verehrter Herr Professor,

Es tut mir leid zu hören, dass Sie so überarbeitet sind und ich wünsche Ihnen, dass Ihnen die Ferien etwas Erholung gebracht haben. Nun werden wir ja bald Ihre Korrekturen bekommen und die Sache kann erscheinen. Über Ihre italienische Fahrt habe ich in Kreuzlingen gehört. Ich wäre selbstverständlich bereit, noch



*Rappresentazione fantastica dell'invenzione della bussola da parte di Flavio Gioia di Amalfi, Stanzino delle matematiche, Palazzo Vecchio, Firenze.*

die Pinturicchio-*Fortuna* aufzunehmen, wenn es sich technisch ermöglichen lässt. Was die Frage wegen Warburgs 60tem Geburtstag betrifft, so hoffe ich, bis dahin den Katalog der Bibliothek Warburg publizieren zu Können; das wäre ja wohl auch für Aussenstehende der beste Einblick in seine Arbeitstätigkeit. Vielleicht lässt es sich dann auch machen, dass wir den Band *Vorträge* zu einem Festband für jenes Jahr ausgestalten können. Eine Publikation seiner gesamten Schriften wäre allerdings auch für mich ein grosses Desideratum, doch weiss ich nicht, wie wir es machen Sollen, da ja manches korrigiert werden müsste, um aktuellen Wert zu haben. Ich habe mit Warburg selbst schon die Frage überlegt, und er hat sich eine solche Herausgabe ausdrücklich verboten. Was mir allein möglich scheint, wäre, unter seiner Mitarbeit einzelne Dinge, wie die *Costumi teatrali* vollkommen verändert herauszugeben; und damit komme ich auf Ihre Frage, wie die Arbeit in Kreuzlingen war. In 4 ½ Woche in denen ich Tag für Tag 3-5 oder 6 Stunden mit Warburg gearbeitet habe, ist das Problem für eine Arbeit über Schicksalsmächte im Spiegel antikisierender Symbole entstanden. Ihnen brauche ich ja nicht zu sagen, was für Warburg dieser Titel bedeutet; ist er doch auf das *Fortunathema* zugeschnitten, aber ebenso auf die Geschichte der astrologischen Dinge wie der mythologischen. Wir kamen soweit, dass die einzelne Kapitel festgelegt wurden, die einzelnen Phasen, dass nunmehr darangehen konnte, die Sache herunter zu schreiben oder oder zu diktieren. Aber der Schritt vom Problem zur Ausführung ist bei Warburg ein gewaltiger, und ich weiss nicht, ob sich das ganze wird ausführen lassen. Aber einen Teil glaube ich sicher mit ihm ausführen zu können, wenn er nur erst in Hamburg ist.

Ich bin mit den besten Grüssen in alter aufrichtiger Ergebenheit Ihr F.S.

### VIII. Aby Warburg a Edwin Seligman lettera del 17 agosto 1927 [WIA, GC/19326], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*Edwin Robert Seligman (1861-1939), economista americano e professore di Economia politica e Scienza delle finanze presso la 'Columbia University' di New York. Come nota giustamente Stimilli [2004], Seligman è un interlocutore improbabile, a cui Warburg si rivolge più che altro per vedere giustificato un suo secondo viaggio in America. Continuerà a desiderare di salpare per questo viaggio, che i dottori gli proibiscono, sino alla morte improvvisa che avverrà due anni dopo.*

Mein lieber Edwin Seligman,

Erst jetzt, nachdem der letzte Vortrag in dieser langen Sommerreihe gehalten ist, komme ich dazu, Ihnen herzlich für Ihren Brief zu danken, der ja nur ein Sympton für die erfreuliche Tatsache ist, dass Sie an mir und meinem Institut so regen freundschaftlichen und wissenschaftlichen Anteil nehmen. Bei der beschränkten Zeit, die mir zur Verfügung stand, Konnte ich neulich nur andeutungsweise die Gründer entwickeln, die für mich massgebend sind, um meine zweite Reise nach Amerika zu wagen.

Ich glaube, dass seit den 32 Jahren, die seit meiner ersten Reise nach Amerika vergangen sind, die Kunstgeschichte sich so weit entwickelt hat, dass es für beide Teile lohnend ist, von ihrer durch mich gepflegten kulturwissenschaftlichen Tendenz in Amerika Kenntnis zu geben, weil ich von dem amerikanischen Positivismus eine wesentliche Förderung meiner Ideengänge erwarte. Soziologie und Kunstgeschichte werden wohl in einzelnen Essays und Schriften zusammen zu sehen versucht, aber aus der einfachen philologisch-historischen Interpretation eines künstlerischen Monuments die Funktion der Gesellschaft klar herauszustellen als einen stilbildenden Faktor, ist m. E. bisher nicht versucht worden. Versuchen wir in diesem Sinne einer [*aggiunto a mano*: neuen] "energetischen Aesthetik" [*aggiunto a mano*: Z. B.] die Schöpfung der *Fortunage*stalt auszudeuten, wie sie erstens in der raddrehenden *Fortuna*, zweitens in der *Fortuna* mit dem Schopf und drittens in der *Fortuna* mit dem Steuer und Segel erscheint, so spiegeln sich drei typische Phasen des Menschen im Kampf ums Dasein wieder. Bei der *Fortuna* mit dem Rad ist er Objekt, aus das Rad gesetzt wie ein Verbrecher auf das Rad geflochten wurde; in einem für ihn unbegreiflichen und unberechenbaren Umschwung erreicht er von unten die Höhe und verfällt der Tiefe. Bei der *Fortuna* mit dem Schopf, die in der *Occasio* der Renaissance (vgl. Machiavelli) ihre auf antike Vorstellungen zurückgehende Ausprägung gefunden hat, ist in Gegenteil der Mensch der, der das Schicksal an der Locke [*aggiunto a mano*: *Kairòs*] zu packen versucht und sich den Kopf zu eigen als sichere Beute macht, wie der Henker das Haupt des Erschlagenen. Dazwischen taucht die *Fortuna* mit dem Segel auf. Auch sie geht auf antike Vorstellungen zurück; denn die Glücksgöttin führt sowohl bei den Römern das Steuerruder, wie sie als *Isis Euploia* mit dem geschwellten Segel die Göttin der glücklichen Seefahrt ist. Aber die Frührenaissance hat die Göttin mit dem Segel in einer ganz eigenen Weise zu dem Symbol eines aktiv-passiven Schicksalkämpfers gemacht. Sie steht als Mast, an dem das geschwellte Segel befestigt ist, in der Mitte des Schiffes, Herrin des Schiffes und doch nicht ganz, weil der Mensch am Steuer sitzt und im Parallelogramm der Kräfte [*aggiunto a mano*: zumindestens] in der Diagonale den Kurs [*aggiunto a mano*: mit] bestimmt. Von den Elementen getragen, dennoch durch Lenken ein neues Ziel erreichend – diese Prägung darf man wohl als neue energetische Funktion des Gehirnmenschen im Zeitalter der Entdeckung Amerikas ansprechen.

Durch eine derartige Interpretatio simpelster Art würde ich eine Reihe von solchen Symbolen aus dem Kreise der mythischen und geschichtlichen mythischen Ueberlieferung in ihrer nicht beachteten Bedeutung als Entwickler der Mitteilungsfähigkeit energetischer Selbstempfindung aufzeigen und die dabei vorzuführenden Dokumente in Bild und Wort gleichsam wie Etappen in der Entwicklung der Weltanschauung des europäischen Menschen vorführen. Um Ihnen an einem positiven Beispiel zu zeigen, wie etwa eine derartige Untersuchung aussehen würde, lege ich Ihnen die Abhandlung meines langjährigen Freundes und Kollegen Alfred Doren bei, der in meiner Bibliothek vor einer Reihe von Jahren über die *Fortuna* gesprochen hat und dessen Abhandlung eben dort gedruckt worden ist.

Wie Sie sehen ist das was ich vorlegen will, ganz einfach *interpretatio more majorum* und will nichts anderes sein, als ein bildvergleichender Positivismus, der aber dazu dienen kann, der Sozial-psychologie Dokumente einzuliefern, die sie bisher als nicht zur Gesellschaftslehre unbedingt gehörend, vernachlässigt hat.

[Segue un appunto manoscritto di Warburg che riporta:]

‘Sassetti Testament zugeschitz’

### IX. Aby Warburg ad Adolf Goldschmidt lettera del 11 aprile 1929 WIA, GC/21048], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*Adolf Goldschmidt (1863-1944), medievalista, specialista delle arti minori. La lettera tratta di questioni relative alla direzione del Kunsthistorisches Institut di Firenze, ma è interessante un passaggio in cui compare l'immagine dell'avventuriero e della Fortuna.*

Über Hamburg habe ich Ihre Venedig-Adresse erfahren und von dort heute morgen telephonisch, dass Sie nach Florenz abgereist sind. Ich schicke Ihnen deshalb diesen Brief eilbötig an das Institut um Ihnen mitzuteilen, wie ich die Situation des florentinischen Institut ansehe. Im Vertrauen auf unsere langjährige Freundschaft werde ich sehr offen sein. Ich lasse mir von keinem sagen, dass jemand unseren verstorbenen Bode in dem wesentlichsten Teil seines Charakters als bewundernswertes energetische Monstrum herzlicher verehrt als ich. Gerade aber weil ich weiss, dass ich in ‘debita distanza’ sein Freund bin, habe ich es mit Widerwillen ansehen, wie ein solch leerer Streber wie Bange ihn dadurch in die Hand bekam, weil er auf seine Altersmarotten einging. Zu dieser marotteusen Verhärtung gehört seine Unwendigkeit Bodmer gegenüber, den er bei seinem Versprechen, den Posten freiwillig zu versehen, auch dann noch festhalten wollte, als ihn dieser, was ihm gewiss sehr schwer fiel, darauf hinweisen musste, dass seine Vermoegensverhältnisse nicht mehr die gleich günstigen seien.

Wir beide sind einer Kaufmannsfamilie entsprossen und wissen, was *merchant adventurer* bedeutet. *Fortuna* mit dem Segel gegen *Fortuna* mit dem Schopf. Dass die Wendigkeit in der Macht die zur Blüte treibende Kraft innerhalb der Kultur ist, wis-



*Il corsaro Barbarossa in una incisione del XVI sec.  
Arrembaggio, incisione di J.-J. Baugean, XIX sec.*

sen wir, und ihre Früchte hinzunehmen, hat Bode sehr gut verstanden, aber für das innere Ethos und das ehrfurchtgebietende Drama, das in der kaufmännischen Existenz steckt, hatte er keinen Sinn. Als der Friede da war, hat er einfach seinen Schalter wieder aufgemacht und verlangte vom Publikum bestimmte hohe Beiträge in dieser oder jener Forum. Auf der einen Seite standen die Leistungen des 'Abenteurers' Bodmer, der uns in Zeiten höchster Not beisprang, auf der anderen als pensionsberechtigter Zweiter Weigelt, der in unser Boot stieg, als die Gefahr vorüber war.

Um aus den Bildern des Verkehrslebens herauszukommen. Kein anständiger Mensch wird den Abbau Bodmers und den Einbau Weigelts anders empfinden, als eine ideale Konkurrenz von machthaberischer Schoflesse, die sich selbst missversteht undbarer Ignoranz. Meine Vorhaltungen haben den erfreulichen Erfolg gehabt, dass Waetzoldt mir schrieb, man wolle an eine Revision des Beschlusses denken, und zwar nach der Richtung hin, dass es Bodmer freigestellt werden würde, noch zwei Jahre im Amt zu bleiben [...].

#### X. Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg alla Ditta Anderson nota dell'11 agosto 1929 [WIA, GC/23291], dattiloscritto, formato cartolina

per gentile concessione del Warburg Institute ©

Spett. ditta Anderson, Roma 34, via Salaria 7a

La preghiamo cortesemente di mandarci una copia della fotografia n. 6939 del Suo Catalogo – Angelo Bronzino, *Allegoria della Fortuna*, Firenze, Uffizi. In attesa la salutiamo cortesemente.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Desideri 2011

F. Desideri, *La percezione riflessa*, Cortina, Milano 2011. Ghelardi 2008 M. Ghelardi, *Aby Warburg. Opere*, vol. II, Aragno, Torino 2008.

Onians 1951

R. B. Onians, *The origins of european thought. About the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, Cambridge University Press, 1951.

Stimilli [2004] [2008] 2009

D. Stimilli, *Lettera ad Alfred Doren (31 marzo 1923)*, in "Aut aut" 321-322 (2004), pp. 13-15; ora in D. Stimilli-C. Wedepohl, *Per monstra ad Sphaeram. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, Dölling und Galitz, München 2008, tr. it. *Per monstra ad Sphaeram. La conferenza in memoria di Franz Boll e altri scritti (1923-1925)*, Abscondita, Milano 2009, pp. 13-15.

Squillaro 2002

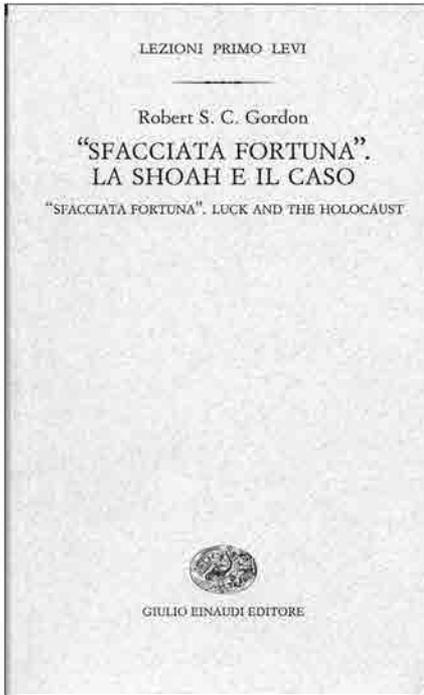
L. Squillaro, *Dall'allegoria antica all'impresa rinascimentale. Il viaggio di Fortuna, secondo la rotta di Aby Warburg (Atlante della Memoria, tavola 48)*, tesi di laurea specialistica, relatore prof. M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2001/2002.

Warburg 1907

A. Warburg, *Francesco Sassetis letztwillige Verfügung*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lebtätigkeit*, Leipzig 1907, pp. 129-152; poi in A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, a c. di G. Bing con la collaborazione di F. Rougemont, Teubner, Leipzig-Berlin 1932 (nuova ed. a c. di H. Bredekamp, M. Diers, Berlin 1998) pp. 127-158, 353-365; trad. it. *Le ultime volontà di Francesco Sasseti*, in *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze (1966) 1996, pp. 211-246; ora anche in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2004.

# Modern Luck and the Survivor

Robert S. C. Gordon



2. But what of the Shoah? [...] What relevance can the myth of Fortune, or the notion of human universals, have in relation to the unprecedented violence, the brutally efficient planning and the cynically technical execution of the Final Solution, or indeed to the remarkable work of interrogation and analysis of it that Primo Levi undertook over four decades of careful attention and writing? What place for either free will or fortune in such a degraded and rigid system of death? To begin to answer this question, I would like to take a leap forward from the 16th century of Machiavelli and Shakespeare to the 20th century, stepping over for now some revolutionary transformations in our understanding of the world

and of fortune to which we will return, in order to begin thinking about the Shoah, even if not yet directly about the work of Primo Levi. I would like to consider briefly three works, taken from different media and fields, and from different countries and cultures also, deliberately chosen as an eclectic cluster of contemporary cultural artefacts. One is a popular science book by an American journalist and writer; the second is a Spanish film by a young, experimental director emerging from the late-20th-century new wave of Spanish cinema; and the third is a work of survivor narrative, originally published in Hungarian and then in German, that has gradually emerged as one of the very greatest works of European literature of the Shoah. As we will see, all three, strangely and, I think, compellingly, interweave images and stories of fortune, chance or luck, with stories from

the Nazi Lager. What is more, far from merely setting luck alongside other tropes for talking about the camps, as one device for telling stories about it (although they also do that), all three give us a sense of pure chance in the Lager – perhaps precisely because it was surrounded by and overwhelmed by the iron-clad certainty of death (more or less imminent, within minutes, days or, at most, weeks) – as an essential factor in our efforts to define the coordinates and meanings of the *univers concentrationnaire* (and, by extension beyond that, of our own modernity).

2.1 My first example is a book which appeared in 2008 in America, written by a respected science writer called Leonard Mlodinow, collaborator among others with the Cambridge astrophysicist Stephen Hawking. It is entitled *The Drunkard's Walk*, the image taken from Albert Einstein's famous characterization of the random movement of particles under so-called Brownian motion. It offers an accessible and wide-ranging introduction for the non-expert, lay reader, to the history and present state of ideas about 'randomness', the role of chance in theory, in systems and in everyday events. Mlodinow provides a rapid summary history of the mathematics of probability, risk, large numbers and future events, moving forward to some 20th and 21st-century ideas of quantum physics, chaos theory in mathematics, and causality (we will see below how several of these fields of scientific thinking return, as we work our way towards and through the work of Primo Levi). Using some of these tools, the book wittily explains the patterns underlying various phenomena of contemporary life, from traffic jams, to the spreading of rumours, to the workings of sports tables and stock markets. This is not, even in passing, then, a book about the Shoah: but what is immediately striking – in part, it must be said, as one of many examples of the uncomfortable and often gratingly inappropriate uses to which the Shoah is put in our present-day culture – is the fact that Mlodinow both begins and ends, framing his entertaining and informative 'pop' book, with intensely personal anecdotes from his family history about the concentration camps. For Mlodinow, the Shoah is a compellingly horrific history, for sure, and a punchy way to grab his readers' attention; but it is also in some way a clinching piece of evidence and source of stories about his core theme, the role of chance in human existence, indeed in life itself. Here, for example, is an extract from the first page of the first chapter of *The Drunkard's Walk*, where the young Mlodinow stares entranced at the flickering movements of the flames of the Sabbath candles:

Surely, I believed, there must be rhyme and reason underlying the [movement of the] flame, some pattern that scientists could predict and explain with their ma-

thematical equations. “Life isn’t like that”, my father told me. “Sometimes things happen that cannot be foreseen”. He told me of the time when, in Buchenwald, the Nazi concentration camp in which he was imprisoned and starving, he stole a loaf of bread from the bakery. The baker had the Gestapo gather everyone who might have committed the crime and line the suspects up. “Who stole the bread?” the baker asked. When no one answered, he told the guards to shoot the suspects one by one until either they were all dead or someone confessed. My father stepped forward to spare the others. He did not try to paint himself in a heroic light but told me that he did it because he expected to be shot either way. Instead of having him killed, though, the baker gave my father a plum job, as his assistant. “A chance event”, my father said. “It had nothing to do with you, but had it happened differently, you would never have been born”. (pp. 3-4)

For Mlodinow, then, chance and randomness, inexplicability and unpredictability, are at the root of his existence, biologically, and this for him frames his presentation of these phenomena as a science of numbers; but they also confound, in this anecdote, any notions of a system of morality or justice, however perverse, in Buchenwald (i.e. a causality that the prisoners might decipher as leading from ‘crime’ to ‘interrogation’ to ‘punishment’ – in fact, the father’s confession leads directly, and absurdly, to his salvation). In other words, to the vocabulary of fortune and luck, Mlodinow adds a crucial element of random acts of human will – what we call arbitrariness – as a secular equivalent of the inscrutable and fickle turns of the Goddess of Fortune, and one grotesquely on display in the Shoah. All these layerings will return when we come to look at Levi.

2.2 The second example I would like to mention is a film called *Intacto*, first released in Spain in 2001, directed by the young filmmaker Juan-Carlos Fresnadillo. Here too, as in the case of Mlodinow, we find echoes of the Shoah being put to use in ways which are, to say the least, questionable. Indeed, one critic at least has accused the film of anti-Semitism, in its none-too-veiled recourse to a stereotype of the hidden, conspiratorial and money-driven, controlling hand of the figure of the Jew. Nevertheless (or indeed perhaps because of such lapses into stereotype), the film offers an extraordinary and telling instance of how a nexus seems to have formed in our collective imaginary linking luck and the Shoah. *Intacto* is a hybrid in genre, a sort of fantasy or surreal *film noir*, set in the cities and rural settings of mainland Spain, with oneiric climactic sequences taking place in the lunar landscapes of Tenerife. The film imagines a sort of secret society peopled by men and women who are naturally endowed with exceptional good luck. Once drawn into the secret society, these people gamble their luck, attempting to earn or steal the luck of others, challenging each other in a series of increasingly bizarre and dangerous games, in which the winners

are 'awarded' the failed luck of the losers. For the successful player, the sequence of challenges leads on to a highly symbolic, final, one-on-one challenge in a single round of Russian roulette, against the mysterious guru and inventor of the society, Sam (played by Max von Sydow). In a knowingly self-conscious construction, Fresnadillo and his co-writer Andrés Koppel fill the film with something like an anthology of 20th-century tropes of risk and luck. Thus, the young protagonist of the film, Tomás (Leonardo Sbaraglia), is recruited into the secret world of luck after emerging as the sole survivor of a plane crash (similarly we learn that his lover, by pure chance of circumstance, did not board the same flight; and that his policewoman pursuer was herself the miraculous survivor of a car crash in which all her family died). Sam runs the entire society from his casino on Tenerife (there are recurring sequences and shots of the roulette wheel, the modern wheel of fortune, as well as shots of televisions showing a 'Wheel of Fortune' quiz). The games themselves are, of course, games of pure chance, including the iconic example used in marketing the film of the players blindfolded (*fortuna caeca est*), running at top speed through an archetypically dark and mysterious forest (the luckiest man is the last one not to smash headfirst violently into a tree). And then there is Russian roulette itself (fixed in film history as an icon of abandoning once very existence nihilistically to chance by its famous use in *The Deer Hunter* (1978), dir. Michael Cimino). Plane crashes and car crashes, last-minute decisions, casinos and roulette wheels, TV quizzes, blindfolds and Russian roulette. Presiding over this remarkable collation of chance events is the figure of Sam. Sam lives isolated in a secret, lightless basement of his casino, only appearing to meet his latest challenger at Russian roulette, always emerging wearily and resignedly the winner, his opponent dead. Sam is, we are told, "el hombre más afortunado del mundo" ("the luckiest man in the world"). And Sam is also Jewish – indeed, he is nicknamed "El Judío", The Jew. Crucially, also, he is a survivor of the Nazi genocide, a child survivor of the Shoah. We see Sam's tattooed number on his arm early on in the film, by now a stock visual metonym for the genocide, but in this film also, perversely but not entirely implausibly, a token of the ultimate in good luck. When Tomás finally reaches Sam in Tenerife, as a preface to film's final and newly complicated closed-room challenge (by a series of chance circumstances, Tomás and Sam will be joined in the shoot-out by the policewoman), there is a powerful, still four-minute sequence, in which Sam does something he has never done before: he talks to his challenger. In a hesitant, suffered delivery, he tells Tomás his haunting story of survival by pure chance, showing him first a yellowing photo of Helena, the sister of his Lager companion Daniel, now both dead:

Every morning the door of the barrack-hut opened and they took a few out, first the oldest, then our parents, then our elder brothers and sisters. In a couple of weeks there were only about fifty of us left, all children. [...] The guards returned. They lined us up and shouted a number. I looked at my arm. It wasn't me, it was one of the others. And as [the boy] walked through the door, he turned and looked at us all, thrilled to bits, that he had won, and disappeared. And so on. Every day another number, or two, or none. Sometimes they would just stand looking at us and then leave. In the end, only Daniel and I were left. For four days, alone. And we talked, we talked a lot... Daniel knew things... Daniel knew that it wasn't our parents who would wait for us outside. The day the door opened again, I took my friend's hand and I closed my eyes willing it not to be my number. When Daniel let go of me, I couldn't open my eyes again. I, I didn't want to look at him face to face. And he just said to me "It's yours", and walked off. He left the photo in my hand. The next time the door opened, the uniforms had changed.

Like Mlodinow's father's (true) story, Sam's (fictional) narrative is both confession and explication, even allegory of the workings of randomness and luck. Both seem to afford a powerful role of extreme and essence to the Shoah in this allegory, as if their stories were signs of a new mythology being born, a new variant on the millennial, perhaps universal myth of Fortune in history and anthropology. So much so that we might formulate a tentative hypothesis: if it is true, as many have maintained, that the Shoah shattered a vast gamut of our post-Enlightenment values, destroying our confidence in language itself, in our basic sense of the limits of violence set by the powers of reason, bringing into being new monsters, new dark myths, new *topoi* and new stereotypes, so also, we might suggest, did the Shoah shift the course of the long history of Fortune's imagining. As Sam's role suggests, our modernity perhaps sees the Auschwitz survivor as, precisely, a figure for the 'luckiest man in the world'; as the incarnation of good luck, and of randomness at its purest as a force for determining the individual's destiny, his life and his death, his being or not being. Of course, we should underline once more, this figure of the luck of the survivor, of the survivor as a figure of luck, is not, or is only in part, an historical datum. It must not be confused with the rooted reality of the experience of deportation or survival. Instead what we are dealing with here – as with predecessors such as the Goddess of Fortune, or the proverbial lucky gambler, or indeed, his close relation, the divinely protected figure of destiny (Achilles, Dante, etc) – are imaginary constructs which we use to tell stories about and encapsulate something essential about our reality. In this case, the need of our collective culture to narrate and decipher – and often, thereby, to distort – the historical truth of the genocide produces this *topos*: inside the concentration camp universe, inside a system of total violence such as Auschwitz, survival comes essentially by chance, by pure accident, not by

any specific, predictable cause, nor for any decipherable reason: it comes, to borrow from the title of our third and final example, from neither destiny nor fate; it is 'fateless'.

**2.3** *Sorstalanság*, translated as *Fateless*, is the title of the extraordinary 1975 novel by the Hungarian concentration-camp survivor and later Nobel-prize-winning author Imre Kertész. The novel is narrated from the point of view, and in the quirky and perplexed voice, of its fifteen-year-old protagonist, Gyuri. Gyuri's story starts out in vaguely comic or ironic tone, as he navigates his family and the streets of Budapest, but swiftly darkens as his father, and then Gyuri himself, are rounded up and deported. We follow Gyuri to Auschwitz and then to a series of other minor concentration and labour camps, before he is able to return to Budapest, a rare survivor. Over the course of his story, Gyuri encounters momentarily but on several occasions a strange figure, suspended like much of the novel between the comic or burlesque and the tragic, a figure with no name, a counter-image to Gyuri himself, since for much of the novel he happens to follow a strangely similar path to Gyuri's. This figure is nicknamed by Gyuri "a balszerencses ember", translated as 'the man with bad luck'. (The nickname is notably close in meaning and in etymology to the Yiddish term 'der shlimazel' [לזמילש]; there would be much to consider in the affinities between what we are exploring here in both ethics and literature through the figure of the 'lucky survivor' and the rich Yiddish storytelling tradition around the Shlimazel, the tragicomic figure of the unlucky Jew). 'The man with bad luck' is first introduced in Budapest, one of a gallery of human odds and ends thrown together with Gyuri, stuck on the wrong side of the city and held by the military – by pure misfortune, like Gyuri. We first notice him loudly and repeatedly complaining, to all who will listen and indeed to many who would prefer not to, about his sick mother who needs him across the city. A figure of some ridicule, he is described as "an odd little guy [...] dressed in plus fours and huge walking boots: even his yellow star somehow seemed larger than usual" (p. 49). Gyuri runs into him again in Auschwitz where he has preserved his clownish, mismatched, comic-grotesque look: "He looked a bit odd in his loosely hanging prison uniform, his oversized cap constantly slipping down his forehead" (p. 117). Finally, however, we find him or what is left of him once more, even more brutally reduced to his filthy clothes, at Zeitz, near Buchenwald, where his journey comes to a truly grotesque, dehumanized end. He is now no more than a "thing", dead and dragged out to be dumped in sight of his fellow prisoners, including Gyuri:

[That thing] looks by now like no more than a motionless pile of inanimate objects, a tangle of rags – is tossed down at the very end of the row and left lying there: I do my best not to look over. Yet a shattered detail, a contour, lineament, or distinctive feature that can be made out even so, would draw, compel me to look across and I did indeed recognize it as the man who had bad luck. (p. 159)

The story of ‘the man with bad luck’, Kertész’s Shlimazel, recalls in his absurd journey towards degradation and death, in his status as ‘hollow man’, the figure of the Muselmann. Evoked by Levi and many other Auschwitz survivors, the term Muselmann was an uncomfortably anomalous piece of camp jargon denoting those who had reached the nadir within the panoply of Lager victims – the man who has come so close to death as to have given up all hope of living – and who also therefore stood in some way for the essence of Nazi degradation or, following Zygmunt Bauman, of the humiliations of modernity: as Levi puts it, the Muselmann is “una immagine di tutto il male del nostro tempo” (*Se questo è un uomo*, I, 86). Picking up on this image of an essence, Giorgio Agamben recently positioned Levi’s account of the Muselmann at the very heart of his argument about the irredeemable remnants left by Auschwitz in our consciousness, in his controversial book *Quel che resta di Auschwitz*. Thus it is that the thread of contemplation of luck, of ‘the man with bad luck’, set as a counterpoint to Gyuri himself, the ‘lucky’ survivor, draws us to the very heart of our understanding of Nazi violence and the meanings of genocide and modernity. In *Fateless*, the thread is picked up with great power at the very end of the book, as a disoriented Gyuri contemplates his survival, and determines to struggle against the sense of randomness and chance – the blind fortune, pure error or incident that ‘determined’ both his deportation and return – by paradoxically embracing this very fateless fate as somehow ‘willed’. To invert his ‘fatelessness’, Gyuri determines to embrace his status as victim and survivor as if chosen and causally lucid, to construct it as his own ‘fate’ or ‘destiny’ and to ‘do something with it’, to become, as he puts it, his own destiny and thereby reclaims his singularity and his freedom:

I now needed to start doing something with that fate, needed to connect it to somewhere or to something; after all, I could no longer be satisfied with the notion that it had all been a mistake, blind fortune, some kind of blunder. [...] If there is such a thing as freedom, then there is no fate [...] That is to say we ourselves are fate. (pp. 259-60)

Kertész is building up in Gyuri here a residue of causality for the single individual in the face of what feels like an overwhelming, indifferently macroscopic ‘causelessness’. (Of course, the historical cause is not in question:

the genocidal agencies of the 'Racial State' of Nazi Germany and its allies). In this, he recalls in crucial respects a striking feature of the short narratives of both Młodinow's father and Max von Sydow's Sam; that is, a particular role played by the numerological interplay of the single and the many, of the sole survivor in the face of the serial deaths and beyond them the mass of millions of murdered victims. The SS operate in Młodinow's tale by threatening to kill the prisoners 'one by one' until only one or none remain. Sam's fellow child-prisoners are similarly called out by number 'one by one' until only one – Sam himself – survives. In each case, the one-ness of the survivor embodies his luck and his exceptionality or singularity, his scandalous, indeed miraculous (in a secular sense) challenge to the macroscopic certainty of systematic genocide. Survival, then, is an expression of singular luck; but in that singularity, too, resides its isolation, its misfortune and almost unbearable weight. And in this way, the figure of the survivor, from embodiment of luck is transformed into the simultaneously melancholic 'man with bad luck', as evident in the morbid melancholy of Sam, or in one of the great figures of Italian Shoah literature, Giorgio Bassani's Geo Josz, protagonist of *Una lapide in via Mazzini*, returned from the camps to his native Ferrara only to be shunned and half-ridiculed and ignored. In the new mythology of luck and the Shoah, good luck and bad luck coincide, to survive is also a curse. The numerology of luck and singularity – a sort of non-mathematical thinking with number categories not unlike Machiavelli's fake calculation that Fortune controls half our destiny and virtue the other half – calls to mind an important essay by Carlo Ginzburg on the historical, juridical and moral problem of the lone witness, entitled *Just One Witness*. Ginzburg's apparently arcane exploration of an aspect of the testimonial tradition rejects in the name of historiography, and especially in the case of the historiography of genocide, the juridical anathema found in both Latin and Hebrew juridical traditions against the uncorroborated single witness; the principle which says that the evidence of one witness alone has the same value as the evidence of no witness at all (*unus testis testis nullus*). For the historian of genocide, and for its most sensitive chroniclers such as Primo Levi, the single witness is instead a precious remnant, a random, chance fragment torn from oblivion, which precisely in its singularity and in some necessarily provisional and perhaps paradoxical manner (much like Gyuri's hallucinatory reasoning at the end of *Fateless*), can illuminate aspects of genocide, the Shoah, modernity.

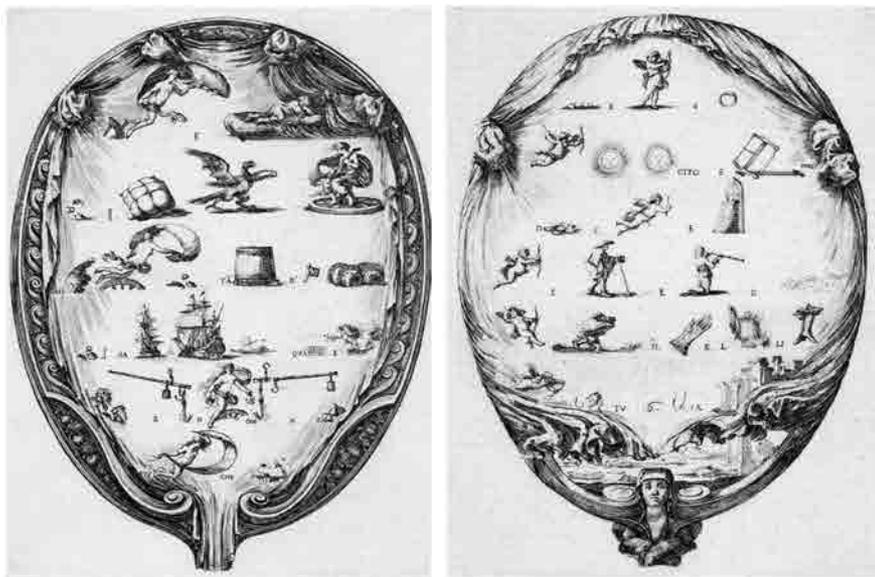
# Tre puntate su Fortuna

Ventagli, libri-oracolo e web

Antonella Sbrilli

## Prima puntata: sventolare la Fortuna

L'immagine di Fortuna compare ripetutamente in una stampa per ventaglio, la cui matrice - un'incisione all'acquaforte - è opera di Stefano Della Bella (Firenze 1610-1664). Ventagli e ventole, sin dal Cinquecento, potevano presentare delle stampe con diversi soggetti, applicate su fogli di cartone fissati a manici di legno o avorio. Come ricorda Alberto Milano, fra i temi preferiti ricorrono canzoni, storie d'amore, satire, personaggi curiosi, sonetti d'occasione e, come dimostrano gli esemplari di ventole e ventagli ideati dal fiorentino Stefano Della Bella e dal bolognese Giuseppe Maria Mitelli, anche proverbi e modi di dire rappresentati in forma di rebus, con alternanza di lettere e figure (Milano 2010, p. 121).



(a sinistra) Stefano Della Bella, Rebus sulla Fortuna, acquaforte, cm. 29,1 x 20,7

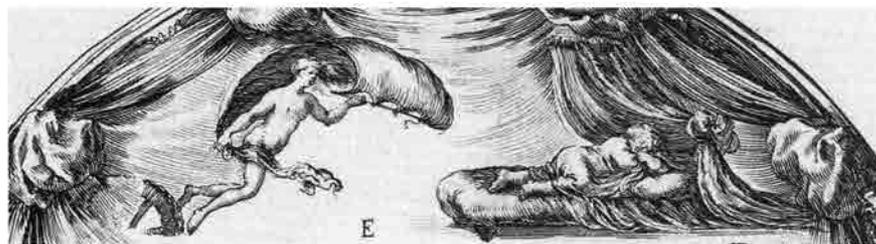
(a destra) Stefano Della Bella, Rebus sull'Amore, acquaforte, cm. 28,7 x 20,6

Per gentile concessione dell'Istituto Nazionale per la Grafica - Ministero per i Beni culturali

Il *Rebus sulla Fortuna* fa da pendant a un'altra stampa simile per composizione ed espediente rappresentativo, il *Rebus sull'Amore*. Le due opere sono state datate da alcuni al 1639, da altri al 1647-49, in fasi leggermente diverse della vita dell'artista fiorentino, molto legato alla famiglia dei Medici e versato nella decorazione, nell'araldica, nella rappresentazione di paesaggi e scene di gruppo, feste e giochi (Bernini 2010, p. 44).

Le matrici in rame dei due rebus, già di proprietà del conte Giuseppe Napoleone Primoli, furono acquisite dalla Regia Calcografia nel 1934. E nel 1948 le due stampe furono pubblicate e commentate dall'allora direttore della Calcografia Carlo Alberto Petrucci sulla rivista enigmistica "Il Labirinto", per la loro rilevanza sia nella storia dell'arte sia in quella - più di nicchia - del rebus. (Sul tema del rebus e degli incontri di enigmistica e arti, vedi in *Engramma* n. 86, dicembre 2010, i saggi di Lorenzo Bonoldi, Federica Pellati, Antonella Sbrilli e, in *Engramma* n. 55, il saggio di Stefano BarTEZZAGHI, *Combinazioni segrete e figure di parole*).

Nell'acquaforte di Della Bella, di forma ovale, come uno specchio su cui sia stesa una tenda *trompe-l'oeil*, l'immagine di Fortuna compare cinque volte, con la ruota o senza, ma sempre con la vela rigonfia o con mantello e chioma al vento. Fortuna appare cinque volte, ma le frasi, raffigurate nel ventaglio con opportune alternanze di figure e lettere, sono sei, sei proverbi in forma di rebus. Non si tratta di rebus a vignetta, che faranno la loro comparsa in Italia solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento con le loro regole sempre più codificate, ma di rebus "lineari", nel solco segnato dalle cifre figurate di Leonardo da Vinci (fine '400) e proseguito da Giovan Battista Palatino col suo *Libro nuovo d'imparare a scrivere* (1540): immagini e grafemi si susseguono sul rigo della scrittura e vanno compiuti di seguito per giungere alla sentenza risolutiva, con alcune licenze e invenzioni. Va notato subito che la parola Fortuna non viene mai segmentata rebusisticamente ma compare tutte le volte, come accennato sopra, con l'immagine



*Fortuna e dormi*

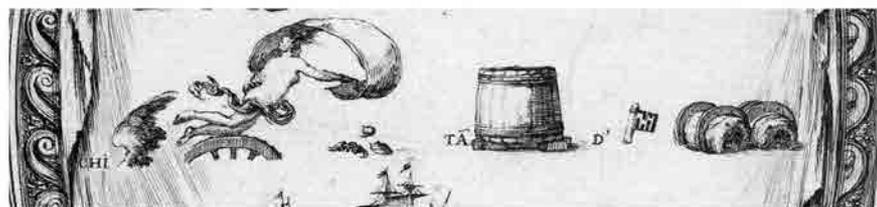
personificata della dea, il cui nome va pronunciato per intero. Ecco le sei frasi, commentate con l'aiuto del repertorio di Carlo Lapucci sui proverbi italiani (Lapucci 2007): una ricca e sistematica raccolta in cui si discute dell'origine e della fisionomia dei proverbi, della loro presenza in scrittori come l'emiliano Giulio Cesare Croce e il toscano Francesco Redi e in cui si rintracciano tutti gli accessori, gli attributi, gli atteggiamenti delle iconografie classiche (la cecità, il ciuffo, la ruota, la luna...) in una compresenza insieme colta e popolare di significati e usi del termine.

La prima comparsa di Fortuna nel ventaglio ricalca "un'iconografia piuttosto diffusa di Fortuna marina: la giovane donna, nuda, con la chioma sulla fronte, è raffigurata con la vela spiegata dal vento sulle spalle mentre sembra spiccare il volo dalla ruota" (Rossi 2010, p. 56). A destra, una persona distesa nel letto, avvolta nel lenzuolo. Niente a che vedere col rebus "moderno" e con le sue tecniche risolutive: il lettore seicentesco è chiamato qui a riconoscere, dopo aver visto l'immagine della fortuna, la lettera E e il dormiente, il riferimento al proverbio "Fortuna e dormi", variante "A chi ha da aver bene, dormendo gli viene" (Lapucci 2007, F1160, 1161, in cui sono riportate anche diverse fonti classiche - Plutarco, Terenzio - a testimoniare il nesso fra il potere della fortuna e il sonno).

In questo secondo rigo troviamo accostati vari espedienti verbo-visivi: scomposizione di una parola in più figure; omofonia; rinvenimento di parole in una singola immagine. Il soggetto "ognuno" deriva dall'unione delle



*ogniuno balla a cui la Fortuna suona*



*chi ha la Fortuna ogni tantino d'ingegno basti*

unghie di vario tipo - artiglio, zoccolo, unghia umana - che vanno pronunciate “ogni” e della cifra “uno”; il verbo “balla” è ottenuto per omofonia con l’immagine di una balla; la parola “aquila” va scomposta per ottenere l’omofona frase relativa “a cui la”; infine c’è l’immagine della Fortuna seduta su una ruota in atto di suonare il liuto, con la testa voltata e ben evidente il ciuffo che rimanda all’iconografia dell’Occasio da cogliere al volo. Piuttosto diffusa nelle stampe popolari del Seicento (Rossi 2010), la Fortuna che suona conclude questo proverbio, riportato da Lapucci in diverse varianti (F 1151, 1192, 1194).

Questo terzo rigo era stato fin qui letto da tutti i commentatori come “chi ha la Fortuna ogni tantin di chiave basti”. La frase deriva dalla sequenza di elementi: il pronome CHI, l’ala da leggere “ha la”, la Fortuna (di spalle con la vela spiegata e la ruota), di nuovo le unghie per “ogni”, il grafema TA con la N sovrapposta, il tino, la lettera D, la chiave, i due basti da soma. Questa lettura però è insoddisfacente, sia dal punto di vista semantico, sia per la presenza, prima dell’immagine della chiave, di una lettera D apostrofata. Grazie a un suggerimento di Carlo Lapucci, intervistato nel giugno 2011, si può qui correggere l’interpretazione, considerando che il disegno della chiave insiste su quella parte di essa che entra nella serratura e il cui nome è “ingegno”. Nella tradizione umanistica, è facile, con l’aiuto del fato, far fruttare anche un briciolo di talento.

In questa quarta riga o fascia di nuovo si mescolano vari espedienti rappresentativi, alcuni già incontrati (ogni uno), altri piuttosto diffusi nei rebus cinque-seicenteschi (il pentagramma con le note fa do sol). Il verbo “navicar” va dedotto dalle navi in diversa posizione.



*ogniuno sa navicar quando fa sol e vento*



*migliore è un'oncia di Fortuna che due libbre di sapere*

“Val più un’uncia di fortuna che una (mille) libbre di sapere”; “Vale più un grano di fortuna che uno staio di sapienza” (F 1207, 1208) sono le varianti di questo proverbio per cui il caso favorevole è più determinante della conoscenza. La riga si apre e si chiude con dei rebus tecnicamente “moderni”: il miglio e la testa regale (“miglio-re”) e il grafema SA con le pere (“sa-pe-re”). In mezzo, la Fortuna sulla ruota elargisce monete con la mano sinistra, al centro di due bilance che misurano le quantità contrapposte.

“A chi fortuna suona, poco senno basta” (S 1001) è il proverbio che più si avvicina a questo rappresentato nell’ultima fascia del ventaglio: il termine “senno” è ottenuto sommando, in un’algebra di lettere e figure, l’immagine del seno con la n sovrapposta.

Il ventaglio di Della Bella raccoglie un *corpus* di frasi proverbiali e le dispone in una composizione armonica, in cui l’iconografia “abbreviata” di Fortuna si ripete al tempo stesso come un concetto, una parola e una sigla di agile riconoscibilità. Nell’epoca del cardinale Richelieu (che fu committente dell’artista), delle pestilenze, di Galileo, Fortuna corre da un gioco di intrattenimento, in cui non c’è bisogno di fortuna, ma di ingegno e di dimestichezza con gli stereotipi della comunicazione, frasi fatte, proverbi, modi di dire, icone. Non è da escludere un intento ironico e concettuale (seicentesco) nel ripetere, su un ventaglio, la Fortuna marina, come se il gesto di sventolarlo, oltre a muovere l’aria vera, gonfiasse allusivamente anche la vela che la dea tiene nelle mani.

### Seconda puntata: cercare la sorte nei libri

Un esempio recente della pratica antica di consultare un libro in cerca di indicazioni sul destino, si trova nel toccante film *Career Girls* (UK, 1997, in italiano *Ragazze*) del regista britannico Mike Leigh. Due studentesse fuorisede che dividono una casa, Annie e Hanna, e la loro amica Claire,



*più Fortuna che senno*



*Katrin Cartlidge nel film Career Girls (Ragazze) di Mike Leigh, 1997.*

per sapere cosa le attende nelle loro giornate incerte e malandate, interrogano *Cime tempestose*, usando una vecchia edizione Penguin del romanzo di Emily Brontë. Perché il responso sia efficace è importante evocare due volte con convinzione il nome della scrittrice: "Ms Brontë, Ms Brontë" e poi porre il quesito, che riguarda, per Claire un'avventura sessuale, e per la timida Annie la possibilità di trovare un fidanzato. Hanna procede all'apertura del testo, dopo aver - con un gesto della mano - dato a intendere di stare per estrarre da esso qualcosa di autorevole immaterialità. La prima frase (più o meno) su cui le cade l'occhio è il responso, mentre "Ask Emily your question" è l'invito a porre la domanda.

È una versione moderna e fai-da-te dell'interrogazione dei libri per ricevere consigli sul proprio destino. La storia e la tipologia di queste pratiche sono ripercorse da Silvia Urbini nel commento al *Libro delle Sorti* di Lorenzo Spirito Gualtieri (Urbini 2006, pp. 42-43, vedi in questo numero di Engramma i riferimenti dell'autrice al tema nel saggio ABRACADABRA).

Rientrano nel vasto e ramificato argomento i libri realizzati *ad hoc*, con un repertorio di sentenze finali a cui si giunge tramite l'uso di calcoli e strumenti (carte, dadi, monete, bastoncini, ruote) e un apparato figurativo che attinge dall'astrologia, dal simbolo, dalla profezia, dalla vita quotidiana;

la tradizione orientale dell'*I Ching*, che sarebbe stata vivificata in Europa dall'interesse di Carl Gustav Jung e la consultazione di testi canonici (*in primis* l'Antico e il Nuovo Testamento, l'*Eneide*) da aprire a caso o seguendo delle procedure codificate.

In quella grande summa culturale che è *Gargantua e Pantagruelle*, Rabelais ironizza su queste pratiche: nel libro III, cap. XII, Pantagruelle, per conoscere la sorte del matrimonio di Panurge, fa ricorso ai versi virgiliani, interrogandoli per tre volte e negando che ci si possa appellare ai responsi ottenuti "e la ragione" - tautologicamente - "è che la Fortuna non riconosce autorità superiore, cui ci si possa appellare contro i giudizi decisi per Sorte e Fortuna".

Sia detto per inciso, Virgilio è un pilastro di questo canone oracolare dal Rinascimento al Novecento, tanto che di *Sortes vergilianae* parla ancora Ugo Ojetti nel 1922 (Ojetti [1925] 1960, p. 85) in un appunto sulla patria di Virgilio, quando afferma che gli scrittori della "Ronda" "dovrebbero stampare, per le signore neoclassiche, un manuale di *Sortes vergilianae* adatto ai tempi e ai nuovi casi". Oltre che nelle fonti storiche, negli studi di bibliofili e iconologi e nell'analisi sempre singolare di Warburg, dunque, l'uso del libro come oracolo è testimoniato dalla letteratura stessa, in una sorta di *mise en abîme* per cui è possibile interrogare un libro in cui avviene un'interrogazione su un altro libro, ottenendo un responso "al quadrato".

Un richiamo alla consultazione degli Atti degli Apostoli si trova per esempio ne *La tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert (1874), mentre scrittori non cattolici fanno riferimento frequente alla Bibbia, a Shakespeare e talvolta a entrambi come in questo fulminante passo di Isaac Bashevis Singer in *Ricerca e perdizione*: "Nella Bibbia c'è tutto, e se non c'è nella Bibbia, c'è in Shakespeare" (Singer [1975] 1998, p. 135).

Altrettanto potente la rievocazione della consultazione di oracoli familiari in *Tempeste* di Isak Dinesen /Karen Blixen, dove una pesante Bibbia ha la qualità di offrire la risposta esatta a chi sia incerto sul da farsi. Non solo il volume viene consultato per dirimere decisioni di vita quotidiana legate al commercio (un richiamo all'antica pratica della *sors divisoria*?), ma alcune delle risposte vengono rilette a distanza di anni, come se ribadendo un'occorrenza, questa acquisisse una stabilità quasi trasmissibile: "Una volta, molti anni fa, mio cugino Giona venne da me perché facessi a metà con lui nell'acquisto di una nave. (...) Essa si aprì al libro dell'Ecclesiaste, al capitolo ventinovesimo. E ora ti leggerò quello che lessi a me stesso quella sera, oltre

*trent'anni fa.*” E la consultazione della Bibbia avrà un ruolo fatale nello svolgimento della storia. (Blixen [1958], 1984, p. 115 ss.)

Tornando indietro nel XVIII secolo, una bibliomanzia molto personale e umanistica, ironicamente esoterica, è quella raccontata da Giacomo Casanova nella sua *Fuga dai Piombi* (Casanova [1787], 1989, pp. 132-133):

Tale era lo stato d'animo di quelli che un tempo, consultavano gli oracoli, tale è lo stato d'animo di coloro che ancora oggi interrogano le cabale, e vanno a cercare quelle rivelazioni in un passo della Bibbia o in un verso di Virgilio, ciò che ha reso così famose le Sortes vergilianae, di cui ci parlano parecchi autori.

Con quell'idea buttai giù una breve domanda nella quale chiedevo, ad un'intelligenza immaginaria, in quale canto dell'Ariosto si trovasse la predizione del giorno della mia liberazione. Poi composi una piramide rovesciata con i numeri risultanti dalle parole della mia interrogazione, e sottraendo il numero nove da ciascuna coppia di cifre, trovai alla fine, per risultato, ancora il numero nove. Ritenni perciò che nel nono canto c'era quello che cercavo. Seguii lo stesso metodo per sapere in quale stanza, di quel canto, si trovava la predizione, e trovai il numero sette. Curioso infine di sapere in qual verso della stanza si trovasse l'oracolo, ottenni l'uno.

Col cuore palpitante presi subito in mano l'Ariosto e trovai che il primo verso della settima strofa del nono canto era:

Tra il fin d'ottobre e il capo di novembre

La precisione di quel verso, e il fatto di vederlo così appropriato al mio caso, mi sembrarono tanto mirabili che, senza dire di avervi prestato fede, il lettore mi vorrà perdonare se gli dichiarerò che mi disposi a fare tutto quello che dipendeva da me per favorire il verificarsi dell'oracolo”.

Non sapendo quale metodo seguire per farmi rivelare dalla Bibbia il momento della mia liberazione, mi decisi a consultare il divino poema dell'Orlando Furioso di messer Lodovico Ariosto, che avevo letto cento volte, e che lassù costituiva ancora per me la più grande delizia. Idolatravo quel genio, e lo credevo assai più adatto di Virgilio a predirmi la fortuna.

Sulla base di questo responso, Casanova tenta la fuga dalla prigione la notte fra il 31 ottobre e il primo novembre, notando, a proposito della divinazione, che “non sono le predizioni che fanno accadere un fatto qualsiasi, ma è il fatto stesso che, avvenendo, rende alla profezia il servizio di farla avverare”. Un esempio curioso e significativo di interrogazione libresca si trova nelle *Memorie* di Lorenzo da Ponte (1749-1838), pubblicate negli anni Venti dell'Ottocento (Da Ponte [1823-27, 1918] 1960 parte III, pp. 230 ss). L'avventuroso librettista di Mozart racconta gli alti e bassi, appunto le alterne fortune della sua vita, soffermandosi su un episodio occorsogli a Londra nel 1800, quando per seminare un inseguitore:

Entrai in una bottega di libraio, la porta della quale era aperta. Passato il tumulto, mi cadde l'occhio sopra un volume assai ben legato, e la curiosità mi spinse a vedere che libro fosse. Era Virgilio. Risovvenendomi allora delle sorti virgiliane, l'apro, ed ecco il primo verso che mi si presenta: O passi graviora, dabit deus his quoque finem. Questo verso accordavasi ottimamente col motto da me adottato: 'Non bisogna disperare'. Io aveva più volte avuto in mente il pensiero di stabilire una libreria italiana in quella metropoli. Questo pensiero mi ripassò allo per la testa, e l'esecuzione di quello mi parve possibilissima.

Da Ponte ripete a se stesso "Voglio credere a Virgilio" e decide, grazie a quel verso estrapolato dall'*Eneide* che allude alla fine delle avversità, di aprire una libreria di testi italiani a Londra, che gode per un po' di una certa fortuna. Colpisce il fatto che nel libro consultato in una libreria Da Ponte trovi lo spunto per intraprendere un'impresa incentrata proprio su altri libri e altre librerie.

Il libro e il caso sono la materia stessa della celebre, audace e criptica composizione *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* di Stephane Mallarmé (1842-1898), pubblicata in una prima versione nel 1897 e, dopo la morte dell'autore, nel 1914. I versi del poema, disposti su doppia pagina come in un calligramma senza figura, evocano l'idea della caduta e della casualità, suggerendo "come l'immagine di un'ala che plani o di una piuma che scenda zigzagante in balia dell'aria" (Calvesi [1975, 1976] 1978 p. 48). La frase del titolo, "un lancio di dadi non eliminerà mai il caso", sembra piombare (Jean Rogère citato in Calvesi) come la profezia della Sibilla, "affidata a foglie sparse".

Nella prospettiva contemporanea, incalzata anche da nuovi paradigmi scientifici, l'immagine di Fortuna lascia il passo alla potente e irrapresentabile figura del caso, dell'*alea*, che diventa elemento costruttivo di tante opere verbo-visivo-concettuali di Duchamp, di Tzara, di Breton, e poi materia prima dei musicisti, poeti e performer del gruppo Fluxus, in primo luogo John Cage. Fra il 1919 e il 1923, il tema della Fortuna come *occasio* e nemesi, come caso e imprevedibilità è intessuta nel capolavoro di Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, dove si ritrova addirittura una variante primo Novecento di *Occasio*, quando Zeno si pente di non aver colto, con l'amante Carla, il "momento favorevole" che "dalle donne non continua mai se non lo si ferma prendendole per le trecce" (Svevo [1923, 1938] 1976 p. 301). La dea, ciclica e discontinua, domina la formazione delle fortune economiche e delle coppie, il destino delle aziende e delle famiglie, in un intreccio di pubblico e privato, individuale e sociale, governabile e ingovernabile, a cui fa da controcanto, nell'ultimo capitolo, la pratica della psico-analisi, l'av-

ventura psichica” a cui il protagonista si sottopone. Ambientato, fra i vari scenari triestini, nella Borsa (situata allora nel palazzo Tergesteo), il romanzo presenta anche una specie di gioco di sorte, quando il cognato Guido, prima di inviare delle lettere a possibili clienti, interrogandosi su quali di esse avrebbero raggiunto l’obiettivo desiderato, decide di affrancare solo quelle che, gettate in aria, fossero ricadute dalla parte dell’indirizzo (p. 313).

Qualche epifania di Fortuna si rintraccia qua e là (randomicamente), per esempio in una scatola dell’artista americano Joseph Cornell, *Il pappagallo che predice la Fortuna (scatola musicale)*. Allestita come un organetto, la scatola racchiude un pappagallo impagliato, l’assistente dell’indovino itinerante, e un cilindro decorato con gli accessori della divinazione, carte, numeri, stelle, una zingara in costume. Sono oggetti e segni trovati negli attraversamenti di New York, che Cornell interrogava come un libro urbano delle sorti. “Quello che Cornell cercava percorrendo a piedi la città era già messo in pratica dalle chiromanti nei loro salottini” annota il poeta Charles Simic nel suo libro su Cornell (Simic [1992] 2005), in un paragrafo dall’eloquente titolo *Sono andato dalla zingara*. E forse altre epifanie di Fortuna vanno ricercate proprio nell’arte delle comunità Rom, in cui gli accessori della divinazione si possono rintracciare ancora, risemantizzati e decostruiti, in installazioni e fotografie di artisti contemporanei (Paradise Lost 2007).



**MUZEUM  
ROMSKÉ  
KULTURY**

*Joseph Cornell, Fortune Telling Parrot (Parrot Music Box), 1937-38, Venezia, Guggenheim.  
Logo del Museo della cultura Rom a Brno.*



Il sito di Marita Liulia con le carte dei Tarocchi per web e telefono.

Fa impressione che il logo del Museo della cultura Rom a Brno presenti una ruota stilizzata, la ruota dei carri, con cui i gruppi si sono spostati nei secoli di paese in paese, leggendo la fortuna (“saper leggere il libro del mondo / con parole cangianti e nessuna scrittura”, Fabrizio De Andrè, *Khorakhané, Anime salve*, 1996).

Ma è John Cage (1912-1992) a connettere la ricerca nei libri con il caso in un modo spiazzante e interrogativo. Stefano Bartezzaghi ricostruisce la storia della creazione, da parte dell'artista statunitense, dei mesostici, composizioni in cui le parole sono formate unendo in verticale le lettere intermedie delle righe di un testo. Ispirati in principio alle poesie d'occasione di Mallarmé, i mesostici di Cage acquistano ulteriori dimensioni tecniche grazie all'uso di *Finnegans Wake* di Joyce come luogo della ricerca di tali parole verticali. Oggetti trovati, apparizioni, modi di “scrivere attraverso”, queste composizioni presentano anche una sfumatura oracolare quando Cage, invece di interrogare un testo dato, comincerà a usare “composizioni di aforismi, frasi, passaggi sorteggiati mediante *I Ching*, in un processo mai del tutto casuale, mai del tutto intenzionale” (Bartezzaghi 2010, pp. 79-80).

### Terza puntata: sorti consultive e nuove tecnologie

Uno dei primi testi oracolari riversato in digitale è stato proprio *I Ching*, di cui è stata sottolineata sin da subito la struttura binaria, per i due elementi

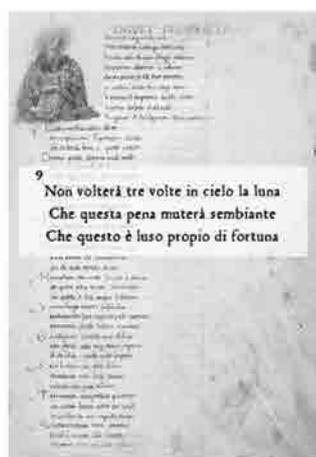
- linea aperta, linea chiusa - combinabili su sei posizioni, per un totale di 64 configurazioni. Numerosi sono i siti in cui, previa registrazione o meno, si può consultare il *Libro dei mutamenti*. Esistono peraltro diverse risorse web di “bibliomanzia” (per esempio [bibliomancy.org](http://bibliomancy.org)) che consentono di tirare a sorte una pagina da un libro scelto o da un libro a caso, dopo aver posto mentalmente una domanda, in un sincretismo di tecniche di meditazione, interrogazione e casualità informatica.

Un altro classico oracolare trasferito su web è stato il mazzo dei Tarocchi. Fra i tanti esempi disponibili in rete, spicca il sito dell'artista finlandese Marita Liulia, performer, designer e sperimentatrice di linguaggi multimediali, che nel 2003 ne fece una versione multiplatforma, accessibile anche da telefono cellulare. Sia le frasi con i responsi, sia le immagini sono attualizzate, subendo metamorfosi significative e nuove interpretazioni, che risentono della tradizione nordica e delle nuove tecnologie.

Il sito web del *Libro delle Sorti* di Lorenzo Spirito Gualtieri si inserisce nel solco del riversamento di un testo oracolare in un nuovo mezzo. Le illustrazioni (la Ruota della Fortuna, i tondi con i Re) e il testo del codice della Biblioteca Nazionale Marciana sono stati acquisiti come immagini, arricchite in alcuni punti da animazioni appropriate, che movimentano la consultazione. L'interrogazione vera e propria avviene con un lancio dei dadi virtuale, che si avvale di un algoritmo che genera numeri random, spesso usato nei giochi di sorte digitali.



[www.librodellesorti.it](http://www.librodellesorti.it), homepage e un responso.



Lo stesso web, del resto, si presenta - volendo - come un grande serbatoio di divinazione, connessa proprio alla pratica della consultazione. Si pensi per esempio alla celebre mascherina che compare sotto il logo di Google, *Mi sento fortunato*. Fu inserita dal motore di ricerca per sottolineare il nesso fra la potenza di calcolo del sistema e le aspettative del richiedente. In verità, è notizia recente che il pulsante *I'm feeling lucky* sta probabilmente per essere eliminato, poiché la funzione di risposta alle interrogazioni è ormai così istantanea da renderlo superfluo.

Più pertinente - e permanente - è la funzione *Una voce a caso* di Wikipedia: chi non l'ha mai usata come ispirazione e auspicio?

È connesso alla consultazione del web il concetto di fortuna, di incontro causale, di serendipity: esiste anche un [www.randominio.com](http://www.randominio.com), un motore di ricerca al contrario, in cui non si cerca niente, ma si trova qualcosa a mo' di spunto, di occasione non preventivata. Nel catalogo di una mostra dedicata ad Alighiero Boetti, un artista che ha giocato con tutte le accezioni della fortuna (sorte, caso, occasione, probabilità), una voce è dedicata proprio alla serendipity ("la favola dei tre principi che, in viaggio verso quella terra fatata [l'isola della seta, lo Sri Lanka attuale], trovano sulla via altre inaspettate fortune") ed è collegata con l'idea della felicità che si sprigiona dalla capacità di cogliere al volo le occasioni che la vita presenta: "incappare in meraviglie senza nemmeno volerle"; "è la poesia stessa ad essere fatta di casi fortuiti, oltre che di momenti fortunati" (Boetti 2004, p. 166).

## ABSTRACT

I. In the 17th century, the Florentine engraver Stefano Della Bella (1610-1664) realized two fans, one dedicated to Love and the other to Fortune. Both are in form of rebus - alternating letters and images - and illustrate Italian proverbs about the two topics. Fortune though, appears on the fan always as a woman with wheel or sail: the name of the goddess must be pronounced entire, whereas the other words are obtained by means of images and upper-case letters. In this paper, the third proverb on the fan is fully explained thanks to an interview with Carlo Lapucci (author of a dictionary of Italian proverbs 2007) who indicated the correct name of the part of the key ("ingegno") represented in the image. II. A divination game with an old Penguin copy of *Wuthering heights* by Emily Brontë, visible in the 1997 Mike Leigh's movie *Career Girls*, is one of the most recent examples of the tradition of bibliomancy, testified also in fictional literature. Excerpts of significant passages of novels in which books are consulted as oracle are collected and discussed, focusing on the creative aspects of this practice that, in 20th century - with the idea of chance - involves artistic movements such as Dada and Fluxus. III. New media and the web offer up-to-date versions of bibliomancy: classical sacred books, as well as Tarot cards have been "transferred"

into digital, allowing immediate interrogations. Even the 15th century *Libro delle Sorti* by Lorenzo Spirito Gualtieri can be consulted on line, through virtual dice rolls. The web, nevertheless, enhances the idea of fortune, of chance, of random (see the 'random article' in Wikipedia homepage), of serendipity.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bartezzaghi 2010

Stefano Bartezzaghi, *Scrittori giocatori*, Einaudi, Torino 2010.

Bernini 2010

Rita Bernini, commento ai due ventagli - rebus di Stefano Della Bella, in catalogo della mostra *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, a cura di A. Sbrilli e A. De Pirro, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 17 dicembre 2010 - 8 marzo 2011, catalogo Mazzotta, Milano 2010.

Blixen [1958] 1984

Karen Blixen, *Tempeste*, in *Capricci del destino* (1958), tr. di P. Ojetti, Feltrinelli, Milano 1984.

Boetti 2004

Catalogo della mostra *Alighiero Boetti. Quasi tutto*, a cura di G. De Pietrantonio e C. Levi, Bergamo, Galleria d'Arte moderna e contemporanea, 6 aprile- 18 luglio 2004, catalogo Silvana Editoriale, Milano.

Calvesi [1975, 1976] 1978

Maurizio Calvesi, *Un coup dada. Il caso nell'arte contemporanea* (1975, 1976), in *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.

Casanova [1787] 1989

Giacomo Casanova, *Fuga dai Piombi*, (*Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle "Les Plombs"*), 1787, ed. a cura di G. Spagnoletti, *Fuga dai Piombi - Il Duello*, Rizzoli, Milano, 1989.

Da Ponte [1823-27, 1918] 1960

Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, Rizzoli, Milano 1960.

Lapucci 2007

Carlo Lapucci, *Dizionario dei proverbi italiani*, Mondadori, Milano 2007.

Milano 2010

Alberto Milano, *Uso e diffusione dei rebus a stampa*, in catalogo della mostra *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, a cura di A. Sbrilli e A. De Pirro, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 17 dicembre 2010 - 8 marzo 2011, catalogo Mazzotta, Milano 2010.

Ojetti [1925] 1960

Ugo Ojetti, *Cose viste, 1921-43*, Sansoni, Firenze 1960.

Paradise Lost 2007

Catalogo di *The First Roma Pavillon*, La Biennale di Venezia 2007.

Rossi 2010

Manuela Rossi, commento al Rebus sulla Fortuna di Stefano Della Bella, in catalogo della mostra *Dea Fortuna. Iconografia di un mito*, a cura di Manuela Rossi, Carpi, Appartamento nobile di Palazzo dei Pio, 17 settembre 2010 - 9 gennaio 2011.

Simic [1992] 2005

Charles Simic, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, tr. A. Cattaneo, Adelphi, Milano 2005.

Singer [1975] 1998

Isaac Bashevis Singer, *Ricerca e perdizione (Un giovane in cerca di amore)*, 1975, tr. it. M. Biondi, TEA, Milano 1998.

Svevo [1923, 1938] 1976

Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* (1923), Dall'Oglio editore, Milano 1938 (1976).

Urbini 2006

Silvia Urbini, *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, con una nota di Susy Marcon, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2006.

Urbini, Procaccioli 2010

Silvia Urbini, Paolo Procaccioli, *Fortuna, 'donna di Palazzo'. Libri di sorte da Lorenzo Spirito a Giuseppe Maria Mitelli*, in catalogo della mostra *Dea Fortuna. Iconografia di un mito*, a cura di Manuela Rossi, Carpi, Appartamento nobile di Palazzo dei Pio, 17 settembre 2010 - 9 gennaio 2011.

## Dettagli per l'orecchio

Una composizione di Giovanni Verrando dedicata ad Aby Warburg

intervista a cura di Antonella Sbrilli

Fra il 2002 e il 2006 il compositore Giovanni Verrando (Sanremo, 1965) scrive un pezzo dal sorprendente titolo *Il ruvido dettaglio celebrato da Aby Warburg*. Si tratta di una composizione di undici minuti, eseguita per la prima volta a Milano il 30 ottobre del 2002 dall'Ensemble Musica d'Insieme, trasmessa in radio diverse volte e revisionata nel 2006. (È possibile ascoltarne un estratto nel sito del compositore, dove sono raccolti anche testi di commento e saggi, fra cui *La musica come esperienza estetica inattuale*, 2004; l'intera composizione è disponibile previa registrazione sul canale web Limenmusic. Per una presentazione dell'artista, si veda il sito delle Edizioni Suvini Zerboni di Milano, che pubblicano la sua musica).

Invano si cercherà nei testi di e su Warburg la frase che dà il titolo al pezzo. È un'invenzione del compositore, che coglie uno dei perni del pensiero warburghiano: il dettaglio, e lo sposa sinesteticamente all'aggettivo "ruvido". Che un dettaglio possa essere non levigato, scabro e scabroso, è un fertile punto di vista nell'ambito degli studi su Warburg. Ancora più interessante, come racconta lo stesso compositore, è il gioco di significati che si produce in questo titolo "poiché la ruvidità o rugosità è una caratteristica dei suoni misurata dalla psico-acustica", la disciplina che si interroga sul riscontro soggettivo dell'ascolto dei suoni, là dove elementi fisiologici, psicologici, mnemonici della percezione acustica si mescolano indistricabilmente.

Giovanni Verrando risponde ad alcune curiosità suscitate dalla sua composizione, *in primis* quella che riguarda la sua origine.

G.V. - La ragione sta nella lettura (personale e probabilmente poco oggettiva) del metodo e delle tesi warburghiane. Una decina di anni fa avevo letto con passione alcuni suoi scritti, *La rinascita del paganesimo antico* presso una biblioteca milanese e *Il rituale del serpente*. Trovavo per esempio che le osservazioni di Warburg sull'importanza dei dettagli nelle immagini fossero di una certa attualità per il linguaggio musicale odierno. La tesi secondo

la quale nei particolari dei dipinti si potessero cogliere degli argomenti decisivi per la cultura dell'epoca, che dalla sensualità del dettaglio emergesse il significato quasi ultimo dell'opera, mi sembrava e mi pare tutt'ora paragonabile ad approcci e processi tipici della musica d'oggi. È infatti anche a partire dai dettagli dei suoni, dalle loro micro-proprietà, che la musica scritta della mia generazione (o almeno di parte di essa) ha saputo affrancarsi dall'estetica strutturalista delle avanguardie storiche, per recuperare una sensualità scientifica, cioè per edificare la struttura dell'opera musicale sulla base di elementi di fisica acustica, di psico-acustica etc, facendoli diventare chiave di lettura dell'opera stessa. Antonella Sbrilli - Che cosa può essere considerato un 'dettaglio' nella musica?

G.V. - Dipende dal contesto. Ad esempio, *Il ruvido dettaglio celebrato da Aby Warburg* consiste in una serie di campi armonici (di accordi, per meglio dire) che si susseguono senza pause. In essa il dettaglio coincide con l'orchestrazione cangiante degli accordi, con il loro differente grado di stabilità nel tempo, con il lavoro sugli equilibri interni agli accordi (in modo da creare insieme di suono più o meno eterogenei, più o meno ruvidi). Mi è difficile trovare una risposta universalmente valida sulla definizione del dettaglio, perché essa dipende dal tipo di grammatica musicale utilizzata. Mi è facile però aggiungere che la considerazione del dettaglio equivale senz'altro in importanza all'edificazione della forma generale.

A.S. - In che modo questa riflessione si inserisce nella sua ricerca musicale?

G.V. - Non so quanto sia interessante sapere ciò che il compositore pensa della propria musica. Mi sento solo di dire che nella mia attività compositiva ho attraversato due fasi; una prima, più giovanile, nella quale ho composto campi armonici, facendoli diventare l'elemento portante dei miei brani. Il brano su Aby Warburg fa parte di quella prima fase. Da cinque - sei anni invece, dedico la mia ricerca musicale alla parte inarmonica dello spettro, all'integrazione stabile dell'inarmonico (del rumore, per intenderci) nel mio linguaggio. Ciò mi ha portato a lavorare con gli strumenti di nuova liuteria (elettrici, concreti, amplificati) e a costruire una grammatica che fa uso di tutti quegli elementi che non coincidono con la parte armonica dello spettro (disordine, instabilità, sproporzioni). In termini più generali, condivido la tesi di Michel Serres, quand'egli afferma che il rumore di fondo coincide forse con l'essere e che il significato delle cose non può che apparire come un segnale che emerge da quello sfondo rumoroso. Sento questa tesi molto prossima al mio attuale immaginario e non mi è stato difficile tradurla in forme musicali.

A.S. - Secondo lei, si può tracciare un'analogia fra la memoria delle immagini e la memoria delle forme musicali?

G.V. - Esistono dei modelli di riferimento formali, alcuni dei quali consentono a noi, donne e uomini dell'occidente, di costruire quella memoria musicale collettiva che contribuisce a creare la nostra identità culturale. Ritengo però che la caratteristica della musica scritta d'oggi sia la molteplicità, la differenza, la messa in scena del proprio immaginario personale. La musica (quella scritta, quella di ricerca) non è più un linguaggio universale e semmai l'universalità viene adoperata come strumento di basso profilo dalla musica di commercio, sfruttandone cioè le potenzialità per omologare i prodotti e poterli vendere più facilmente. La musica scritta è invece luogo di differenze, è insieme un mezzo di rappresentazione dell'io, un luogo di libertà e di responsabilità. Ciò crea uno choc culturale che ancora oggi non è stato assimilato, ma che rappresenta oggettivamente la nostra condizione storica ed estetica. In questo contesto la memoria delle forme scorre e rimane inalterata, ma può non essere una chiave di lettura fondamentale, uno strumento primario per potersi accostare all'opera. Essa diventa piuttosto un elemento in mezzo ad altri, una componente che contribuisce ad individuare il vero motore della creazione musicale odierna, la più potente chiave di lettura a nostra disposizione: la consapevolezza della differenza, la conoscenza e l'accettazione della molteplicità.

## ABSTRACT

In 2002, Giovanni Verrando (Sanremo, 1965) composed *The rough detail* celebrated by Aby Warburg, a 11' composition for 5 players: flute (+ newspaper), clarinet (+ claves), violin, cello, piano, inspired by the German scholar's writings. The composition belongs to the first period of Verrando's production, during which his works were developed through harmonic fields. Starting from 2005 - as one can read in the official website of the artist - "his musical research is focused on the inharmonic part of the spectrum, on noise and the micro-properties of each sound". In this interview, Verrando talks about the relevance of Warburg's "detail" in his composition, developing his ideas of contemporary musical language.

# Somnium de Fortuna

Somnium de Fortuna Eneae Silvii Piccolomini Epistula Procopio de Rabenstein, ex Vienna, VI kalendas junii, anno 1444

Enea Silvio Piccolomini

Eneas Silvius poeta e salutem plurimam dicit domino Procopio de Rabenstein, militi litterato et prestanti.

nocte preterita priusquam me quieti committerem, multa mecum de te locutus sum mirabarque tuis virtutibus non dari locum convenientem, quia licet acceptus sis cesari, non tamen, ut par esset, efferri te video. nam cum reluceat in te nobilitas et probitas, non video, cur inter primores poni non debeas. accusavi ergo fortunam, que tum honorum, tum divitiarum creditur dispensatrix, pluraque in eam stomachatus dixi, ut que viros premeret bonos, extolleret malos, nec finem feci, donec altus me sompnus oppressit. inter dormiendum vero mira per quietem sum contemplatus, que tibi nunc referre decrevi. tu arrige aures resque tum miras tum stupendas agnosce. jam noctis decurso spatio, sideribus dubiis, postquam pigri Boeti frigida sarrata circumegerant, visionem hanc habui.

in locos letos et amena vireta deveni, gramineus campus in medio fortunati nemoris erat, rivo cinctus et muro, due illic porte, altera cornea, altera candenti nitens elephanto. muri altissimi ex adamante constructi, rivus immense profunditatis. nulli accessus ad portas nisi per pontes, qui tamen catenis elevati paucis advenientibus dimittebantur. in ripis e regione portarum existentibus ingens virorum ac feminarum turba consedebant, tendentesque manus orabant transmitti. territus hac novitate, dum hac et illac circumcurso, plures mihi obvii dantur, quorum agnoscebam facies. nescio tamen, qua re factum sit, ut nemo mihi sermonis copiam faceret. veni ad corneam portam, in cujus summo hec litteris antiquis inscripta conspexi: paucos admitto, servo pauciores. avidus nosse quid foret interius, juvenem, qui supra turrim erat, magnis precibus obsecravi, incassum tamen, mihi ut fores panderet. tum forte adolescens venit magna comitante caterva. cognosco habitum, ex Rheni partibus erat. quisnam hic est, inquam. accedit me vir togatus, credo me Italum. novit Italus, et Ludovicus est, hic ait, dux Bavarie, princeps elector, qui trans illum murum nos ducet. at ego, mi vir, impetra et mihi transitum, si quid juris habet communis inter nos patria. faciam, inquit ille, vixque locuti eramus, cum pontibus dimissis Ludovicus ingressus est et una secum quam plures alii, quos janitor nominatim appellavit. ego ut explorator sub pallio principis, qui Ludovico herebat, unus ex Brandenburgensibus marchionibus visus est, latitans intravi. illic florea prata, rivi tum lacte tum vino currentes, frigidi fontes, lacus piscibus pleni, balnea suavissima, densi luci, vineta semper uvis onusta, arbores perpetui autumpni, quales

hortus Hesperidum vel Pheaces habuisse creduntur. poma, quorum solo pascaris odore per silvas, fere mansuete, captu faciles, volucres et esui et cantui nate, unicus est apud Ethiope locus, Eliotrapeza nuncupatus, opiparis epulis semper refertus, quibus indiscretum omnes vescuntur, apud quem lacus tenuis laticis haustu saluberrimus. hic plurima sunt hujusmodi loca, mense sub arboribus parate, gemmatis vasculis paterisque aureis ornate. nullum Falernum comparari vino potest, quod ex vivo saxo illic manat. mella passim fluunt, arundineta zuccaro plena. omne genus aromatum ex arbore cadit. auri et argenti inexhauste minere. lapilli pretiosi tanquam cersa in nemoribus pendent, venuste puelle elegantesque juvenes perpetuas ducunt coreas. quicquid musicum est, illic resonat. non tam voluptuosam suis sequacibus paradisi Machometus repromisit quam hic vidisses. dispensatores huc et illuc discurrerant Baccus, Ceres et Venus. silva mirtea concubitus admittebat. jam ego ex pallio prodieram cupidusque videndi per medias letantium turbas ibam securus.

tum Vegius poeta Laudensis me aggreditur et, o, inquit, Enea, quo huc pacto venisti? amplexus amicum exposui casum. tum ille: voluissem te vocatum fuisse, nam hic preter jussum here nemo manere potest. illa si te viderit mox jubebit expelli. tum ego: quenam est hec domina, cujus expectatur vocatio? hera Fortuna, respondit Vegius, cujus munere omnes, qui sumus hic, feliciter vivimus. illi totus obedit orbis, quicquid hec jussit factum est. tum ego: ergo tu ex felicibus unus es, qui solebas esse quam miser. sum, inquit Vegius, dilexit me tandem hec domina summique mihi pontificis gratiam conciliavit canonicumque basilice sancti Petri fecit. ha, inquam ego, jam incipiam colere tuam dominam, si quos bonos evehit. ego sepe



Papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini) nel regno della Fortuna, *xilografia tedesca su foglio singolo, sec. XV* (da Aby Warburg, *Mnemosyne, tavola 48*).

in eam invecutus sum, quod malis bonam et malam bonis eam videbam. scis quam bonus fuerit Socrates? nunquam illi arrisit. Platonem, qui fuit philosophorum maximus, in servitutem redegit, Pythagoram semper vagari compulit. Ciceronem quamvis ex rhetore consulem fecerit, in manus tamen postmodum inimicorum dedit et Antonii gladius interemit, Scipionem in exilium misit, Fabricium in catino terreo seu ligneo comedere fecit, primum Catonem paupertate gravavit, sibi ut manus consciret, alterum jussit. aspice viventes. quid Juliano cardinali sancti angeli tot virtutibus ornato repensum vides? quid Johanni sancti Petri, Johanni sancti Calixti ac Johanni Tarentino ejusdem ordinis viris? quid est his, quod vel probitati vel scientie correspondeat? quis dicere potest, Gasparem cancellarium, quamvis duces sibi conjugem copularit, dignas laborum retributiones tulisse, qui jam trium cesarum cancellarius fuit. Wilhelmus de Lapide, miles insignis, non minus litterarum quam armorum sciens, qui mundum virtutis agnoscende cupidus peragravit, quid suis meritis dignum est assecutus? Campisius noster, philosophia plenus, qui sedis apostolice servitiis etatem suam consecravit, pauperior Codro est. unicus miles est, aut si comites habet, vix quatuor sunt. Procopius Bohemus in curia cesaris qui licet litteras amet colatque, indocti tamen atque ebetes sibi preferuntur. nolo referre, quos asinos viderim exaltatos super cedros Libani, qui etiam hodie florent, homines sine litteris, elingues, sine sensu, vix manus dextra quot habeat digitos norunt. securius est mortuos quam viventes carpere. quid tetrius aut horribilius monstrum Nerone fuit? quid Tiberio sceleratius? his tamen imperia, quam Vespasiano et Tito, piis cesaribus, diuturniora fuerunt. quid Domitiano turpius? bestiam tamen illam mundi cervicibus imminentem pluribus annis pertulit orbis, Jovinianum, quia religiosus clemensque fuit, oppressum fumo carbonum mox amisit. quot Crispinus villas erexit monstrum a vitiis nulla virtute redemptum? spado Claudii Neronis Pophides tot divitias possedit, ut edes suas ornatiores et ampliores Capitolio construeret. Gabrinus Cremonensis septem dominos suos interemit, quibus in fetida sepultis cloaca, dominatum suscepit. non possum viventem aliquem non tangere, patrem Philippi ducis, qui nunc Burgundiam tenet, in presentia regis Francie prepositus Parisiensis securi percussit. is nunc in provincia quietissimam habet vitam,



*Pisanello, Medaglia per Alfonso d'Aragona, 1449.*

*Giovan Battista Bonini, verso della medaglia di Camillo Agrippa raffigurante Fortuna-Occasio, con il motto "Velis nolisque", 1580 ca., London, The British Museum (da Aby Warburg, Mnemosyne, tavola 48).*

pinguibus agris donatus. hic tamen et homicidium fecit et publicam fidem fregit, quam miser ille secutus fuerat. hec mihi bilem sepe commoverunt. at postquam te virum probum et doctum jam fortune blandimentis video delinitum, fio mitior illi, putoque non te solum ex bonorum numero gratum esse huic matrone, sed duc me, oro, ut illam intuear.

ita est, inquit Vegius, plures boui sunt in hoc conventu, quamvis mihi non arrogo, quod tu nomen das. scio me peccati reum esse, indignumque gradu meo, sed ita placitum est tum fortune, tum meo pontifici. atque ut agnoscas, bonos quoque huic domine gratos esse, audi me parumper. nolo Constantino magno, Nerve, Trajano duobusque Theodosiis ipsique primo Augusto quanta felicitas arriserit, quia probi fuerunt, nunc disputare. ad vivos venio. quid tuo cesari religiosissimo, quid meo pontifici sanctissimo nunc se blandam Fortuna ostendit? regem Aragonum quis elevavit nisi Fortuna? quis ducem Clocestrie magnum fecit, quis Colonienses et Treverenses antistites? magna est horum virtus et tamen fortune flatu sunt sublimati. diceret Moguntinus, meum genus erexit me. sic et Saxones et Bavarie duces dicere possent, tanquam nichil in eis Fortuna fuerit operata. sed quis eos tam alte nasci fecit nisi Fortuna? poterat hec, si voluisset, me regis Hispanie vel Anglie loco supponere. nulla virtute nostra sed casu generis nanciscimur claritatem. quod si plures sunt virtuosi, quos Fortuna preterit, nemo irasci debet. potest enim hec domina, que sua sunt bona, cui vult elargiri. homines in mundum non ad opes possidendas aut perfruendas delicias, sed, ad labores nascuntur, vivereque in terris non tanquam incole sed ut advene peregrinique debent futuramque patriam per opera virtutis inquirere. in magna vero fortuna non facile virtus reperitur, quod animadvertens Thebanus ille philosophus ingens auri pondus in mari coniecit, ut expeditionem se traderet philosophie. Christus salvator deusque noster divitias tanquam spinas et tribulos docuit fugiendas. ejus discipuli paupertatis amatores fuerunt; victum et vestitum habentes, his contenti erant. nec Hieronymus quamvis doctissimus in tenui gaza fortunam accusavit, quia non illam dominam, sed Christum dominum sequebatur, transitoria pro perpetuis spernens. Antonius abbas, quod Fortuna dederat, sponte rejecit. quod si sane mentis essemus, odium potius quam favorem appeteremus Fortune, cujus blanditie maximum prestant impedimentum ad eterne vite consecutionem. rarusque est et corvo rarius albo, qui et Fortunam simul et iter in celum sequi valeat. sed comprimo me, ne huic domine videar detraxisse, cujus amplexibus jam delector. tu tamen cave, ne Procopium vel alios, quos nominasti virtutis amatores dicas, expertes Fortune. nec enim vel cardinales vel milites essent vel generosi, nisi Fortuna juvisset. solus Campisius est, ex quo nichil suum potest Fortuna repetere. sed eamus, si stat sententia, propius videamusque dominam istam regnorum atque imperii motricem. eamus, inquam ego, etsi forsitan hospes invisus ero.

vix quantum velox ex arcu sagitta volitans currit, vie confeceramus, cum apprehendens Vegius dexteram meam, respice inquit dextrorsum, Enea, ibi Nursia est domina. tentoria illic purpurea erant, margaritis ornata, que centum jugera cooperiebant. in medio solium erat peraltum, lucens claris smaragdis, miri preterea lapides,

ebur solia vestiebant: Sagada gemma, que in profundo Euftratis carine navis se solet adnectere, jocundissime virens; Mirrhites coloris mirre, qui ad colorem attritus nardi odorem spirat; Mitridas, que sole percussa variis emicat coloribus; tum Pirhites, qui se teneri non sinit; vehementius Chalachias grandinis candorem preferens; Echites, vipereas habens maculas; Dionisias, qui sui natura fuscus est et mixtus aqua, si conteratur, vinum flagrat; Veneris crinis, qui ruforum crinium faciem refert; Solenites fulgore candido translucens; Pyropus, qui flammam imitatur; Meconites papavera exprimens; Mirmittes reptantem formicam, Calcoptongos ut era pulsata resonans, Sideritis certis maleficiis incantatus discordias excitans, similis ferro; Flogites, qui intra se quasi flammam estuantem ostentat; Antracias ut stella coruscans; Enhydros exsudans, ut clausam in eo putei fontaneam saturiginem; Melochites Arabicus, crassius smaragdo virens, infantem periculis resistens; Yris in mari rubro reperta, que aeris percussu celestis arcus ex sese speciem jacit; Andradamas nitoris argentei animorum calentem impetum molliens et tumentem refrenans iras et contra molestias nervorum utilis; Pederos aspectu eburneo et gratiarum conciliator Achatas. incredibile est gemmarum, que illic perlucunt, si quis referat multitudinem. ipsa Fortuna grandis matrona, duplicis aspectus, nunc blando vultu nunc terrifico, vestibus auratis gemmatisque altiore thorum tenebat, oculis grandioribus sed plerumque clausis. in auribus ceras vidi, illa de navi petitas, que Siculos cantus effugit remige surdo. caduceum in manu tenebat. in dextra ejus dominatus sedebat honor, favor, splendor, gaudium, officium, fastus, risus, amor conjugum, vigor, rubor, decus, cantus, potus. nec minori loco fama, gloria, victoria, nobilitas, reverentia, pax, letitia, potentia, forma, laus, gratia, suavitas, jocunditas, hilaritas, dignitas, elatio, pompa, prestantia, familiaritas, clientela, rapina, ultio, superbia, libido, arrogantia, oblivio, nuptie, consolatio. ad pedes ejus quasi ancille sive pedesque divitie, pecunie, delicie, blanditie voluptatesque stabant arrectis auribus, si quid hera jussisset audire factureque. in gramine vero locoque declivi selle plurime cernebantur orchestra tecte, ubi plurimas umbras sedere conspexi. perlucebant enim corpora sedentium, quamvis pallida erant, versusque ad Vegium, qui sunt hi, obsecro, sedentes viri, reverentia digni subtristesque?

hi sunt, inquit Vegius, quos hec domina ab initio nascentis mundi dignata est magnos facere. sed jam satis functi huc venerunt, et ut quisque major fuit, sic fortune proximior est. nec hic ex virtutibus locus datur, sed ex felicitate. primus hic est Augustus Cesar, divum genus, qui aurea condidit secula, quique super Garamantas et Indos protulit imperium. Alexander secundus est, tum Julius Cesar, post Scipiones duo, inde Pompejus. alius, quem luscum vides, Anibal est, tum Fabius maximus, Emilius Paulus, Marcellus, Alcibiades, Themistocles, Priamus, Hector, Agamenon, Achilles, Ulixes, Darius, Xerxes, Ninus. pretereo multos. ille, quem vides signo crucis munitum, Constantinus est, hunc sequitur Constantius, Constans, Constantinus, Valentinianus, Theodosius. sunt et juniores: Carolus magnus, Pipinus, Arturus. mitto vetustiores. Sigismundum tu ipse nosti et Albertum generum, qui post socerum non diu regnavit fortunamque tum secundam tum adversam expertus est. hic Albertus, ex duce rex factus. Hungariam Bohemiamque recepit, nec diu post imperium est assecutus. ut tamen cito crevit, ita cecidit repente, vix annis tribus regnavit.

rat, cum morbo absumptus spiritum deo reddidit. tum ego, quonam modo, inquam, felicitatem recipis? ego apud Juvenalem legi, neminem malum esse felicem, ex his, quos nominasti, pessimi plures fuerunt. scis quam Anibal sevus, quam fallax, quam cupidus fuerit, tu tamen hunc felicem dixisti. ad hec Vegius: non ut sapientes nomen felicitatis suscepi, sed vulgi morem sum secutus, apud quod felix dicitur, cui plurima ex sententia veniunt, sive bonum est sive malum, quod optant. iterum ego: non est mihi, Vegi, de mortuis cura, vivos, rogo, mihi ostende. respice, inquit Vegius, illam plagam. videsne juvenem albis comis planisque? nondum annos triginta natus est, rarus in ore risus, gravis incessus viro, verba pauca, pudor ante faciem, longo vultu, statura plus quam mediocri, lato pectore. video, inquam, sed quis hic est? herus tuus Fridericus cesar, inquit Vegius. tum ego: agnosco dominum, sed cur is fortune refugit vultum? quenam verba loquitur domina? audio vocem, verba non teneo. dicam tibi, Enea, refert Vegius. non tam Venus Adonem dilexit, quam mea domina tuum herum. is tamen refugit nec aspiranti fortune annuit. vultus Fortune, ut cernis, blandus est. Friderici oculi torvi sunt vixque Fortunam intuentur. nescio, quid sibi sit menti, verba fortune hec sunt: mane, Friderice, et te mihi crede. nemo regum te felicitior erit, si mihi auscultaveris. quod si tu fugeris, ego etiam fugiam.

videsne, Silvi, ut manum ad scapulas cesaris Fortuna posuit colliriumque vultu prendere? nescio an se capi sinat cesar, quod superi faxint. si faventem Fortunam spreverit fugeritque, scio morem domine, nunquam sibi blandior erit. superba est, rogari potius vult quam rogare. nunquam vidi hanc heram tam se alicui blandam prestitisse quam nunc est tuo domino. felix ille, si Fortunam sequatur, miser, si fugiat. tum ego: quis ille proximus Friderico, qui elevata cervice graditur passumque majorem facit, paululum fuscus. germanus ejus, inquit Vegius, Albertus dux liberalis vastique animi. eum sequitur patruelis Sigismundus, incessu celer, ingenio promptus et manu. post hos Ulricus Cillaceus comes, mortalis pugne magister, amator non tam fidelis quam felix. ille maturus evo, grandique corpore, si quis sit, queris, vide ad pedes, ibi calceus dicit: dominus de Walsee ego sum. hos sequuntur viri prestantes, Chiemensis et Gurcensis episcopi; cancellarius, herus tuus, Gaspar, qui ut dicis, minus habet quam mereatur; magister camere Zebinger marescallus. hi delecti sunt Nurembergam petere. si petierint in patria remanebunt. Leonardus Pataviensis episcopus, comes de Schaunberg, magister curie Neytperg et alii plures, qui omnes fortune sunt filii, quamvis singuli suam querantur sortem. rursus ego: quenam horum fortuna est omnium? Bona, inquit Vegius, si tuus herus fortune vocibus auscultaverit, varia si obaudiverit.

dum famur, video parva statura virum, nigro vultu, letis oculis, qui manus in capillos fortune conjecerat arreptaque coma, sta tandem, domina, meque respice, dicebat. quo me fugis jam annis duodecim? capta es, sive velis sive nolis, ut me respicias oportet, satis mihi adversa fuisti. nunc alium vultum prebebis reor. aut mihi blanda eris, aut omnes tibi crines evellam. cur me fugis magnanimum pusillanimesque sectaris? Fortune quoque in eum vox erat: vicisti fateor, nec me amplius experieris adversam. tum ego, quia hic est, inquam, Vegi, qui Fortune vim facit? Alfonsus, refert ille, rex Aragonum, qui cum fratribus apud Ponzam captus,

Philippoque duci Mediolanensium datus, dimissus denique novis se preliis immiscuit, adversamque dominam insecutus, tantum instando perseverandoque fecit, ut victam pudore Fortunam jam in suum favorem revocaverit. alius, quem vix tribus a Fortuna distantem passibus cernis, Burgundionum dux est, et cum eo conjunx cordata. longus ille et abdomine tardus, qui vix vocem exprimit, Insubribus preest, huic hera sepius arrisit, sed non audivit, ut par erat, domine vocem. ideo minus agri possidet minusque possideret nisi minas fortune nature liberalitas confregisset. ille in armis letus Johannes est vaivoda Transsilvanorum, cujus virtute fracti Teucris Hungariam reliquerunt, hic niger Giskras est, cujus armis defense sunt Ladislai partes. hic calvus Bohemus Ptasko est, vir sensatus voluntate varia. ante hunc Piceinum videre potes, cujus virtutem mirari magis quam referre possumus. apud eum Franciscus Cotiniola stat, magis fortune favore, quam suis virtutibus in hanc diem magnificatus. inter hos ego matronalem habitum cernens, et quenam, inquam, illa est femina, que ante alias tribus passibus pergens tam fastuosa videtur? hec, inquit Vegius, Venetia est, que pecuniarum Fortune claves habet Tarpejamque custodit. alia est Burgensis civitas, tertia Colonia, Nuremberga subinde. Argentina sequitur, Vienna quoque inter has non est ultima. Florentia Venetiis proximat, sed timeo illi, quia pluribus jam annis favorem fortune minorem sentit. tua Sena floret nunc, sed minas nescio quas audio. Barchimona et Valentia florent, Lundonie quoque splendide sunt ut videam.

tum ego: video togatos quosdam, quinam sunt hi? primus est meus pontifex, inquit Vegius. num Eugenium nosti? proh, inquam ego, etiam res ecclesiasticas Fortuna versat? non minus quam temporales inquit Vegius, ex quo nostri sacerdotes dominari ceperunt et mundalia potius quam spiritualia curare. Felix post eum sex gradibus sedet imus, quia principes non secuntur eum. illi cardinales sunt. tu omnes nosces, si vultum intueberis. tres electores altioribus accumbunt thoria. patriarche pauperes sunt tam Latini quam Greci, ideo retro stant. ille vidue, pullatis indute vestibus, que post Alexandrum Herculemque jacent, urbes sunt, que quondam splendide nunc solo equate sicut jussit Fortuna cernuntur. illa in montibus sita Cartago, altera super Eufratem Babilon, Troja, columnen Asie inter Xanetum et Simeontem diruta. ille Amphionia Thebe, tum mater musarum Cecropis et armis quondam potens Lacedemon. post ego, qui nam obsecro, illi sunt, qui se nostris horrent miscere? prior ille Soldanus est, inquit Vegius, cui paret Egiptus, alius Teucris imperat, tertius Parthis, quartus Afris. ille nudus brachiis tantum indutus et armillis cui dives ex collo torques pendet, Indorum habet dominatum. post hec ad sinistram me verti. ibi paupertas sedebat, ignominia, derisus, injurie, morbi, senectus, tormenta, carcerea, fames, dolor, stridor, timor, pudor, odium, invidia, desperatio, caritas, bellum, pestis, solitudo, verbera, cure et mille malorum nomina, campi sitientes, nudi aut lapidibus tecti. et quidnam, rogo, sibi vult hec vastitas, Vegi? hic habitant, inquit ille, qui ex alto gradu ceciderunt, postquam fortune favorem amiserunt. videsne sublimem illam matronam septem collibus quasi pedibus subsistentem? hec aurea quondam Roma, jam lutea. Capus eam sequitur, Syracuse proxime. tum Genua, Lune, Pisa, Luca, Parisius, inter Germanos florent adhuc urbes, sola Praga, splendor terre, declinat. Constantinopolis, Tracum caput, morti

propinquat. omnia tempus domat, nec ulli Fortuna perpetuo bona est. hic mestus, submisso capite, Renatus est, quem Fortuna ex Apulie finibus pepulit. ille Thomas Fulgosius est, qui ex ducali solio tractus, in carceris jacet pedore. hic Pancratius unco tenetur, qui solebat cum omnibus tum maxime cancellario tuo, infestissimus esse. Borbonii dux ibi est, qui regno Francie dicebat leges, nunc domini partes mulctatus extra regiam esse jubetur. videsne senem procerum, cana et dimissa barba? hic Ludovicus est, dux Bavarie, quem filius, dominatu privatum domi clausum servat. dum sic loquitur Vegius rursus in dextram feror. video campum, nube candida tectum, dumque intropicio, seu vera figura fuit, seu ficta Ladislai, puellum diademate et vestibus ornatum regiis visus sum videre pluresque secum infantes alludere petoque Vegium: quinam sunt hi, nube cana circumvoluti? hi sunt, inquit Vegius, quibus Fortuna favorem spondet, si fatorum munere vixerint. vix ista locutus erat Vegius, cum dea in me oculos contorsit contractisque superciliis, quis te huc accersivit, inquit, Enea? nemo, inquam ego, sed avidus te visendi introgressus sum. noli mihi succensere. vidi regnum tuum, jam abibo. unum tantum ex te peto supplex, mihi ut paucis rogatibus respondeas. faciam, inquit illa, propone. tum ego: quamdiu es hominibus blanda? nulli diu, respondit. iterum ego: quibus artibus potest tuus favor acquiri? nullis, inquit illa, nisi solius importunitatis remedio. quis te plus aliis retinet? qui meum imperium majori sustinet animo. quis tibi odiosior? pusillanimis. quis te tute spernere potest? sapiens. quando mihi blandior eris? cum te vocabo. sumne vocandus? scies postea. quis tibi ex omnibus viventibus est acceptior? qui me fugat, non qui fugit. satis habeo, vale. et tu vale nec te mei gregis esse negaveris, inquit Fortuna, quamvis tibi non dederim auri montes. nam quod plerique te amant tibi que benefaciunt, meum est. sic retuli gratias atque abii. Vegius ante portam me dimisit. ibi inter porrigentium manus turbam Peregallum inveni, amicitiosem amico et parem sibi Michaellem Suevum, tum Wenceslaum et Jacobum; cancellarie glebis asscriptos, qui ut me viderunt, circumfusi percontabantur, quid vidissem. sed dum illis refero visum, mox sompno solutus aum.

tu vale et, quid hec sibi velint, sagaci tuo ingenio discute mihique aperi. iterum vale, mel meum, olus Epicuri ac Pythagore ligumen.

ex Vienna, VI kalendas junii, anno 1444

## *I Capitoli Dell'Occasione e Di Fortuna*

Niccolò Machiavelli

Niccolò Machiavelli, *Dell'Occasione*, a Filippo De' Nerli

- Chi se' tu, che non par' donna mortale,  
di tanta grazia el ciel t'adorna e dota?  
Perché non posi? e perché a' piedi hai l'ale?

- Io son l'Occasione, a pochi nota;  
e la cagion che sempre mi travagli,  
è perch'io tengo un piè sopra una rota.

Volar non è ch'al mio correr s'agguagli;  
e però l'ali a' piedi mi mantengo,  
acciò nel corso mio ciascuno abbagli.

Li sparsi mia capei dinanti io tengo;  
con essi mi ricuopro il petto e 'l volto,  
perch'un non mi conosca quando io vengo.

Drieto dal capo ogni capel mè tolto,  
onde invan s'affatica un, se gli avviene  
ch'i' l'abbi trapassato, o s'i' mi volto.

- Dimmi: chi è colei che teco viene?  
- È Penitenzia; e però nota e intendi:  
chi non sa prender me, costei ritiene.

E tu, mentre parlando il tempo spendi,  
occupato da molti pensier vani,  
già non t'avvedi, lasso! e non comprendi  
com'io ti son fuggita tra le mani.

Niccolò Machiavelli, *Di Fortuna*, a Giovan Battista Soderini

Con che rime giammai o con che versi  
canterò io del regno di Fortuna,  
e de' suo' casi prosperi e avversi?

E come iniuriosa ed importuna,  
secondo iudicata è qui da noi,

sotto il suo seggio tutto il mondo aduna?

Temer, Giovan Battista, tu non puoi,  
né debbi in alcun modo aver paura  
d'altre ferite che de' colpi suoi;

perché questa volubil creatura  
spesso si suole oppor con maggior forza,  
dove più forza vede aver natura.

Sua natural potenza ogni uomo sforza;  
e 'l regno suo è sempre violento,  
se virtù eccessiva non l'ammorza.

Ond'io ti priego che tu sia contento  
considerar questi miei versi alquanto,  
se ci sia cosa di te degna drento.

E la diva crudel rivolga intanto  
ver di me gli occhi sua feroci, e legga  
quel ch'or di lei e del suo regno canto.

E benché in alto sopra tutti segga,  
comandi e regni impetuosamente,  
chi del suo stato ardisce cantar vegga.

Questa da molti è detta onnipotente,  
perché qualunque in questa vita viene,  
o tardi o presto la sua forza sente.

Costei spesso gli buon sotto i piè tiene,  
gl'improbi innalza; e se mai ti promette  
cosa veruna, mai te la mantiene.

E sottosopra e regni e stati mette  
secondo ch'a lei pare, e' giusti priva  
del bene che agli ingiusti larga dette.

Questa incostante dea e mobil diva  
gl'indegni spesso sopra un seggio pone,  
dove chi degno n'è, mai non arriva.

Costei il tempo a suo modo dispone;  
questa ci esalta, questa ci disface,  
senza pietà, senza legge o ragione.

Né favorire alcun sempre le piace  
per tutt'i tempi, né sempre mai preme  
colui che 'n fondo di sua rota giace.

Di chi figliuola fussi, o di che seme  
nascessi, non si sa; ben si sa certo  
ch'infino a Giove sua potenza teme.

Sopra un palazzo d'ogni parte aperto  
regnar si vede, e a verun non toglie  
l'entrar in quel, ma è l'uscir incerto.

Tutto il mondo d'intorno vi si accoglie,  
desideroso veder cose nove,  
e pien d'ambizione e pien di voglie.

Lei si dimora in su la cima, dove  
la vista sua a qualunque uom non niega;  
ma piccol tempo la rivolge e muove.

E ha duo volti questa antica strega,  
l'un fero e l'altro mite; e mentre volta,  
or non ti vede, or ti minaccia, or prega.

Qualunque vuole entrar, benigna ascolta;  
ma con chi vuole uscirne poi s'adira,  
e spesso del partir gli ha la via tolta.

Dentro, con tante ruote vi si gira  
quant'è vario il salire a quelle cose  
dove ciascun che vive pon la mira.

Sospir, bestemmie e parole iniuriose  
s'odon per tutto usar da quelle genti,  
che dentro al segno suo fortuna ascose;

e quanto son più ricchi e più potenti,  
tanto in lor più discortesìa si vede,  
tanto son del suo ben men conoscenti.

Perché tutto quel mal ch'in voi procede,  
s'imputa a lei; e s'alcun ben l'uom truova,  
per sua propria virtude averlo crede.

Tra quella turba variata e nuova

di que' conservi che quel loco serra,  
Audacia e Gioventù fa miglior pruova.

Vedevisi il Timor protrato in terra,  
tanto di dubbii pien, che non fa nulla;  
poi Penitenzia e Invidia li fan guerra.

Quivi l'Occasion sol si trastulla,  
e va scherzando fra le ruote attorno  
la scapigliata e semplice fanciulla;

e quelle ruoton sempre notte e giorno,  
perché il ciel vuole (a cui non si contrasta)  
ch'Ozio e Necessità le volti intorno.

L'una racconcia il mondo, e l'altro il guasta.  
Vedesi d'ogni tempo e ad ogni otta  
quanto val Pazienza e quanto basta.

Usura e Fraude si godono in frotta  
potenti e ricchi; e tra queste consorte  
sta Liberalità stracciata e rotta.

Veggonsi assisi sopra de le porte  
che mai, come s'è detto, son serrate  
senz'occhi e senza orecchi Caso e Sorte.

Potenzia, onor, ricchezza e sanitate  
stanno per premio; per pena e dolore,  
servitù, infamia, morbo e povertate.

Fortuna il rabbioso suo furore  
dimostra con quest'ultima famiglia;  
quell'altra porge a chi lei porta amore.

Colui con miglior sorte si consiglia,  
tra tutti gli altri che in quel loco stanno,  
che ruota al suo voler conforme piglia;

perché gli umor ch'adoperar ti fanno,  
secondo che convengon con costei,  
son cagion del tuo bene e del tuo danno.

Non però che fidar ti possa in lei  
né creder d'evitar suo duro morso

suo' duri colpi impetuosi e rei;

perché, mentre girato sei dal dorso  
di ruota per allor felice e buona  
la suol cangiar le volte a mezzo il corso;

e, non potendo tu cangiar persona  
né lasciar l'ordin di che 'l ciel ti dota  
nel mezzo del cammin la t'abbandona.

Però, se questo si comprende e nota,  
sarebbe un sempre felice e beato,  
che potessi saltar di rota in rota;

ma perché poter questo ci è negato  
per occulta virtù che ci governa,  
si muta col suo corso il nostro stato.

Non è nel mondo cosa alcuna eterna:  
Fortuna vuol così, che se n'abbella,  
acciò che 'l suo poter più si discerna.

Però si vuol lei prender per sua stella  
e quanto a noi è possibile, ogni ora  
accomodarsi al variar di quella.

Tutto quel regno suo, dentro e di fuora  
istoriato si vede e dipinto  
di que' trionfi de' qua' più s'onora.

Nel primo loco, colorato e tinto,  
si vede come già sotto l'Egitto  
il mondo stette subiugato e vinto:

e come lungamente il tenne vitto  
con lunga pace, e come quivi fue  
ciò ch'è di bel ne la natura scritto;

veggonsi poi gli Assirii ascender sue  
ad alto scettro, quand'ella non volve  
che quel d'Egitto dominassi piue;

poi, come a' Medi lieta si rivolse;  
da' Medi a' Persi: e de' Greci la chioma  
ornò di quello onor ch'a' Persi tolse.

Quivi si vede Menfi e Tebe doma,  
Babilon, Troia e Cartagin con quelle,  
Ierusalem, Atene, Sparta e Roma.

Quivi si mostran quanto furon belle  
alte, ricche, potenti e come al fine  
fortuna a' lor nimici in preda dielle.

Quivi si veggon l'opre alte e divine  
de l'imperio roman, poi, come tutto  
il mondo infranse con le sue rovine.

Come un torrente rapido, ch'al tutto  
superbo è fatto, ogni cosa fracassa,  
dovunque aggiugne il suo corso per tutto;

e questa parte accresce e quella abbassa,  
varia le ripe, varia il letto e 'l fondo  
e fa tremar la terra donde passa;

così Fortuna, col suo furibondo  
impeto, molte volte or qui or quivi  
va tramutando le cose del mondo.

Se poi con gli occhi tuoi più oltre arrivi,  
Cesare e Alessandro in una faccia  
vedi fra que' che fur felici vivi.

Da questo esempio, quanto a costei piaccia,  
quanto grato le sia, si vede scorto,  
chi l'urta, chi la pigne o chi la caccia.

Pur nondimanco al desiato porto  
l'un non pervenne, e l'altro, di ferite  
pieno, fu a l'ombra del nimico morto.

Appresso questi son genti infinite,  
che per cadere in terra maggior botto,  
son con costei altissimo salite.

Con questi iace preso, morto e rotto  
Ciro e Pompeio, poi che ciascheduno  
fu da Fortuna infin al ciel condotto.

Avresti tu mai visto in loco alcuno

come una aquila irata si trasporta,  
cacciata da la fame e dal digiuno?

E come una testudine alto porta  
acciò che 'l colpo del cader la 'nfranga,  
e pasca sé di quella carne morta?

Così Fortuna, non, ch'ivi rimanga,  
porta uno in alto, ma che, ruinando,  
lei se ne goda e lui cadendo pianga.

Ancor si vien dopo costor mirando  
come d'infimo stato alto si saglia,  
e come ci si viva variando.

Dove si vede come la travaglia  
e Tullio e Mario, e li splendidi corni  
più volte di lor gloria or cresce, or taglia.

Vedesi alfin che tra' passati giorni  
pochi sono e' felici; e que' son morti  
prima che la lor ruota indrieto torni,  
o che voltando al basso ne li porti.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Olivia Sara Carli  
Venezia • agosto 2011

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

**93**

settembre/ottobre

**2011**

ENGRAMMA • 93 • SETTEMBRE/OTTOBRE 2011

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-38-6

## ESERCIZI DI ICONOLOGIA

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-38-6

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

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

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

*this is a peer-reviewed journal*

- 5 | La Fortuna come Giustizia: la *Calunnia* di Apelle nelle *Imagini* di Vincenzo  
Cartari  
Sara Agnoletto, Emma Filipponi
- 17 | Il ciclo di affreschi di Palazzo Berlandis a Capriolo: una lettura iconologica e  
un'ipotesi di attribuzione  
Guido Pelizzari
- 33 | Passeggiate ateniesi di primo Novecento dello studente d'Accademia Giorgio  
de Chirico  
Michela Santoro
- 47 | Emilio Isgrò. L'arte di non cancellare le parole greche  
Kalle O. Lundahl



## La Fortuna come Giustizia: la *Calunnia di Apelle* nelle *Imagini* di Vincenzo Cartari

Sara Agnoletto, Emma Filipponi\*

### 1. La Fortuna nella prima edizione delle *Imagini*

Fin dalla prima edizione de *Le Imagini con la spositione de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari – data alle stampe a Venezia nel 1556 – ampio spazio descrittivo era riservato alla figura della Fortuna, la quale, per via della molteplicità delle sue accezioni e dell'attualità dei suoi significati, era stata largamente impiegata nel corso di tutto il Rinascimento – e anche oltre – in diversi settori della produzione artistica. La Fortuna e, dunque, l'Occasione, la Sorte, buona e cattiva, il Caso:

A colei danno i mortali colpa di tutto quello, che intraviene fuori del loro pensiero [...]. E par, che vogliono, che l'acquisto, la perdita de gli honori e delle ricchezze venghi dalla Fortuna e il rivolgimento di tutte le cose mondane. [...] e perché non potiamo satiare il disordinato nostro desiderio, ci lamentiamo della fortuna.

Attraverso un racconto fluido e scorrevole, Cartari ci descrive una figura complessa, multiforme e articolata, percepita di volta in volta come buona o cattiva a seconda dell'effetto che il suo influsso provoca sul “governo delle humane cose”. Una donna incontrollabile, incapace di farsi domare, severa, capricciosa e incostante: questa l'immagine della Fortuna. Gli uomini ne subiscono gli effetti e le decisioni, la amano e la odiano al tempo stesso e ne interpretano la figura e i significati in maniere differenti e con molteplici intenti.

Cartari, supportato dalle varie fonti che in tempi diversi e in vario modo avevano identificato e caratterizzato la figura di Fortuna (tra cui Pausania, Virgilio, Orazio, Aulo Gellio, Catullo, Dante e Petrarca), disegna con tratti decisi ed efficaci le molteplici facce della divinità: la Fortuna “dispensatrice e patrona delle ricchezze e beni humani, e governatrice delle cose di qua giù”, che, dalla traboccante cornucopia, distribuisce le prosperità con tanta incostanza quanta quella di “una nave fluttuante nelle instabili onde marine”; la Fortuna lieta e triste al contempo, ovvero quella passata, quella presente e quella futura (cfr. fig. 2): “una donna [...] mesta in vista, e sconsolata alla quale è davanti una giovine bella e vaga nello aspetto [...] e di dietro è una fanciulla”; la Fortuna come Occasione, rappresentata in equilibrio – instabile – sulla sfera o sulla ruota e con un ciuffo

\* Emma Filipponi è autrice dei paragrafi 1, 2, 3, 5.1; Sara Agnoletto è autrice dei paragrafi 4, 5.2, 6, 7.

di capelli mosso dal vento (cfr. fig. 3), oppure sfuggente con ali d'uccello, o a cavallo seguita dall'arciere del Fato, ovvero l'opportunità, o *Occasio*, che "chi non prende quando si rappresenta, in vano poi si cerca, e si pentisce" (cfr. fig. 4; sulle rappresentazioni della Fortuna tra XV e XVI secolo, v. in Engramma: *Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di tavola 48 di Mnemosyne*).

## 2. Fortuna come Nemese/Giustizia

Nel trattato di Cartari compare anche l'identificazione di Fortuna con Fortuna-Nemesi (cfr. fig. 5) – in piedi sulla ruota e con un bastone in una mano e le briglie nell'altra, figlia alata della Giustizia che ristabilisce l'equilibrio, "dimostratrice delle buone opere, e severa punitrice de superbi e malvaggi" – e come Nemese-Giustizia, "castigante l'ingiuria" (cfr. fig. 6).



(fig. 1) A. Dürer, *La Grande Fortuna*, incisione, ca. 1502.

La trasfigurazione di Fortuna in Giustizia e la sua identificazione con Nemese era già stata il soggetto della nota incisione di Albrecht Dürer *La Grande Fortuna*, databile ai primissimi anni del 1500 (fig. 1).

Nell'immagine la dea, dotata di grandi ali e in equilibrio sulla sfera, domina e sovrasta un ampio paesaggio, e mentre con una mano promette la distribuzione delle ricchezze che tiene nella coppa, con l'altra tiene a freno gli uomini con le briglie e ne domina l'esistenza. In questo modo Fortuna diventa colei che ristabilisce la giustizia e che riequilibra le vicende umane.

Da questa triplice sovrapposizione di Fortuna, Nemese e Giustizia, Cartari prende le mosse per introdurre una digressione sul tema dei giusti giudici e delle false accuse che proprio la Fortuna-Nemesi si incarica di sventare (sul tema della fortuna della *Calunnia* dipinta da Apelle nel IV secolo a.C. – mediata dalla ricapitolazione dell'*ekphrasis* di Luciano di Samosata, *Non bisogna prestar fede alla calunnia*, e ripresa nel *De pictura* di Leon Battista Alberti, v. in Engramma il saggio di Sara Agnoletto, e sulle riconversioni pittoriche a partire dalla riscoperta umanistica del testo, v. Massing 1990 e, in Engramma, *Galleria delle Calunnie di Apelle 1408-1875*). La descrizione è il pretesto per Cartari per lanciare un monito a giudici e giudicanti a "non condannare gli accusati per le parole solamente degli accusatori".

### 3. 1571: l'edizione illustrata da Bolognino Zaltieri

La prima edizione del trattato di Cartari, del 1556, non era accompagnata da illustrazioni. Come avvenne anche per altri manuali mitografici, originariamente pubblicati privi di figure, quasi sempre nelle edizioni successive si rimediava all'assenza del corredo illustrativo, con apparati di immagini più o meno fedeli al testo scritto, che a volte sono più suggestive del testo stesso. Nel 1571 in un'edizione di nuovo veneziana – ma edita con il titolo in parte modificato di *Imagini de i dei de gl'antichi* – il testo di Cartari venne arricchito dalle illustrazioni realizzate da Bolognino Zaltieri.



(da sin. a des., fig. 2) Fortuna datrice e Fortuna passata, presente e futura, da un'edizione delle *Imagini* di Cartari-Zaltieri, Padova, 1609; (fig. 3) Fortuna in equilibrio sulla sfera, da un'edizione delle *Imagini* di Cartari-Zaltieri, Padova, 1609; (fig. 4) Fortuna alata e a cavallo, da un'edizione delle *Imagini* di Cartari-Zaltieri, Padova, 1609.

Le 89 incisioni, strettamente aderenti al testo di Cartari e sostanzialmente poco influenzate dalle vicende artistiche contemporanee, contribuirono in maniera decisiva all'affermazione dell'opera che fu ristampata in diverse edizioni: riunendo e armonizzando le varie fonti del racconto, permisero a quest'ultimo di diventare "un manuale ad uso divulgativo" (Wind [1968] 1985, 89), un compendio assolutamente indispensabile per gli eruditi colti e affascinati dall'antico, e allo stesso tempo resero possibile la codificazione e la diffusione di pose, attributi e figure che in Europa avrebbero condizionato le scelte iconografiche lungo tutto il corso dei secoli XVI e XVII.

Zaltieri non consultò direttamente le fonti iconografiche classiche, ma si basò sulle descrizioni del testo e sul riuso delle immagini a corredo degli stessi repertori usati da Cartari: le *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* di Appiano, gli *Emblemata* di Alciati, gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, la *Theologia Mythologica* di Georg Pictor e i compendi di medaglie di Agustín, Sebastiano Erizzo e Guillaume Du Choul.

#### 4. 1671: l'edizione di Lorenzo Pignoria, illustrata da Filippo Feroverde



(fig. 5) Fortuna-Nemesis, da un'edizione delle *Imagini* di Cartari-Zaltieri, Padova, 1609.



(fig. 6) Fortuna-Giustizia, da un'edizione delle *Imagini* di Cartari-Zaltieri, Padova, 1609.

La situazione cambiò all'inizio del XVII secolo, quando le illustrazioni iniziarono a essere trattate come fonti essenziali di riferimento figurativo. Questa è la motivazione che spinse Lorenzo Pignoria a rieditare il testo di Cartari nel 1615 con un nuovo apparato iconografico più strettamente legato a reperti archeologici, ricorrendo a modelli tratti da medaglie, cammei, statue e rilievi direttamente osservati nelle collezioni degli amici veneti, romani e francesi.

Alla riedizione del testo di Cartari del 1615 – alla quale lavorò insieme a Cesare Malfatti – Lorenzo Pignoria (Padova, 1571-1631), autorevole studioso del mondo antico e un uomo di vasta e aperta cultura, aggiunse due sezioni: le annotazioni al testo e una seconda parte riservata alla riproduzione e al commento di “Imagini degli dei indiani”. In questo modo il manuale divulgativo si trasformò non solo in un utile repertorio ad uso degli studiosi dell'antico, ma anche in mezzo di promozione delle collezioni private dei numerosi amici appartenenti alla cerchia dell'antiquario padovano (Favaretto 2002).

La realizzazione delle incisioni per questa nuova edizione delle *Imagini* venne affidata a Filippo Feroverde. Le sue rappresentazioni mostrano un tratto più sommario e meno preciso di quelle di Zaltieri e, pur derivando in parte da queste, rivelano una più approfondita conoscenza antiquaria, che prende forma nei frequenti richiami ai reperti dell'antichità. La mano del Feroverde, del resto, era guidata dalle conoscenze del

Pignoria, che dovette fornire all'incisore numerosi spunti e suggerimenti.

#### 5. La *Calunnia* di Apelle nell'edizione Pignoria-Feroverde

Il nuovo illustratore, quindi, arricchì notevolmente l'apparato iconografico del testo e inserì due differenti rappresentazioni della *Calunnia* – soggetto mancante nella precedente edizione illustrata da Zaltieri – entrambe presenti in tutte le

ristampe successive: una è all'interno del testo del Cartari, in corrispondenza del passo in cui quest'ultimo inserisce la digressione sul tema della *Calunnia*; un'altra è invece tra le annotazioni al testo di Pignoria. Le due immagini, benché curate dalla stessa mano, si presentano come due interpretazioni differenti del celebre tema.

### 5.1 Edizione Pignoria-Ferroverde: La *Calunnia* 'frontale'

L'incisione che illustra il testo originale di Cartari è rettangolare con orientamento orizzontale ed è una delle poche versioni della *Calunnia* che, sovvertendo le precise indicazioni fornite da Luciano nell'*ekphrasis*, adotta una composizione frontale, costruita attorno alla figura centrale del giudice (fig. 7).



(fig. 7) Prima incisione della *Calunnia* di Filippo Ferroverde, da una delle edizioni delle *Imagini* di Cartari-Pignoria-Ferroverde, Venezia, 1647, 243.

Gli altri interpreti dell'allegoria convergono verso di lui conferendo alla rappresentazione un movimento centripeto che la rende assai differente dalla composizione delle figure che procedono in fila verso il giudice descritta da Luciano, secondo il quale "sulla destra siede un uomo che ha orecchie grandissime molto simili a quelle di Mida" (Luciano, *Calumniarum non temere credendum*, 5; v. Maffei 1994, 35), mentre le altre figure procedono ordinatamente verso di lui. La scena, come suggerisce la presenza del colonnato a ritmo regolare sullo sfondo, si svolge in uno spazio solenne, la basilica in cui il principe ellenistico amministra giustizia ovvero, simbolicamente, il tribunale della

storia. Le figure vengono rappresentate da Ferroverde in maniera semplificata e solo tre delle dieci personificazioni sono caratterizzate da un attributo o da un tratto caratteristico: il Giudice ignorante ha le orecchie d'asino, il calunniato innocente è raffigurato nudo (e quindi vulnerabile) e la figura alla sinistra del giudice regge in mano una torcia accesa. Nonostante la povertà delle informazioni iconografiche, avvalendosi delle indicazioni ecfrastriche, è possibile dare un nome a tutte le personificazioni dell'allegoria: le due immagini femminili che affiancano il re-giudice sono Ignoranza e Sospetto; Invidia e Frode accompagnano Calunnia; *Phthonos*, il Livore, è l'unica personificazione maschile della composizione; Verità e Penitenza avanzano insieme. La figura che impugna la torcia, quindi, dovrebbe essere Ignoranza o Sospetto, ma nessuna delle due è generalmente rappresentata con quell'attributo: Ignoranza è spesso ritratta bendata, in allusione alla cecità dell'insipienza, mentre Sospetto è talvolta raffigurato con un vaso contenente miele e fiele. Nella tradizione iconografica dell'*ekphrasis* la torcia accesa è l'attributo di Calunnia, giusta il testo Luciano, è "una donna straordinariamente bella, ma infuocata e agitata, come se fosse in preda all'ira e al furore: nella mano sinistra porta una torcia accesa" (Luciano, *Cal.* 5: γύναιον ἐς ὑπερβολὴν πάγκαλον, ὑπόθερμον δὲ καὶ παρακεκινημένον, οἷον δὴ τὴν λύτταν καὶ τὴν ὄργην δεικνύουσα, τῆ μὲν ἀριστερᾷ δᾶδα καιομένην ἔχουσα; v. Maffei 1994, p. 35). Il tratto che contraddistingue *Calunnia* è, dunque, principalmente la furia che la incendia e che si materializza nella torcia accesa che porta in mano, un attributo che la personificazione condivide con le Furie – Aletto 'l'Inesorabile', Megeira 'l'Invidiosa', Tisifone 'la Vendicatrice' – che munite di una torcia perseguitano i mortali che si macchiano di delitti di sangue. È possibile quindi ipotizzare che l'attribuzione della torcia a Ignoranza o Sospetto, invece che a Calunnia, sia dovuto a un errore di lettura dell'incisore rispetto al suo antigrafo: questa ipotesi acquista solidità se si osserva come, allungando di poco il manico della torcia, l'attributo 'torni' nella mani di Calunnia, giusta il testo luciano. Inoltre, adottando questa chiave interpretativa, i tre personaggi dell'allegoria dotati di attributi (il Giudice, la Calunnia e il Calunniato) risulterebbero rispetto agli altri interpreti, riacquistando, all'interno della composizione, il ruolo da protagonisti che rivestono nell'allegoria.

Una trattazione a parte merita l'immagine di *Phthonos* (Invidia), che Ferroverde rappresenta, seguendo le indicazioni di Cartari, come un uomo vecchio. La personificazione di *Phthonos* nella riproduzione dell'allegoria di Apelle comporta una difficoltà perché in greco la figura allegorica segue il genere del nome che è maschile, mentre in molte altre lingue, a partire dal latino *Invidia*, la figura si trova a seguire il genere del nome che è femminile. In italiano il problema è in parte attenuato dall'esistenza, accanto a Invidia, del sinonimo maschile 'Livore'. Cartari stesso specifica nel testo che Livore è in realtà Invidia: "andava innanzi a costei il Livore, cioè la Invidia", e, nella descrizione



(fig. 8) *Invidia* di Filippo Feroverde, da una delle edizioni delle *Imagini* di Cartari-Pignoria-Feroverde, Venezia, 1647, 244.

dell'immagine Invidia cessa di essere una personificazione e diventa il personaggio dell'Invidioso: "il vecchio che precede alla Calunnia è l'Invidioso, quello che per capelli tiene la Calunnia è il Calunniato". Per altro, esaurita la digressione sulla Calunnia, Cartari dedica un'intera voce alla figura di Invidia, e torna ad osservare che "nella dipintura di Apelle, i greci la fecero huomo"; al contrario le fonti latine citate (Silio Italico, Orazio, Virgilio, Ovidio) in coerenza con il genere del nome nella loro lingua la descrivono tutte come una personificazione femminile. L'immagine di Invidia che accompagna il testo, infatti, mostra una donna vestita di stracci, con i seni cadenti e raggrinziti, colta nel gesto di tapparsi le orecchie e di stringersi la gola.

## 5.2 Edizione Pignoria-Feroverde: la *Calunnia* sul modello di Federico Zuccari

La seconda incisione che Feroverde propone per la *Calunnia* è inserita come l'illustrazione nella parte del testo che contiene le annotazioni aggiunte da Pignoria ed è accompagnata da una nota dello stesso erudito: "Pensiero poco differente da quello d'Apelle ha havuto a' nostri giorni Federigo Zucchero pittore valente".

L'immagine (fig. 9) è infatti una copia fedele, seppur semplificata e speculare, dell'originale interpretazione che diede del soggetto Federico Zuccari intorno al 1569 (fig. 10; v. in Engramma: *Galleria delle Calunnie*, la Famiglia Zuccari).



(da sin., fig. 9) Seconda incisione della *Calunnia* di Filippo Feroverde, da una delle edizioni delle *Imagini* di Cartari-Pignoria-Feroverde, Venezia, 1647, 338; (fig. 10) F. Zuccari, *Calunnia di Apelle*, disegno, 1569.

La *Calunnia* di Zuccari presenta notevoli differenze strutturali e iconografiche rispetto all'allegoria descritta da Luciano, pur restando debitrice dello schema convenzionale, che è immediatamente riconoscibile. Il pittore inserisce però tre personaggi estranei al racconto antico: Mercurio, che conduce l'uomo virtuoso; Minerva, che trattiene l'impeto collerico del malvagio giudice e Furore, che è rappresentato incatenato ai suoi piedi. A questi si aggiungono un'arpia e altri animali che simboleggiano i vizi regnanti durante la tirannia del cattivo giudice. Zuccari, inoltre, modifica le posizioni all'interno della composizione di alcune personificazioni: Calunnia è ora uno dei due cattivi consiglieri che incoraggiano il giudice a sospettare dell'uomo virtuoso, mentre Frode – rappresentata, seguendo le indicazioni dantesche, con le fattezze di un mostro ibrido, mezzo uomo mezzo serpente – cerca di acciuffare (invano) il Calunniato. Proprio Frode, personaggio che nella tradizione iconografica della riconversione ecfraistica da Luciano resta in secondo piano, all'interno della composizione di Zuccari acquista un ruolo da protagonista a discapito di Invidia, rappresentata sullo sfondo della composizione. Grazie alle modifiche iconografiche e compositive operate dall'artista, anche il significato stesso dell'allegoria cambia sfumatura di significato: nell'opera di Zuccari, infatti, è grazie all'aiuto di Mercurio che il giovane uomo virtuoso riesce a sottrarsi alla malefica azione del cattivo giudice, circondato dai vizi.

## 6. Allegoresi di Fortuna e di *Virtus*

L'interpretazione moraleggiante di Zuccari, ripresa poi da Ferrovèrde nella seconda incisione dell'edizione Pignoria, non è però un caso isolato. La lotta tra la virtù e i vizi – tema di ascendenza tardo antica e medievale – ha una stagione di ampia fortuna dalla fine del XV secolo e nell'immaginario visionario degli artisti rinascimentali le personificazioni allegoriche interagiscono con divinità classiche.



(da sin., fig. 11) A. Mantegna, *Pallade che scaccia i Vizi dal giardino di Virtù*, tempera su tela, 1502; (fig. 12) Giovanni Antonio da Brescia (attr.), da Andrea Mantegna: *Virtus deserta*, incisione, 1500 - 1505.

Nel 1502 per lo studiolo di Isabella d'Este Andrea Mantegna realizza *Pallade che scaccia i Vizi dal giardino di Virtù* (fig. 11). Nell'incisione *Virtus Deserta*,



(da sin., fig. 13) A. Mantegna, 'Virtus deserta', *Pallade che scaccia i Vizi dal giardino di Virtù*, tempera su tela, 1502 (particolare); (fig. 14) Giovanni Antonio da Brescia (attr.), da Andrea Mantegna: *Virtus deserta*, incisione, 1500-1505 (particolare).



(fig. 15) Giovanni Antonio da Brescia (attr.), da Andrea Mantegna, 'Virtus combusta', incisione, 1500-1505 (particolare).

(fig. 12) attribuita dalla critica a Giovanni Antonio da Brescia e con ogni probabilità esemplata su una composizione dello stesso Mantegna, si riconosce, sulla destra, Mercurio con le ali ai piedi e il caduceo, che afferra la mano di un uomo e lo aiuta così a salvarsi dall'abisso dei vizi – come nell'interpretazione data da Zuccari all'allegoria della *Calunnia* (su *Virtus Deserta*, v. in Engramma il saggio *AB OLYMPO: Mercurio e Amymone*).

Sulla sinistra di entrambe le composizioni è raffigurata una pianta, simbolo della virtù (figg. 13, 14). Nell'incisione di Giovanni Antonio da Brescia la pianta cresce tra rovine, rovi e macerie e al collo indossa una *tabula ansata* con l'iscrizione VIRTUS DESERTA.

La stessa figura è presente nell'incisione, intitolata *Virtus Combusta* (fig. 15), che insieme alla precedente sembra componesse un'unica scena verticale: sull'estremità inferiore destra della composizione, infatti, si consumano fra le fiamme gli ultimi ceppi di un albero, sotto i quali è la scritta VIRTUS COMBUSTA.

L'immagine della pianta appare inoltre nell'angolo in alto a sinistra nell'*Allegoria del governo della Fortuna* di Lorenzo Leonbruno (fig. 16).

Nel dipinto di Leonbruno la protagonista è proprio Fortuna che, su due registri diversi, dialoga apertamente con il tema iconografico della *Calunnia* e con quello allegorico della Giustizia, ed è rappresentata come dispensatrice di corone, scettri e tiare papali, e allo stesso tempo di giochi e briglie (fig. 18; v. in Engramma: *Galleria delle Calunnie*, la Famiglia Leonbruno). Nell'opera di Leonbruno, che pur è chiaramente debitrice dello schema compositivo delle riconversioni pittoriche del tema efrastico di Lu-

ciano recuperato in età umanistica, si compie così la traduzione moraleggiante del tema allegorico antico.



(da sin., fig. 16) L. Leconbruno, *Allegoria del governo della Fortuna*, dipinto su tavola, 1525-1530; (fig. 17) Giovanni Antonio da Brescia (attr.), da Andrea Mantegna, *Virtus combusta*, incisione, 1500-1505.

Dotata degli stessi caratteri, Fortuna appare anche nella già citata incisione *Virtus Combusta* (fig. 17): essa è rappresentata seduta su una sfera tenuta stabile da sfingi alate, mentre tiene in una mano un timone.

Nonostante la corona e le fattezze fisiche rimandino all'interpretazione mantegnesca di Ignoranza, non vi è dubbio che nel caso specifico si tratti di una Fortuna governante, in quanto coronata: all'interno della stessa incisione Ignoranza appare, infatti, alla sinistra di Fortuna, rappresentata bendata e con una fiaccola spenta, brancolante nel buio proprio della sua condizione. Ricalcando lo schema della *Calunnia* luciana, essa è presentata come uno dei cattivi consiglieri di Fortuna: durante il governo nefasto di questa Mala Fortuna in trono, la Verità (nuda) e il Calunniato (l'uomo incappucciato) sono condannati a precipitare nell'abisso, spinti dal giudice ingiusto (con le orecchie d'asino), mentre la Virtù soccombe inghiottita dalle fiamme.

### 7. *Virtus*, un dialogo pseudoluciano e gli intrecci allegorici

La fonte letteraria di queste rappresentazioni, oltre all'*ekphrasis* della *Calunnia*, è un dialogo per lungo tempo attribuito erroneamente allo stesso Luciano di Samosata: il testo apparve dapprima, con il titolo di *Virtus*, nell'edizione veneziana delle opere di Luciano in versione latina pubblicata da Simone Bevilacqua nel 1494; successivamente, nel 1527, il dialogo fu incorporato all'interno della traduzione italiana di Niccolò da Lonigo di diversi scritti di Luciano. Soltanto nel XIX secolo Girolamo Maria Mancini attribuì la paternità de *Il Dialogo della Virtù contro la Fortuna* a Leon Battista Alberti e lo pubblicò insieme ad altri sei suoi dialoghi includendolo nelle *Intercenales* (le *Intercenales* sono leggibili in rete nell'edizione Pendragon 2003, 34, a cura di Alberto Tenenti).

Nel dialogo, Virtù si lamenta con Mercurio del comportamento di Fortuna: mentre si trovava con i suoi amici (Platone, Socrate, Demostene, Cicerone, Archimede, Policleto e Prassitele) nell'ambiente pacifico dei Campi Elisi, Virtù subì l'attacco di Fortuna e dei suoi accoliti; dal momento che questi ultimi erano armati, gli amici di Virtù, che erano pacifici e disarmati, non poterono opporre una grande resistenza. Virtù si trovò così abbandonata da tutti e fu battuta da Fortuna, la sua rivale. La dea si recò allora da Giove per lamentarsi dell'accaduto, ma questi la scacciò dal suo palazzo, con il pretesto che gli dei hanno cose ben più importanti da fare. Mercurio esprime il suo rammarico senza tuttavia essere in grado di risollevere le sorti di Virtù. Come unica soluzione, il dio della sapienza consiglia alla Virtù di unirsi alla folla finché si sia calmata l'ira della sua nemica. Virtù, avendo compreso che la sua sorte è segnata, si fa nascondere per sempre, nuda, disprezzata ed esclusa dal cielo e dalla terra. Virtù viene quindi rappresentata con sembianze arboree, perché preferì trasformarsi in un tronco d'albero piuttosto che essere fatta prigioniera di Fortuna.

Sono evidenti gli stretti vincoli che intercorrono tra il tema della Fortuna, la lotta delle Virtù contro i Vizi e il tema della Giustizia ristabilita dopo la calunnia. Nel sovrapporre la figura di Fortuna a quella di Giustizia, e intersecandole con il tema iconografico e allegorico della Calunnia, Mantegna, Giovanni Antonio da Brescia e Leonbruno, conferiscono all'intreccio allegorico Fortuna/Giustizia/Calunnia un significato decisamente diverso rispetto a quello di Cartari: gli artisti restituiscono una immagine di Fortuna nefasta e avversa, una forza negativa che attacca (e vince) Virtù e i suoi accoliti, che restano indifesi, per instaurare un regno ingiusto e arbitrario. Cartari invece, come abbiamo visto, ricorre a un soggetto molto noto come quello della Calunnia, per rappresentare icasticamente i giudici ignoranti e le false accuse, attribuendo alla Fortuna – diventata Nemesi, a sua volta identificabile con Giustizia – un'accezione positiva e riequilibrante, che armonizza le vicende umane, riparando alle ingiustizie e ai torti subiti.

### English abstract

Fortune as Justice: the *Calumny* of Apelles in Vincenzo Cartari's *Imagini*.

Since the first edition of *Le Imagini con la spositione de i dei de gli antichi (Images and descriptions of ancient gods)* by Vincenzo Cartari – printed in Venice in 1556 – a large descriptive space was reserved to the figure of Fortune. Due to the multiplicity of its meanings and to its topical interest, this personification was widely used during the Renaissance age and beyond, in different areas of artistic production.

Cartari – supported by a number of sources that at different times and in various ways identified and characterized the figure of *Fortuna* (including Pausanias, Virgil, Horace, Aulus Gellius, Catullus,

Dante and Petrarca) – draws with a decided and effective sign the multiple aspects of the goddess. Cartari compares, among others pagan deities, Fortune to Nemesis and to Nemesis-Justice, suggesting an identification between these figures.

Starting from this triple overlap of Fortune, Justice, and Nemesis, Cartari introduces a digression on the theme of just judges and false accusations, which starts from the description – mediated by the summary of an ancient *ekphrasis* by Lucianus of Samosata – of the celebrated painting of the 4th century BC, the *Calumny of Apelles*.

The first edition of Cartari's treaty, in 1556, was not provided with illustrations. Only in 1571 the work was enriched by engravings, created by Bolognino Zaltieri, but here the picture of *Calumny* was non included. Only in the next edition, in 1615 – this time published in Padua by the erudite Lorenzo Pignoria, and enriched with new illustrations by Filippo Feroverde – the image of *Calumny* finally appears. The new engraver greatly enriched the text, inserting the ancient subject described by Lucianus in two different representations (both present also in Cartari's following reprints): one is included within the text, in the digression on the theme of calumny; the other one is added to Pignoria's commentary to the work.

The two images, although outlined by the same artist, consist in two different interpretations of the famous theme. The first engraving, in the text, is one of the few versions of *Calumny* subverting the specifications given by Lucianus' *ekphrasis*, since it is composed as a frontal picture, built around the central figure of the judge. The second engraving, in the commentary, is a mirrored and simplified copy of an original and renowned interpretation of the subject, a work by Federico Zuccari painted around 1569.

## Riferimenti bibliografici

Favaretto 2002

I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 2002.

Maffei 1994

S. Maffei (a cura di), *Descrizioni di opere d'arte*, di Luciano di Samosata, Torino 1994.

Massing 1990

J. M. Massing, *Du texte à l'image. La calumnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990.

Wind [1968] 1985

E. Wind, *Misteri pagani del Rinascimento*, 2a ed., trad. italiana, Milano 1985.

## Il ciclo di affreschi a Palazzo Berlendis a Capriolo: una lettura iconologica e una ipotesi di attribuzione

Guido Pelizzari

Nel 2008 a Capriolo nel corso di lavori di restauro che hanno interessato parte dell'edificio di Palazzo Berlendis al primo piano, sul fondo della galleria, è venuto alla luce un affresco che ancor oggi è coperto di polveri e martoriato dai segni della picchettatura realizzata per far aderire l'intonaco ottocentesco, applicato nel momento in cui la galleria seicentesca è stata suddivisa in salotti. Appaiono però ben leggibili, nei dettagli degli abiti e degli attributi, due figure: una donna dalle morbide vesti distesa a terra e una figura alata reggente una tromba. È da questa immagine che parte la lettura che propongo in questo saggio, che interessa il significato del progetto iconografico dell'intera decorazione a fresco del palazzo e che propone un'attribuzione dell'opera, finora anonima, a un artista attivo nella zona a cavallo tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII.

Capriolo è in tutti i sensi un paese di confine, situato nella parte più occidentale della provincia di Brescia sul limite del fiume Oglio, che la separa da quella bergamasca. Il palazzo fu comprato da Camillo Berlendis a Gerolamo Ugoni nel 1685, il quale l'aveva ereditato a sua volta dalla famiglia Fenaroli e più precisamente da sua madre Bartolomea. L'edificio esternamente è caratterizzato da inserti in pietra arenaria di Sarnico, che con le sue bugne decora le cornici delle finestre, delle porte e gli archi del portico. Internamente, oltre a ricche decorazioni pittoriche databili tra la seconda metà del XVII secolo e i primi decenni del XVIII, presenta notevoli stucchi e marmorini particolarmente raffinati come erano soliti essere realizzati a Venezia e nelle sue "campagne". Lo studio del caso di Palazzo Berlendis a Capriolo collega i proprietari dell'edificio – una famiglia della nobiltà bergamasca, e poi veneziana d'adozione – alla storia culturale e artistica della provincia bresciana ma anche a importanti episodi della storia di Venezia.

Gli affreschi seicenteschi, che decorano le volte di alcune sale a Palazzo Berlendis, fino ad ora non sono stati oggetto di studi approfonditi e non sono stati interpretati come un vero e proprio ciclo, né sono stati osservati nella loro complessità in relazione alle vicende biografiche e storiche dei proprietari. Lo studio di cui questo saggio è un primo frutto è stato anche complicato dal fatto che la documentazione sulla famiglia Berlendis risulta inesistente: il palazzo è passato per eredità di epoca in epoca a diverse famiglie che si sono estinte e inoltre, negli ultimi centocinquanta anni, gli eredi e proprietari dell'edificio hanno sempre condotto una vita molto riservata. Di fatto non esistono testimonianze negli

archivi sia pubblici sia privati, consultati durante questa ricerca, che forniscano informazioni dirette sul ciclo pittorico, sull'autore e sulla committenza.

## Una lettura iconografica

### Il salone

Al piano superiore del palazzo si trova il salone d'onore. La volta dipinta rappresenta un grande spazio costituito da finte architetture, attraverso le quali si aprono visuali sul mondo esterno. In questo ambiente 'traforato', dal quale discende la luce e penetrano festoni, i paesaggi descritti dal decoratore appaiono molto verisimili; queste grandi aperture hanno lo scopo di invitare l'osservatore a scrutare luoghi e architetture che fanno da sfondo.



La volta del salone vista dal basso.

Lo schema dell'affresco segue un modulo fisso: agli angoli della volta si trova un medaglione, poi un putto presenta la grande apertura sormontata da una strut-

tura (come una copertura accentuata) che ne fa risaltare l'importanza, e seguono, simmetricamente, un putto e un medaglione. Nella parte centrale dell'affresco, centrata al mezzo di ciascuna parete, è presente una 'finestra' inquadrata da putti che reggono drappi rossi e azzurri sui lati est e ovest, e da satiri che oltre ai drappi sorreggono rami carichi di frutti, sui lati nord e sud. I vari paesaggi, che si vedono attraverso le finestre poste nel mezzo, appaiono caratterizzati da elementi naturalistici e architettonici.



Salone, lato est: particolare della volta affrescata.

Al centro del lato est, inquadrata da due putti dai mantelli variopinti, si apre una scena dove è presente un castello diroccato di fronte al quale si trovano figure in abiti mediorientali; in basso, davanti al cavaliere, ci sono tre figure in abiti rossi e blu, intente a pescare; sul fondo, separato da un breve tratto di mare, si scorge una fortezza turrata custodita da uomini armati di guardia, davanti alla quale è tirata in secca una nave con le vele ammainate, con la prua rivolta verso il mare aperto.

Nella seconda finestra, sul lato nord, sorvegliata da due satiri, si stagliano delle rovine: quattro colonne di tipo ionico che sorreggono un architrave; accanto ad esse, sulla sinistra, c'è una sorgente da cui l'acqua sgorga copiosa; dietro alle colonne si trovano due figure femminili che camminano sullo stesso podio su cui poggiano le colonne; in lontananza, oltre il breve tratto di mare, si scorge una città, caratterizzata da possenti bastioni che si ergono a difesa del centro

abitato; infine, sullo sfondo, è possibile distinguere un grande massiccio montuoso, la cui sommità è ricoperta di nubi.



(a sin.) Salone, lato nord: particolare della volta affrescata; (a des.) Salone, lato nord: dettaglio.

Nel riquadro a meridione è rappresentato un fiume, o l'estuario di un lago, circondato da coste brulle e ricche di vegetazione, chiuso tra rilievi come una vera e propria vallata; sullo sfondo, nel rosso del tramonto o dell'alba, si nota una catena montuosa.

Sulla parte occidentale della volta, vi è un'altra apertura sorretta da due putti: la scena presenta una catena montuosa che fronteggia il mare; le montagne, che digradano rapidamente nel mare, sono ripide, scoscese e di colore bianco; due figure sono distese su una roccia.



(a sin.) Salone, lato sud: particolare della volta affrescata; (a des.) Salone, lato ovest: particolare della volta affrescata.

### La sala est

Subito accanto a est del salone si trova una sala: anche qui il soffitto è decorato da affreschi. Ai quattro angoli, amorini ornano la struttura disegnata sul soffitto. Al centro dei lati lunghi, sono poste due vedute di paesaggi di natura marittima.



(in alto) La volta della sala est; (in basso, a sin.) Sala est, particolare del lato nord; (in basso, a des.) Sala est, particolare del lato sud.

A nord, una nave con tre alberi dalle bandiere rosse sta ingaggiando battaglia con un'altra nave più piccola; retrostante alle due imbarcazioni, che battono bandiera diversa, si trova una fortezza caratterizzata da alte torri; sui bastioni della fortezza si scorge un cannone con due uomini intenti a fare fuoco; davanti alla fortezza stanno altri uomini dalle vesti morbide e dagli alti copricapi; sullo sfondo vi è una città cinta da possenti mura e alte torri, tra cui una sola con il tetto a punta, particolarmente spiovente. L'occhio dell'osservatore è portato subito a entrare nel cuore della scena, ma l'artista pone in primo piano un particolare che pare importante: in evidenza è, infatti, un lembo di terra, e tirando una linea immaginaria con il luogo dove sorge la fortezza, si intuisce come la nave dalle bandiere rosse abbia nettamente oltrepassato questo limite, gettando così nello scompiglio i difensori della fortezza e dello stretto passaggio che costituisce l'accesso alla città sullo sfondo.

Sul lato della volta a sud troviamo un'altra scena con sfondo marittimo: una nave

sta salpando, come è evidente dal fatto che le vele sono sul punto di essere issate e la nave sta uscendo dall'ingresso del porto, fortificato da mura; in secondo piano, posta sopra un rilievo, si scorge una città o una rocca cinta anch'essa da possenti mura. Dietro a questa rocca, una costa caratterizzata da alte montagne sulle quali incombono nuvole.

### La galleria del primo piano e l'affresco allegorico: una chiave di lettura?



Affresco sul fondo della galleria al primo piano.

Nell'affresco scoperto nel 2008 sul fondo della galleria al primo piano del palazzo, è riconoscibile tra le colonne una figura femminile che rivolge lo sguardo verso un'altra figura alata che le vola incontro. La donna indossa una veste azzurra e un mantello rosso ed è distesa a terra: con la mano sinistra tiene stretto a sé un fascio littorio, mentre una spada giace ai suoi piedi.

A una prima lettura si potrebbe immaginare che la donna distesa sia spaventata dall'improvvisa apparizione dell'angelo, ma guardando al complesso della composizione appare probabile che il motivo della paura sia la spada, persa a terra: la donna appare disarmata, atterrita, sconfitta. Osservando più attentamente l'angelo, è possibile

notare che la figura alata regge nella mano destra una tromba, attributo che promette un annuncio probabilmente glorioso. E in effetti il contenuto del lieto annuncio è indicato dalla figura alata con la mano sinistra, che attira e orienta lo sguardo dell'osservatore: il nunzio celeste indica in alto lo stemma della famiglia Berlendis, posto al centro dell'affresco.

Sullo sfondo della scena è presente un'isola con di fronte un'imbarcazione. Ecco ricomparire, anche in questo dipinto che pare sintetizzare in figure allegoriche il senso del ciclo, il motivo marittimo, sempre presente negli affreschi del piano superiore del palazzo.

Ma prima di tentare un'interpretazione iconologica del tema degli affreschi del palazzo, affrontiamo il tema della datazione e della possibile attribuzione a un importante artista attivo sul territorio a cavallo tra XVII e XVIII secolo.

### Un'ipotesi di attribuzione

L'analisi del contesto storico, le vicende genealogiche pubbliche e private della famiglia Berlendis, la datazione degli affreschi fissata su base stilistica a cavallo

tra fine XVII secolo e inizi XVIII secolo, consentono di avanzare un'ipotesi di attribuzione. Nella zona, negli ultimi decenni del XVII secolo, è molto attivo Domenico Ghislandi (1620?-1717), padre del più noto Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario. Non c'è alcuna evidenza documentaria positiva sul fatto che il quadraturista bergamasco, allievo di Gian Giacomo Barbello, abbia lavorato a Capriolo, ma è importante sottolineare che Domenico Ghislandi muore nel 1717, abbiamo numerose informazioni sulla sua attività fino al 1680 e, dopo questa data, mancano completamente notizie sull'artista e sui suoi lavori (Noris 1985, 279).

Domenico Ghislandi inizialmente si era distinto aiutando il Barbello, suo maestro, negli affreschi di Villa Vimercati Sanseverino a Vaiano Cremasco. Poi prende parte, ancora una volta insieme al suo maestro, alla grande decorazione di Palazzo Terzi nel 1655 (Noris 1985, 278) a Bergamo, affiancando Gian Cristoforo Storer, e alla decorazione di alcune sale di Palazzo Moroni dal 1650 al 1653, sempre nella stessa città (Noris 1985, 278). Successivamente intraprende una strada autonoma che lo porta a sviluppare una sua poetica individuale; in particolare la sua passione per le finte architetture si svilupperà sempre di più con il passare degli anni, fino a prevalere nettamente dal 1676 in Palazzo Pelliccioli del Portone ad Alzano Lombardo, dove le quadrature hanno il sopravvento. Egli non inserisce più delle figure al centro della volta, come era solito fare nelle sue opere precedenti: ora è l'architettura che prevale, propriamente come sarà a Capriolo. L'artista affresca anche Villa Pesenti a Sombreno (1676) e Palazzo Tasso a Bergamo (1680), che lo portano all'apice della sua produzione artistica (Noris 1985, 278). Da questa data in avanti, come si è detto, le fonti tacciono. L'assenza di notizie costituisce un buco cronologico lungo ben trentasette anni, un lasso temporale in cui è possibile ipotizzare la presenza dell'artista a Capriolo. Così Fernando Noris, il più importante esperto di Ghislandi, riassume le caratteristiche principali della pittura dell'artista: primo tra tutti la "verità delle scelte cromatiche e costruttive" (Noris 1985, 282), infatti, il pittore si impegna particolarmente nel far sì che le sue architetture non tradiscano le leggi della prospettiva e dell'architettura. In secondo luogo l'interpretazione rigidamente naturalistica del paesaggio, il più possibile veritiera e presente (Noris 1985, 283). Ghislandi adotta anche il "punto di fuga mobile" teorizzato dai pittori bresciani, da cui il suo maestro cremonese Barbello aveva imparato (Noris 1985, 283).

Per questi motivi i caratteri della pittura di Domenico Ghislandi, in età matura (dal 1676 in poi), si possono sintetizzare in una serie di ambienti dipinti, volumetricamente e strutturalmente immaginati dall'artista in modo completo (nulla infatti è distorto o lasciato al caso), con ampie cornici architettoniche da cui l'artista fa penetrare la visione – tutta immaginale – della natura circostante. La definizione che Noris dà delle architetture "pinte" del pittore bergamasco è "strutture scolorate": non sfondo, ma per l'appunto cornice, dalla quale poter

guardare un mondo (il più possibile veritiero) composto di ruderi e paesaggi in cui si impone, forte, la presenza della natura. Per l'artista, dunque, la natura – o per meglio dire il paesaggio costituito di ambienti naturali con edifici, rovine, personaggi – non costituisce uno sfondo immobile, ma è un vero 'personaggio' che anima dall'interno le sue rappresentazioni. Attraverso queste grandi calotte traforate l'esterno penetra in modo fluente, grazie ai festoni contornati di fiori, ai cieli nuvolosi e, soprattutto, alla luce che fa sì che la scena sia mossa e viva, come una apparizione mobile e cangiante a seconda dell'ora del giorno; ed ecco che i cieli dei suoi soffitti si riempiono di nuvole rossastre come accade al tramonto o all'alba (Noris 1985, 283).

Così scrive del pittore il conte Francesco Maria Tassi nelle sue *Vite*, alla fine del XVIII secolo: "Dirò per fine, di Domenico, che fu molto fondato nella prospettiva, e nell'architettura, la quale pinse ornata bensì, ma con fondamento e naturalezza maggiore di quello si faccia oggidì dalla maggior parte; usò poche tinte, naturali, e tolse dalla verità e non dal capriccio; [...] non le faceva come si fanno per abbagliare gli sciocchi, né di marmi tersi e polito, né con colonne od altre di tali cose azzurre e gialle e più risplendenti che non è l'iride; ma di color vero e sodo, e che dimostra antichità". Una lettura critica che si adatta perfettamente anche agli affreschi di Palazzo Berlandis.

Ma anche gli elementi architettonici che Fernando Noris individua come ricorrenti nella pittura di Domenico Ghislandi sono esattamente gli stessi che ritroviamo negli affreschi di Capriolo: "colonne binate, le balaustre e i balconi aperti sul cielo, i vistosi plinti agli angoli, i festoni decorativi, [...] medaglioni classici, [...] grandi calotte traforate" (Noris 1985, 283-284). La rappresentazione dei diversi luoghi si divide in due tipi: vi sono, infatti, paesaggi "di finzione", dipinti nei medaglioni, e paesaggi "veritieri", nella parte centrale degli affreschi (Noris 1987, 266): ancora esattamente come a Capriolo.

Altri elementi a sostegno di questa ipotesi attributiva sono: la vicinanza spaziale tra Palazzo Pelliccioli del Portone e Palazzo Berlandis ad Alzano Lombardo, luogo in cui i Berlandis avevano residenza (ora pesantemente rimaneggiata) e soprattutto il centro di lavorazione della seta e della lana, attività a cui dovevano la loro ricchezza; la vicinanza cronologica tra il ciclo di Palazzo Pelliccioli (1676), di Palazzo Tasso in Pignolo a Bergamo (1680) e l'acquisto da parte della famiglia Berlandis della casa di Capriolo (a partire dal 1685). Tutti dati che concorrono ad avvalorare l'ipotesi secondo cui l'artefice del ciclo può essere identificato con Domenico Ghislandi.

Probabilmente non tutti gli affreschi del palazzo, allo stato in cui li vediamo oggi, possono essere considerati completamente di mano del Ghislandi. Infatti se nella sala da pranzo al pian terreno caratterizzata da quadrature, è più che



La sala da pranzo.

plausibile riconoscere la mano del pittore bergamasco, negli affreschi del salone e della sala est tutte le caratteristiche depongono a favore dell'attribuzione allo stesso artista, ma i colori lasciano ipotizzare la presenza di restauri successivi, se non già l'intervento di aiutanti del pittore che nel momento in cui avrebbe affrescato il salone era avanti con l'età e comunque in grado di avvalersi di una bottega all'altezza di committenze tanto impegnative.

Va inoltre segnalato, a ulteriore conforto dell'ipotesi attributiva, che Camillo Berlendis negli ultimi due decenni del XVII seco-

lo risiede stabilmente ad Alzano, paese in cui la famiglia si era stabilita a partire dal '500 (Angelini 1964, 6); è del tutto plausibile pertanto la frequentazione tra Camillo e le famiglie nobili bergamasche committenti del Ghislandi e quindi di una relazione diretta con il pittore, considerato anche che il suo diretto concorrente, il pittore bresciano Giovanni Battista Azzola – l'unico artista degno di nota nella bergamasca nel campo delle quadrature – era morto nel 1670.

Un ultimo dato: l'esecuzione degli affreschi di Capriolo si colloca con tutta probabilità tra il 1687 – anno in cui viene acquistato il palazzo dai Berlendis – e il 1710, data che viene indicata come *terminus ante quem* da Marie Roques Bizot, proprietaria del palazzo nel XX secolo, nelle sue memorie manoscritte, di cui questa ricerca tiene conto per la prima volta (la datazione proposta dalla signora Roques Bizot si basa su documenti per noi perduti o forse, più probabilmente, su una tradizione orale: vide ApRB 1973).

Per tutti questi vari e diversi motivi il ciclo degli affreschi di Capriolo va attribuito, con un buon margine di probabilità, a Domenico Ghislandi, della cui attività mancano notizie proprio nella finestra cronologica in cui i dati documentari e l'analisi stilistica collocano l'esecuzione dell'opera. Una serie di motivi infelicitamente concorrenti ha causato l'oblio del nome di Domenico Ghislandi come autore del ciclo di Palazzo Berlendis: il cambiamento del gusto della committenza nella transizione tra XVII e XVIII secolo, rispetto al paesaggismo e alla celebrazione storico-allegorica che è la cifra dell'ultima fase dell'attività del Ghislandi; la riservatezza, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, dei proprietari del palazzo e la conseguente scarsa visibilità degli affreschi; la fama di Fra' Galgario, il figlio Vittore che di fatto oscura il nome del padre; e da ultimo la disattenzione della critica che si è occupata dell'artista in riferimento soltanto alle località del bergamasco in cui è stato

attivo il pittore, trascurando il palazzo di Capriolo che, pur vicino ad Alzano Lombardo e alla stessa Bergamo, si trova in territorio bresciano.

Nelle pitture di Palazzo Berlendis assistiamo a una particolare, singolarissima, commistione tra una poetica improntata su un paesaggismo tardo secentesco e il gusto della celebrazione dei fasti gentilizi. E proprio da questa prospettiva, che interessa il contesto storico in cui si concretizza l'incontro tra la committenza e l'artista, va interrogato il tema iconologico del ciclo di affreschi.

### Una lettura iconologica

Il ritrovamento dell'affresco 'allegorico', avvenuto nel 2008, è con tutta probabilità la chiave che rende leggibile l'intero ciclo pittorico del palazzo.

Preliminarmente sarà da notare come molto stretti siano sempre stati i rapporti tra la famiglia Berlendis, originaria di Bergamo, e la Repubblica di Venezia. I Berlendis divennero Patrizi Veneti il 28 marzo 1662 in seguito a una cospicua donazione alla Serenissima (Asve, Barbaro, Reg I, divis. A-B, cc. 473, 3); all'epoca dell'acquisizione del patriziato i legami tra la famiglia e Venezia erano però già consolidati da un secolo. Nell'ultimo quarto del XVI secolo Giacomo, figlio di Paolo Berlendis (architetto militare distintosi nella costruzione delle mura di Bergamo per conto della Repubblica di San Marco [Maironi 1819, voll. I, 162. Cfr. Belotti 1989, vol. IV, 150.]), militare di professione, dopo essersi distinto a Cipro durante l'assedio di Famagosta (Belotti 1989, vol. IV, 175) nel 1571 e a Lepanto, viene mandato come "Provveditore alle fortezze" dell'isola di Creta (cfr. Correr, Fondo Cicogna 2612, n. 61) e più precisamente di "Candia, Rettimo [costruita dal 1573 al 1582], La Canea, Suda, Spinalunga e Carabusa" (Tassi 1970, vol. II, 214). Già anziano, dopo esser stato nominato generale d'artiglieria, viene inviato dal Senato anche a combattere gli Uscocchi nella guerra di Gradisca (1615-1617) dove si distingue, con il suo concittadino Alessandro Agliardi, durante gli attacchi a Trieste e Segna (Belotti 1989, voll. IV, 175).

Analizzando con attenzione i dettagli degli affreschi presenti nel salone è possibile riscontrare evocazioni di luoghi precisi dell'isola di Candia, mentre nella sala est potrebbe essere rappresentato un episodio particolarmente celebre della guerra di Candia.

### Torniamo sull'analisi degli affreschi del salone.

Il primo riquadro presenta analogie con una planimetria dell'epoca della città di Candia, l'attuale Iraklion, realizzata dall'ingegnere Daniele Vincenti nel 1641 in cui "sono evidenti i forti e il porto" (Asve, P.T.M. Busta F. 794, n. 343).

Nel dipinto la nave tirata in secca ci consente di capire che siamo in un porto; inoltre nell'affresco si può vedere una rappresentazione del “castello da mar” sul promontorio di Candia in secondo piano, come nella planimetria risalente al XVII secolo (Asve, Prov. Fortezze, Busta 43, n. 223.); il castello in primo piano, invece, potrebbe corrispondere al forte rappresentato anch'esso sulla planimetria seicentesca.

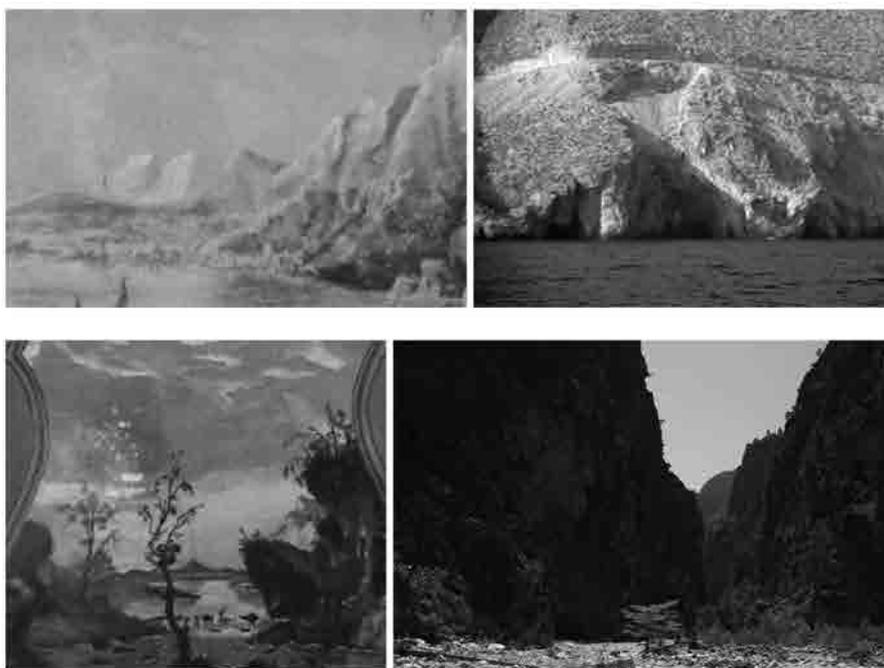
Nel secondo riquadro del salone l'isola di Creta, con i suoi villaggi costieri e gli alti monti, resta visibile sullo sfondo, ma l'ambientazione è ora spostata alla piccola isola di Koufonissi, l'antica Leuce, posta a sud di Creta e ricordata già da Plinio il Vecchio (Plinio, *Naturalis Historia*, IV 61), anticamente celebre per l'estrazione della porpora, per le terme e anche per un teatro (vedi il censimento dei Teatri greci e romani pubblicato in Engramma).



(a sin.) Salone, lato est: particolare dell'affresco; (a des.) Salone, lato nord: dettaglio delle rovine antiche.

Proseguendo in senso antiorario, nel riquadro successivo si trova un paesaggio contraddistinto da montagne che scendono ripide al mare: la roccia è di colore bianco e il dato non è spiegabile con una copertura nevosa, dato che le pendici scoscese arrivano fino al mare. Con tutta probabilità si tratta di una raffigurazione della catena dei Λευκά Όρη o 'Monti bianchi', il rilievo dell'isola di Creta così detto per il colore della pietra calcarea che caratterizza questo elemento geografico in modo specifico; particolarmente elevati (2450 metri slm.) sul versante a sud i 'Monti bianchi' digradano velocemente verso il mare, a ridosso del quale ci sono solo piccoli villaggi di pescatori. La raffigurazione nell'affresco non rimanda quindi a un paesaggio generico, ma alla composizione minerale di un preciso dettaglio orografico che caratterizza l'isola di Creta.

Nell'ultimo riquadro non è possibile individuare con precisione un paesaggio specifico: si può solo ricordare che Creta, nella sua estensione, ha parecchie vallate piene di essenze dove scorrono fiumi impetuosi, si ricorda fra tutte la gola di Samaria.



(dall'alto, in senso orario) Salone, lato ovest: dettaglio dei 'Monti bianchi'; Creta, Monti Bianchi (foto 2011); Creta, gola di Samaria (foto 2011); Salone, lato sud: dettaglio della gola.

Nella sala est, sul lato sud, viene dipinta una città arroccata su di un'altura; mettendo a confronto la veduta con le mappe storiche di Creta (Asve, Prov. Fortezze, Busta 43, dis. 153, pos. 216), è possibile trovare punti di contatto con Rettimo che era, insieme a Candia, una delle principali città dell'isola e che – ricordiamo – era già stata sotto la guida di Giacomo Berlendis. Comparando il dettaglio del dipinto con i disegni della città cretese risalente alla prima metà del XVII secolo, conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia, è possibile trovare precisi punti di contatto: la rocca fortificata sulla montagna e il porto cinto di torri da cui fuoriescono navi sulle quali sventolano bandiere rosse – come quella di San Marco.

Sulla parte del soffitto contrapposta, come se ci trovassimo sull'altra sponda del mar Egeo – e infatti al centro della volta vi è un cielo azzurro, dove fanno capolino le nubi – si vede una nave che resiste ai colpi di artiglieria provenienti dalle fortezze. Si tratta verosimilmente della rievocazione di un episodio fra i primi e più celebri della guerra di Candia, risalente al 1646 (Eickhoff 1991, 53). L'episodio è del marzo del 1646: Tommaso Morosini aveva concepito il piano strategico di tagliare gli approvvigionamenti alle truppe turche non intercettando i bastimenti in mare aperto, ma fermandole all'uscita dello stretto dei Dardanelli. Morosini si presentò davanti allo stretto con solo 22 su 40 delle

sue armatissime galee. Dopo essersi rifornito d'acqua, incurante dei cannoni di Tenedo, veleggiò all'interno dello stretto sfilando davanti alle due fortezze costruite da Maometto II alla metà del secolo XV. I Turchi furono più stupiti che spaventati mentre osservavano questa strana processione; infatti il Morosini fece scivolare i bastimenti sotto costa, con le bandiere spiegate e i marinai in piedi in uniforme rossa da parata sopracoperta. Il comandante veneziano fece squillare le trombe e battere i tamburi, ma non rispose alle fitte salve di cannone; infine si mise all'ancora fuori del tiro delle artiglierie ottomane (Eickhoff 1991, 53). Si tratta di uno degli episodi fra i più celebri della guerra di Candia. Nell'affresco si notano personaggi con turbanti che accorrono sconcertati davanti al forte, ultimo baluardo della città rappresentata sullo sfondo. Tra le fortificazioni della città dipinta svetta una torre caratterizzata da un tetto a punta; risulta pertanto possibile avanzare l'ipotesi che l'autore volesse rappresentare la Torre di Galata, che per la sua altezza e la particolare copertura costituisce uno degli edifici simbolo della capitale ottomana.



(a sin.) Sala est: dettaglio del lato sud con la città arroccata; (a des.) Sala est: dettaglio del lato nord con nave e fortezze.

La fortezza rappresentata in primo piano potrebbe essere identificata con quella di Cimenlick e, data la particolare attenzione dimostrata dal pittore con cui sono state dipinte le varie scene che compongono il ciclo, l'artista potrebbe aver usato un disegno della fortezza come modello. Un altro dettaglio importante è la forma della galea: l'imbarcazione dipinta, infatti, dimostra l'attenzione ai dettagli dell'artista. Si tratta di una 'galea sottile', dal castello di poppa di dimensioni ridotte (cfr. Concina 1990, 96), adottata dai Veneziani nel 1685. Questo particolare ci consente di datare con una certa precisione il ciclo di affreschi: l'artista fa riferimento non già, filologicamente, alle imbarcazioni veneziane in uso nel 1645, durante la guerra di Candia, ma alle nuove imbarcazioni in uso soltanto a partire dal 1685.

L'insieme di questi dettagli rende molto plausibile l'ipotesi che il ciclo di affreschi abbia come soggetti Creta e la guerra di Candia, occasione in cui i Berlendis si distinsero per valore nella guerra condotta dalla Serenissima. La famiglia

Berlendis, infatti, come si è detto, fu iscritta nell'elenco dei Patrizi Veneti nel 1646 grazie alla donazione di 100.000 ducati in favore della Repubblica, devoluti per sostenere i costi dell'onerosissima guerra di Candia in cui Venezia sarebbe stata impegnata per più di vent'anni (dal 1645 al 1669) contro l'Impero Ottomano.

### **Conclusioni: tempi di gloria e tempi di oblio**

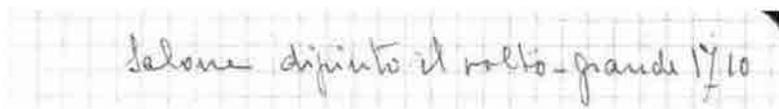
Gli affreschi nel loro insieme esaltano il dominio marittimo e la fama della Serenissima, uscita vittoriosa dalla lunga guerra: ma la committenza tiene a sottolineare l'apporto alle glorie di Venezia offerto dalla famiglia Berlendis, fin dai leggendari scontri contro i Turchi del XVI secolo. In questo senso la chiave per la lettura dell'intero ciclo è la coppia allegorica dell'affresco della galleria, scoperto nel 2008: la figura femminile è Venezia, con le armi a terra, prostrata dagli sforzi della guerra; ma appare una figura alata – insieme 'angelo' della buona novella e figura della Fama – che porta l'annuncio che i Berlendis – il cui stemma, indicato dall' 'angelo', sovrasta la scena – vengono in aiuto alla Repubblica, dandole sostegno. La famiglia vanta già nel suo curriculum imprese coraggiose compiute per la Serenissima come quelle che avevano visto protagonista Giacomo Berlendis a Famagosta, a Lepanto e nella guerra di Gradisca; e nella più recente guerra di Candia grazie alla generosa sovvenzione in denaro Venezia si risollewa dalle difficoltà e vince la guerra per il possesso dell'isola di Creta e l'egemonia sul mar Egeo.

La celebrazione delle glorie famigliari connesse alla recente vittoria della Serenissima assume un particolare valore enfatico: i visitatori del palazzo si trovavano davanti agli occhi la raffigurazione del prestigio raggiunto dalla famiglia Berlendis che, grazie al valore dei suoi uomini e al denaro impegnato nel sostegno di Venezia, come era avvenuto per pochissime famiglie in queste province, era salita agli onori del patriziato.

In seguito all'estinzione della famiglia, quasi contemporanea alla caduta della Repubblica, e al passaggio nel 1802 alla famiglia Renier, più precisamente nella persona di Bernardino figlio di Alvise e Caterina Berlendis (prima mecenate di Antonio Canova), sul ciclo pittorico e sul suo autore cominciarono a calare il disinteresse e l'oblio. Certamente i Renier, data la loro ben più antica nobiltà (avevano ottenuto il patriziato nel XIV secolo, in occasione della guerra di Chioggia), non erano interessati nella celebrazione delle imprese della famiglia Berlendis e tanto meno si sentivano rappresentati dalle loro glorie.

Il processo di oscuramento del valore e del senso del ciclo di affreschi si compie con gli ultimi proprietari del palazzo di Capriolo: la famiglia Roques Bizot, originaria di Parigi, a cui per linee di successione oblique arriva il palazzo nel

1850. Per tutto il XX secolo sugli affreschi che celebravano le imprese antiche della famiglia Berlendis e le glorie della Serenissima nella leggendaria guerra di Candia era calato il velo spesso dell'oblio. L'unica traccia, come si è visto utilissima per la datazione, sono i preziosi – e per quanto era possibile precisi – appunti che la signora Marie Roques Bizot annota sulle pagine a quadretti del suo quaderno di memorie.



### English abstract

The frescoed cycle of Berlendis Palace in Capriolo (Brescia, Italy): an iconological reading and a proposal of attribution.

This paper takes into account the frescoes in Berlendis Palace in Capriolo, near Brescia, painted between 1687 and 1710. The frescoes which represent sea landscapes inserted in a trompe-l'œil architecture, have never undergone, until this attempt, an iconological analysis. Introducing a new interpretation of the frescoes as a cycle, and proposing its attribution to Domenico Ghislandi (father of the most renowned Fra' Galgario) one can conclude that the pictures are not mere landscape views, but that they represent historical episodes of the Cretan War (1645-1669) between the Republic of Venice and Ottoman Empire, which took place in well-definite and recognizable harbours and localities in Crete. The cycle thus apparently celebrates the Republic of Venice and its battles for supremacy in the Aegean Sea: inner meaning of the paintings, though, is the glorification of Berlendis stock, a noble venetian family that helped the Republic in need during the Cretan War.

### Fonti archivistiche

ApRB (Archivio privato Roques Bizot) 1973

M. Roques Bizot, *Memorie di Marie Roques Bizot datate 1973*, Capriolo, Archivio privato Roques Bizot.

Asve (Archivio di Stato di Venezia) Barbaro

M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, Reg I, divis. A-B, cc. 473.

### Riferimenti bibliografici

Angelini 1964

P. Angelini, *12 palazzi bergamaschi di provincia*, Bergamo 1964.

Belotti 1989

B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, Bergamo 1989.

Concina 1990

E. Concina, *Navis: l'umanesimo sul mare, 1470-1740*, Torino 1990.

Eickhoff 1991

E. Eickhoff, *Venezia, Vienna e i Turchi*, Milano 1991.

Maironi 1819

G. Maironi Da Ponte, *Dizionario odeporico o sia storico politico e naturale della provincia bergamasca*, Bergamo 1819.

Noris 1985

F. Noris, *Domenico Ghislandi*, in *I pittori bergamaschi, Il Seicento*, III, 1985, 275-311.

Noris 1987

F. Noris, *La grande decorazione*, in *Il seicento a Bergamo, catalogo della mostra*, Bergamo 1987, 261-287.

Roques Bizot 1973

M. Roques Bizot, *Memorie dell'autrice del 1973*, Capriolo, Archivio privato Lantieri de Paratico.

Tassi 1970

F. M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, [Bergamo 1793] Milano 1970.

## Passeggiate ateniesi di primo Novecento dello studente d'Accademia Giorgio de Chirico

Michela Santoro

«... benché viva e lavori da tanti anni in Italia,  
ogni qualvolta io dico che sono nato in Grecia,  
c'è sempre qualcuno che aggiunge: 'Ma allora lei è greco'»

(Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, 93)

### Gli anni greci di Giorgio de Chirico (1888-1906)

Giorgio nasce a Volos, in una Tessaglia 'greca' da appena sette anni, il 10 luglio 1888, da Evaristo de Chirico (figlio di diplomatici dalmati trapiantati a Costantinopoli) e Gemma Cervetto (cantante d'operetta nata a Smirne con sangue greco-turco-italiano nelle vene). La famiglia de Chirico trascorre a Volos questi primi anni di vita di Giorgio, durante i quali l'ingegner Evaristo segue i lavori per la costruzione della rete ferroviaria tessalica. Nel 1891 si trasferiscono temporaneamente ad Atene dove, in quell'anno a marzo muore, a soli sette anni, la sorellina di Giorgio, Adelaide e il 25 agosto nasce il fratello Andrea, alias Alberto Savinio. Quest'ultimo scriverà poi: "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] 2005, 229). Al rientro a Volos, Giorgio si appassiona al disegno grazie ai precetti del suo primo maestro, l'ingegnere Kostantinos Mavrudis.

Tornati nuovamente nella capitale, Giorgio, dopo un anno al liceo Leonino si iscrive al Politecnico nell'anno accademico 1900/1901. I corsi sono svolti dai maggiori artisti greci dell'epoca, tutti appartenenti alla cosiddetta Scuola di Monaco (da Jakovidis a Ghyzis), data la loro formazione nel capoluogo bavarese. Grazie a essi de Chirico affina le sue doti grafiche e familiarizza con i grandi artisti della tradizione simbolista tedesca: Böcklin, Klinger, von Marées. Al Politecnico conosce Dimitris Pikionis, studente d'ingegneria ("una profonda intelligenza da metafisico"), Kantzikis ("veramente eccezionalmente dotato") e Jorgos Bouzianis, compagni di corso. Sarà bocciato all'esame finale nel luglio del 1906: "La scossa nervosa in seguito alla morte di mio padre... [aveva fatto] subentrare in me una stanchezza, una malinconia... che influirono notevolmente sul mio lavoro". Restare in Grecia ormai non aveva più senso: il diciottenne de Chirico parte con la madre ed il fratello per raggiungere l'Italia e, da qui, la Germania.

Nel peregrinare della famiglia de Chirico in Grecia – da Volos ad Atene, di nuovo a Volos, per tornare infine nella Capitale – si alternarono molti domicili: “Si cambiava spesso casa in Grecia; ogni due anni circa avveniva lo sgombero; è una fatalità della mia vita quella di cambiare sempre abitazione” (de Chirico [1945-1963] 2002, 46-47). Tra questi è ricordato quello ateniese a Syntagma: “Si andò ad abitare una casa d’aspetto molto signorile che dal nome del proprietario si chiamava casa Stambulopulos. Questa casa stava di fronte al parco reale, nel quartiere più elegante della città” (de Chirico [1945-1962] 2002, 41-42). Proviamo allora a seguire questo giovane studente, con il nome traslitterato in caratteri greci Ghiorgos Kirikos negli elenchi dell’Accademia di Belle Arti di Atene, nelle sue passeggiate di primo Novecento per la capitale ellenica.

### Ἀγεωμέτρητος μηδεὶς εἰσὶτω. “Non entri chi non è geometra”

L’intonazione è quella lapidaria delle fulminanti epigrafi dechirichiane: Ἀγεωμέτρητος μηδεὶς εἰσὶτω. Il monito, ispirato a Pitagora, campeggiava all’ingresso dell’Accademia platonica di Atene: “Non entri chi non è geometra”, palesando l’attitudine tutta ellenica al ragionar sottile, all’astrazione matematica di chi vuole “misurare il mondo”. L’iscrizione è tramandata da storici e grammatici tardo antichi e greco-medioevali. Tra i primi a citarla è Giovanni Filopono di Alessandria (VI sec. d.C.) nel commentario al *De Anima* di Aristotele; ne parla anche il dotto bizantino Giovanni Tzetze (XII secolo) nel suo *Chiliades* (Gaiser, 1963, 8). Difficile per un Greco sottrarsi alla seduzione del numero e della geometria: persino il Creatore dei bizantini è raffigurato con un compasso intento ad ‘architettare’ la Terra.

Figlio di un severo e compassato ingegnere – “Mio padre era un uomo dell’Ottocento; era ingegnere ed era anche un gentiluomo d’altri tempi” (de Chirico [1945-1962] 2002, 20) – il *Pictor Optimus* familiarizza sin da fanciullo, nello studio del padre Evaristo, con pantografi e regoli, squadre e archipendoli, ciminiere e locomotive, che disseminerà, da adulto, in un’infinità di sue tele.

Per inclinazione connaturata, gli architetti dell’Attica, nati sotto il segno della sapienziale Atena, hanno fatto del modulo, della proporzione, dei rapporti armonici dati dalla sezione aurea, la cifra estetica del mondo classico, costruendo in questo modo una regione dell’anima della cultura europea.

Con tali presupposti, con siffatto bagaglio ereditario, intimiditi dalla ingombrante presenza delle tangibili testimonianze architettoniche sul campo, gli architetti del XIX secolo ad Atene – tedeschi, danesi, francesi e greci, chiamati a dare assetto moderno alla nuova capitale del neonato Regno di Grecia – hanno dovuto sfidare se stessi in questo impari confronto con Iktinos e Mnesiklès.

## Atene nell'Ottocento

I moti insurrezionali che portano all'indipendenza greca dagli Ottomani hanno il sostegno economico, politico e militare delle grandi potenze europee: Germania, Francia, Inghilterra e Russia. E sono le stesse a scegliere sia la capitale sia il sovrano da insediarvi (Clogg, 1992). Giovanni Capodistria, eroe del Risorgimento greco, fissa la prima sede del governo (1827-1831) nell'isola di Egina. Nel 1832 la capitale è trasferita provvisoriamente a Naulpia nel Peloponneso dove, l'anno successivo, sbarca il diciottenne Ottone di Baviera, primo re di Grecia. Infine nel 1834, liberata anche Atene, è la città dell'Attica a essere proclamata ufficialmente capitale ed è qui che si sposta la corte del Wittelsbach.

Agli inizi del XIX secolo, come riferisce il compagno di viaggio di lord Byron in Grecia John Cam Hobhouse, Atene non è che un *choriò*, un paese. "Affendi, Affendi to chorio..." indica la guida greca ai due illustri viaggiatori inglesi, alla vista dell'Acropoli in lontananza (Hobhouse [1812] 1817, vol. I, 240). Al censimento del 1824 Atene conta 9.040 abitanti, 1605 case, 35 parrocchie (basti pensare che, nello stesso periodo, Salonico ha sessantamila abitanti, Patrasso quindicimila). Durante gli anni della Rivoluzione, anni Trenta dell'Ottocento, il numero si riduce ulteriormente: Ottone di Baviera entra in una città sfiancata da 11 mesi di assedi, bombardamenti, incendi, evacuazioni (Kallivretakis, 1996, 173-196).

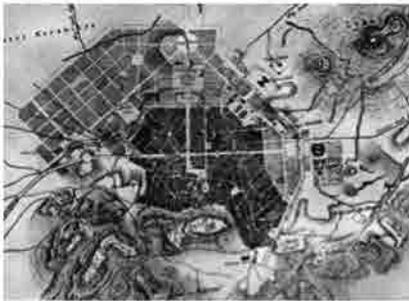
Nella prima metà del XIX secolo, quando si parla del Regno di Grecia di Ottone I (1832-1862) si allude in realtà ad un piccolo primo nucleo geografico che comprendeva Peloponneso, Attica, Etolia, Eubea, isole Cicladi. Costretto a deporre la corona, gli succede il danese Guglielmo-Giorgio Sonderburg-Glücksburg, che assume il nome di Giorgio I (1863-1913). Nella seconda metà dell'Ottocento il regno si espande: del 1863 è l'acquisizione delle isole Ionie; del 1881 l'annessione della Tessaglia. Le ulteriori espansioni (Macedonia, Creta, Tracia, Dodecaneso) sono del secolo successivo tra il 1913 ed il 1947, e portano la Grecia all'estensione che conosciamo oggi.

La popolazione di Atene che già nel 1861 è passata a oltre quarantunomila abitanti, alla fine del secolo è più che triplicata (nel 1899 gli Ateniesi sono centotrentamila). Una simile espansione urbana esige una pianificazione che da subito fu nei programmi dei giovani sovrani. Nel 1837 si costruiscono le prime condutture idriche. A sovrintendere, tra il 1857 ed il 1862, lavori pubblici e infrastrutture, è chiamato l'ingegnere francese P. E. Daniel. Al 1857 risale la prima illuminazione a gas; al 1869 l'inaugurazione della linea ferroviaria Atene-Pireo. Dal 1882 circolano i primi tram a cavallo. Il canale di Corinto è inaugurato nel 1893 e a beneficiarne è il Pireo, porto della Capitale, che diventa così primo scalo di Grecia (Chatzis, 2004, 3-23).

Nel 1896 Atene ospita le prime Olimpiadi dell'era moderna, un evento che catapultò la capitale greca – sessant'anni prima, poco più che un villaggio – nel circuito delle grandi metropoli europee. L'avvenimento sportivo-mondano anima ed entusiasma la quieta, sonnacchiosa vita cittadina, la cui eco è rievocata vivida nelle pagine di entrambi i fratelli de Chirico. Così Alberto Savinio: “Nel 1896 Atene si preparava a celebrare la ripresa dei giochi olimpici. Nivasio Dolcemare ebbe la ventura di assistere a questo memorabile avvenimento, e benché gli anni della sua età si contassero sulle dita di una mano sola, quei fatti brillano ancora nella sua memoria come un paesaggio di fosforo sotto un cielo di velluto nero” (Savinio [1941] 1998, 140). Di rimando de Chirico nelle sue *Memorie*: “Sempre durante il nostro soggiorno in casa Stambulopulos ebbero luogo i primi giochi olimpici. Atene era in festa; archi coperti di fiammelle a gas scavalcavano le vie del centro, illuminato a giorno” (de Chirico [1945-1962] 2002, 45). Giorgio all'epoca aveva otto anni, il fratello Andrea, alias Savinio, solo cinque.

### L'architettura neoclassica di Atene

Ottone I, appena insediato, affida il progetto urbanistico della città all'architetto bavarese Leo von Klenze che ne traccia lo schema a impianto triangolare, con via Ermou come base, le vie Pireòs e Stadiou ai lati e piazza Omonias al vertice (fig. 1). Il neoclassicismo, dopo avere attraversato epoche e culture, reinterpretato nelle brume settentrionali, fa ritorno nella sua terra natale, al clima che gli è congeniale. Il piano di von Klenze è del 1834 e orienta la città a nord dell'Acropoli e dei vecchi quartieri popolari di Plaka e Monastiraki. Dopo il 1860 si costruiscono i quartieri ad est di piazza Syntagma e sopra Omonia, lungo odòs Patission (fig. 2).



(da sin., fig. 1) Leo von Klenze, piano della città di Atene, 1834; (fig. 2) Atene nel 1861.

Allo stesso Leo von Klenze viene commissionata la chiesa cattolica di San Dionigi Areopagita, il cui disegno progettuale è del 1844. La sua costruzione (iniziata nel 1854, terminata nel 1863) è seguita dall'architetto greco Kaftantzoglou al quale si deve il portico di facciata, in stile neo-rinascimentale (fig. 3).

De Chirico ne rievoca gli interni affrescati dal bolognese Bellincioni, conosciuto personalmente negli anni della sua infanzia ateniese: “Era venuto in Grecia per dipingere tutta la cupola sovrastante l’abside della chiesa cattolica dedicata a san Dionigi l’Areopagita; oltre alla cupola il Bellincioni affrescò pure le pareti laterali. La pittura principale rappresentava l’assunzione in cielo di san Dionigi. Ricordo benissimo questa pittura; certo non era né un Tintoretto né un Tiepolo...” (de Chirico [1945-1962] 2002, 49). Ed è la chiesa ove hanno luogo i funerali del padre Evaristo (de Chirico [1945-1962] 2002, 63).

L’impronta moderna di Atene, la sua immagine di città occidentale è quella cui la conformano architetti tedeschi o danesi, parallelamente all’alternarsi di case regnanti del nord Europa. Friedrich von Gärtner dalla corte bavarese di Ludwig I è chiamato in Grecia per costruire il palazzo reale. A lui si deve la realizzazione dell’imponente volume architettonico in piazza Syntagma, completato nel 1842, oggi sede del Parlamento, originariamente residenza del primo sovrano del nuovo stato greco (fig. 4). L’edificio si staglia maestoso nel paesaggio urbano, e de Chirico lo ripropone in certe sue composizioni degli anni Venti, evocanti – come in una maquette – la città della sua adolescenza (figg. 28, 29, 30).

Stamatios Kleanthis (finalmente un nome greco), che aveva studiato in Germania, ad Atene lega il proprio nome alla villa sull’Ilisso (fig. 5), in stile neorinascimentale toscano, per quel pittoresco personaggio che fu la cosiddetta Duchessa di Piacenza, la francese Sophie de Marbois (coniugata Lebrun, da cui acquisisce il titolo). Completata nel 1849, la villa diventa presto un ambito salotto della capitale. È stata successivamente trasformata nell’odierno museo di arte cristiano-bizantina.



(da sin. a des., fig. 3) Leo von Klenze e Lysandros Kaftantzoglou, S. Dionigi Areopagita; (fig. 4) Friedrich von Gärtner, Palazzo Reale; (fig. 5) Stamatios Kleanthis, Villa Ilissia della Duchessa di Piacenza.

Con Giorgio I, regnante di casato danese, è la volta degli scandinavi fratelli Hansen: Christian (1803-1883) e Theophil (1813-1891). Il maggiore, Christian Hansen, dopo gli studi all’Accademia di Belle Arti della natia Copenaghen, si stabilisce ad Atene nel 1833, chiamato da Ottone I, ove resta diciassette anni. Nel 1835 costruisce l’edificio che oggi è il Centro Culturale del Comune (fig. 6), ma la notorietà arriva quando gli viene commissionato il progetto per l’Università di Atene (fig. 7), iniziato nel 1839 e completato solo nel 1864. In pregiato marmo

pentelico, è un vero e proprio manifesto dell'architettura neoclassica in Grecia. Il complesso costituisce il quadro centrale della cosiddetta 'trilogia ateniese' degli Hansen, con prospetto su odòs Panepistimiou. Completano il trittico, ai due lati, l'Accademia di Scienze (1859-1887) e la Biblioteca Nazionale (1887-1902), entrambe opere del fratello minore Theophil (figg. 8, 9). Questi, che aveva raggiunto Christian nella capitale greca, lascia la sua firma anche allo Zappion, l'elegante e sontuosa residenza dei cugini Zappas, costruita tra il 1874 ed il 1888 (figg. 10, 11).



(dall'alto in senso orario, fig. 6) Christian Hansen, Centro culturale del Comune di Atene; (fig. 7) Christian Hansen, L'Università; (fig. 8) Theophil Hansen, L'Accademia; (fig. 9) Theophil Hansen, La Biblioteca; (fig. 10) Theophil Hansen, Zappion; (fig. 11) Theophil Hansen, Zappion: peristilio.

Del greco Lysandros Kaftantzoglou è il Politecnico di Atene (1861-1876), grandioso complesso neoclassico articolato in tre edifici, ciascuno per i diversi rami d'insegnamento (figg. 12, 13). Proprio qui de Chirico frequenta, negli anni ateniesi della sua giovinezza, la scuola di Belle Arti, stringendo amicizia con Pikionis e Bouzianis, come si evince dalle sue *Memorie* e dagli scritti dei due artisti greci. Dello stesso Kaftantzoglou è il rinomato Arsakion (1846-1855) prestigiosa scuola femminile della capitale greca, in cui convergono elementi eclettici (fig. 14).



(da sin. a des., fig. 12) Lysandros Kaftantzoglou, Complesso del Politecnico; (fig. 13) Lysandros Kaftantzoglou, Il Politecnico, corpo laterale; (fig. 14) Lysandros Kaftantzoglou, Arsakion.

All'architetto francese François-Louis-Florimond Boulanger si deve la primitiva sede del Parlamento, oggi sede del Museo Storico ed Etnologico, imponente

edificio neoclassico, costruito fra il 1858 e il 1871, con interventi dell'architetto greco Panages Kalkos (fig. 15). Il vecchio Parlamento prospetta sulla centrale piazza Kolokotronis, la cui statua equestre del 1904 campeggia al centro. L'eroe a cavallo – che de Chirico non poté non vedere prima della partenza per l'Italia – ha la posa che ritroverà nelle statue equestri di Torino, quando spuntano inquietanti dietro le quinte urbane di molti suoi estraniati paesaggi metafisici. Il menzionato Kalkos lavora anche al Museo Nazionale (fig. 16), iniziato nel 1866 su progetto di Ludwig Lange, terminato nel 1889 con le sistemazioni di Ernst Ziller.



(da sin. a des., fig. 15) François-Louis-Florimond Boulanger, Il vecchio Parlamento; (fig. 16) Lysandros Kaftantzoglou, Il Politecnico, corpo laterale; (fig. 17) Lysandros Kaftantzoglou, Arsakion.

Ernst Ziller è l'altro nome di spicco nella seconda metà del secolo, e ad Atene è cospicuo il numero di edifici, pubblici o privati, costruiti su progetto dell'architetto tedesco. Dal lungo elenco va citata la raffinata Iliou Melathron (fig. 17), residenza dell'archeologo Schliemann il quale volle chiamare la sua casa con il nome della reggia di Troia, movimentata da un doppio loggiato d'ordine ionico (1879). Anche il Teatro Regio (oggi Nazionale) è su progetto di Ziller; costruito tra il 1891 ed il 1901, è in stile neorinascimentale palladiano (fig. 18) ed ha come modello quello di Vienna. A chiudere questa passeggiata nell'Atene *fin-de-siecle*, l'elegante e manierato palazzetto Stathatou, del 1895 (fig. 19). Ormai Ziller è architetto conteso dalle facoltose famiglie della borghesia della Capitale (fig. 20).



(da sin. a des., fig. 18) Ernst Ziller, Teatro Regio; (fig. 19) Ernst Ziller, Casa Stathatou; (fig. 20) Ernst Ziller, *Disegno di progetto per casa Vasilaki*.

Sin qui l'Atene monumentale, quella delle grandi commissioni e dei prestigiosi architetti neoclassici venuti dall'Europa. Di riverbero, anche l'architettura di seconda fila, quella delle nuove case dei ceti borghesi emergenti, segue la traccia indicata dai modelli colti. È un idioma architettonico che, un po' come avviene per la lingua, punta al lustro e alla garanzia rassicurante della *katharèvousa*, del parlar forbito e della bella maniera. Il risultato è quello di un dignitoso decoro che conferisce alla città un'immagine, quale sopravvive nelle foto d'epoca, di signorile eleganza.

Purtroppo moltissime case, interi isolati sono stati demoliti nel secondo dopoguerra del secolo scorso, per fare posto a una sregolata e insipiente espansione urbana di Atene. Esempio emblematico il delizioso edificio ispirato al monumento di Lisicrate – d'angolo tra le vie Pireòs e Menàndrou – avventatamente abbattuto per far posto ad un anonimo fabbricato condominiale, del quale non resta che una nostalgica testimonianza fotografica (fig. 21). Fortunatamente negli ultimi decenni è subentrata una maggiore sensibilità, una presa di coscienza che ha indotto urbanisti e amministratori a una più avveduta politica di recupero e restauro degli scorcii più pittoreschi e suggestivi dell'Atene che fu (figg. 22, 23, 24).



(da sin. a des., fig. 21) Vecchio edificio, demolito, tra le vie Pireòs e Menàndrou; (fig. 22) Scorcio di piazza Lisikràtous a Plaka, nel cuore della vecchia Atene; (fig. 23) Palazzetto neoclassico a piazza Heroon, quartiere di Psirri; (fig. 24) Casa Coletti, abitazione neoclassica a Plaka.



(da sin. a des., fig. 25) Piazza Syntagma illuminata a festa in una cartolina di fine Ottocento; (fig. 26) Atene 1890 ca: il Licabetto da Vasilissa Sophia; (fig. 27) Atene oggi.

Con questo sintetico *excursus* si è cercato di compendiare il panorama architettonico della capitale greca quale doveva presentarsi agli occhi di un ragazzo, incuriosito cacciatore di immagini e attento rielaboratore di emozioni, come

poteva essere il nostro de Chirico ragazzo, nel suo gironzolare tra Syntagma (fig. 25) verso Patission, lungo i lindi e ampi *boulevards* della città moderna (fig. 26) o nel dedalo dei vecchi quartieri. Ovunque e comunque con il profilo dell'Acropoli o del Licabetto e la sagoma del Partenone (fig. 27) immancabilmente, inesorabilmente sull'orizzonte, stigma di un passato che – al variare della traiettoria del sole – allunga la sua ombra sul presente, sotto un cielo che trascolora dal verde al viola, come in certi fondali da *mise en scène* metafisica.



(da sin. a des., fig. 28) G. de Chirico, *La casa nella casa*, 1924, collezione privata; (fig. 29) G. de Chirico, *La ville dans la chambre*, 1927, collezione privata; (fig. 30) G. de Chirico, *Veduta di Atene*, 1970, Fondazione de Chirico, Roma.



(da sin. a des., fig. 31) Atene, Monumento a Lisicrate, 1907; (fig. 32) G. de Chirico, *L'enigma dell'arrivo e della sera*, 1912; (fig. 33) G. de Chirico, *Paesaggio romano*, 1922, collezione privata, New York.



(da sin. a des., fig. 34) Torre dei venti, Atene, 1854; (fig. 35) G. de Chirico, *Il tributo dell'oracolo* (partic.), 1913.

Le immagini perdute di Atene e della Grecia (figg. da 31 a 44), segni importati dall'infanzia, riaffiorano dissimulate tra le Piazze d'Italia; l'autore le ritrova nelle fabbriche di Ferrara, le case di Roma e i portici di Firenze, e le dissemina – a volte in modo evidente, altre volte più nascostamente – in un raffinato gioco intellettuale, una sfida da enigmista.



(da sin. a des., fig. 36) Inserzione pubblicitaria della fabbrica Glavànis di Volos, 1896 ca.; (fig. 37) G. de Chirico, *Interno metafisico (con grande officina)*, 1917, Staatsgalerie, Stoccarda; (fig. 38) G. de Chirico, *La tour rouge*, 1913, Peggy Guggenheim Foundation, Venezia.



(da sin. a des., fig. 39) L. Sochos, Monumento equestre a Theodoros Kolokotronis, 1900, odòs Stadiou, Atene; (fig. 40) Lefkòs Pyrgos (Torre Bianca) a Salonico, in una cartolina del 1917; (fig. 41) Bagni della spiaggia di Anavros, presso Volos, 1900 ca.



(da sin. a des., fig. 42) G. de Chirico, *Mythologie (Bagni misteriosi)*, 1934; (fig. 43) Monaci armati e soldati alle Meteore, 1897, immagine stereoscopica; (fig. 44) G. de Chirico, *Centauro morente*, 1909, collezione Assitalia, Roma.

## Note biografiche

Si riportano di seguito, in ordine cronologico, i dati biografici essenziali degli architetti tedeschi, danesi, greci, francesi, noti e meno noti, attivi ad Atene nel XIX secolo e menzionati nel presente saggio. Per le notizie di base si è fatto riferimento a: Aa. Vv., *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica* (diretto da P. Portoghesi), Roma 1969. Per un panorama d'insieme dell'architettura neoclassica nella Grecia dell'Ottocento e per una approfondita bibliografia si veda: *Anthologia Ellinikis Architektonikis, i katikis stin Ellada apò to 15° ston 20° eona* (*Antologia di architettura greca, l'abitazione in Grecia dal 15° al 20° secolo*), a cura di Iordanis Dimarkopoulos, Athina 1981; A. Papagheorghiou-Venetàs, *Athina. Ena òrama tou klassikismou* (*Atene. Uno sguardo sul classicismo*), Athina 2001; *Athens 1839-1900. A photographic record*, Benaki Museum, Athens 2004; M. Biris, M. Kardamitsi-Adami, *Neoclassical Architecture in Greece*, Los Angeles 2004; *Athens 1839-1900. A photographic record*, Athens 2004.

Leo von Klenze:

Architetto, pittore e incisore tedesco (Schladen 1784-Monaco 1864) già alla corte di Ludwig I di Baviera, per il quale aveva progettato a Monaco la Gliptoteca e l'Alte Pinakothek, il Walhalla a Ratisbona (1831-42), Leo von Klenze fu chiamato ad Atene da Ottone di Wittelsbach. Di ritorno a Monaco lavorò per dare un assetto neoclassico alla città tedesca, con l'obiettivo di farne l'Atene di Germania. Suoi sono, sempre a Monaco, il Tempio della Fama (1843-53) e i propilei di Königsplatz (1846-63). A Sanpietroburgo attende agli ampliamenti neoclassici dell'Hermitage (1839-49).

Friedrich von Gärtner:

Nato a Coblenza nel 1791, morto a Monaco nel 1847, costruisce nella capitale della Baviera, dove è famosissimo, la Feldherrnhalle, alcuni edifici della città universitaria, la Biblioteca. Ad Atene è sua l'imponente mole del Palazzo Reale, l'odierno Parlamento.

Stamatios Kleanthis:

Nato in Tessaglia nel 1802, muore ad Atene nel 1862. Progetta, nella capitale greca, oltre a diverse abitazioni private, anche l'ambasciata d'Inghilterra e la chiesa anglicana. Noto anche per la Duchessa di Piacenza.

Christian Hansen:

Nasce a Copenaghen nel 1803, muore a Vienna nel 1883. Dopo un viaggio di formazione in Italia, approda ad Atene dove lega il suo nome all'edificio dell'Università.

Theophil Hansen:

Nato a Copenaghen nel 1813, raggiunge il fratello ad Atene e qui costruisce l'Accademia (1861) e la Biblioteca. Suo è anche lo Zappeion. Muore a Vienna nel 1891.

Lysandros Kaftanzoglou:

Nato a Salonico nel 1811, dopo gli studi a Roma e in Francia, si stabilisce ad Atene nel 1838 dove collabora con i più affermati architetti stranieri. Termina la chiesa di San Dionigi iniziata da

von Klenze. Progetta il Politecnico e il liceo femminile Arsakion. Sue sono le chiese di S. Irene e di S. Costantino. Muore ad Atene nel 1885.

François-Louis-Florimond Boulanger:

Nato a Douai nel 1807, Grand Prix de Rome nel 1836, Boulanger muore a Parigi nel 1875.

Ludwig Lange:

Architetto tedesco, Lange nasce a Darmstadt nel 1808, muore a Monaco nel 1868. Ad Atene suo è il progetto del Museo Nazionale (con il greco Panages Kalkos).

Ernst Ziller:

Nato in Sassonia a Oberlößnitz (Radebeul) nel 1837, Ernst Moritz Theodor Ziller muore ad Atene nel 1923, nel paese che gli aveva dato gloria e successo e di cui ottenne anche la cittadinanza. Oltre al nutrito curriculum ateniese (Casa Schliemann, il Teatro Regio, un'infinità di palazzetti signorili), a lui si devono: il teatro Apollon di Patrasso; il Municipio di Ermoupolis nell'isola di Siros e quello di Pyrgos nell'Elide; chiese ed edifici ad Aigion, in Acaia.

## English abstract

Young Giorgio de Chirico walking in Athens.

The painter Giorgio de Chirico was born in Volos, Thessaly, in the north of Greece, from parents of Italian origins. The father Evaristo was an engineer who attended the realization of the railway line and train stations in that region. Therefore the artist used to tell that, despite he lived in Italy since many years, when he said of his birth in Greece, always someone asked: "So you are Greek?"

At the beginning of the XX century the family de Chirico settles in Athens where the young Giorgio enrolls at the Polytheknio, the Academy of Fine Arts of the Greek Capital, where the Masters are famous painters as Jakovidis and Ghyzis, of German education, and where he becomes friend of mates as Pikionis, Bouzianis, Kantzikis, all mentioned with respect in his autobiography *Memories of my Life*. In 1906, after his father's death, de Chirico fails the final test, too distract by the familiar problems. In the autumn of the same year, Giorgio, eighteen years old, his mother Gemma and the brother Andrea (better known as Alberto Savinio) leave Greece for Italy and then Germany.

Now we try to retrace the suggestions and the influence, formal and cultural, of the Greek experience, so deep in the background of this artist. The stock of images, landscapes, atmospheres, architectures of his Athenian period will return in the paintings of the following years. We are going to wander, together with a young student of Academy, along the boulevards, clean and solitary, of the new Capital, planned from European architects called in Greece from Germany, Denmark, France to give a neoclassical aspect to the city.

At the beginning of XIX century, as related by John Cam Hobhouse, Lord Byron's partner in his

travel in Greece, Athens was just a *choriò*, a village of 9.040 inhabitants. In the thirties of 1800, during the revolution, even less: Otto Ist of Bavaria entered in a town weakened by 11 months of siege, bombings, fires and evacuations. In the first half of XIX century, when speaking about the Kingdom of Greece, Otto Ist refers to a core including Peloponnesus, Attica and few islands. Forced to abandon the crown, the Danish William-George Sonderburg Glucksburg succeeded him, taking George I as a name. In the second half of 1800 the kingdom expanded: in 1863 the Ionian Islands and in 1881 Thessaly were acquired, while nowadays extension was reached in the following century. Athens population at the end of the XIX century is tripled: such urban expansion needed a plan immediately programmed by the sovereigns. In 1896 Athens hosts the first Olympic games of modern era, an event that puts the town in the circuit of the big European metropolises, encouraging and filling with enthusiasm the quiet city life, as written in the pages of both de Chirico brothers.

Otto Ist gives the urban planning to the Bavarian architect Leo Von Klenze who tracks the triangular pattern with Ormoù street as base, Pireòs and Stadiou streets as double sided and Omonias square as the summit. Neoclassicism reinterpreted by north European views comes back to his type, to a proper climate. As a reflection, middle class architecture follows the track of cultured models. But many houses and entire districts are demolished after World War II and replaced by an unregulated urban expansion of Athens. Fortunately in the last decades grew up a major sensibility who made administrators adopt a policy of recovering and restauration of the most picturesque and suggestive sights of the old Athens. We tried to abstract the architectonical outlook of the Greek capital which appeared to the eyes of a boy, curious hunter of images and re-elaborator of emotions like our young de Chirico walking around Athens, through the streets and squares of the modern town or in the labyrinth of the old neighborhoods. Everywhere and anyway with the profile of the Acropolis or Lycabettus Hill and the shape of the Parthenon as a theatrical scenery.

This essay is like a walk among the same buildings the young Giorgio de Chirico could see going from Syntagma, where he lived, to the Politekhnio, where he studied: the Royal Palace by von Gärtner; the catholic church of St. Dionysios, where Evaristo's funeral took place; the University, the Academy and the Library by the Danish brothers Hansen; the buildings by Kaftanzoglou; the old Parliament by Boulanger; the elegant villas by Ziller; the National Museum by Lange. The lost images of Athens and Greece, important signs of the childhood, surface covered up among Italian squares; the author finds them back in the factories of Ferrara, the houses of Rome, the arcades of Florence or Turin and he spreads them, sometimes shown up, sometimes hidden, in a refined intellectual game, an enigma, the challenge of an inventor of riddles.

## Riferimenti bibliografici

Hobhouse 1812

J. C. Hobhouse, *A Journey through Albania and other provinces of Turkey in Europe and Asia to Constantinople during the years 1809 and 1810*, vol. I, [London 1813] Philadelphia 1817.

Savinio 1941

A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare* [1941], Milano 1998.

Savinio 1942

A. Savinio, *Narrate, uomini la vostra storia*, [1942] Milano, 2005.

de Chirico [1945-1962] 2002

G. de Chirico, *Memorie della mia vita* [Roma 1945; 2a edizione ampliata: Milano 1962], Milano [1988] 2002.

Gaiser 1963

K. Gaiser, *Testimonia Platonica. Quellentexte zur Schule und mündlichen Lehre Platons*, Stuttgart 1963 (trad. it. *Testimonia Platonica. Le antiche testimonianze sulle dottrine non scritte di Platone, Vita e Pensiero*, Milano 1998).

Clogg 1992

R. Clogg, *A concise history of Modern Greece*, Cambridge 1992 (trad. it. *Storia della Grecia moderna. Dalla caduta dell'impero bizantino a oggi*, Milano 1998).

Kallivretàkis 1996

L. Kallivretàkis, *I Athina tou 19ou eōna: apò eparchiaki tis Othomanikis afiokratorias, protèvousa tou Ellenikou vasiliou* [Athens in 19th century: a provincial town of the Othoman Empire becomes the capital of the Greek Kingdom], in *Archeologia tis pòlis ton Athinon*, Athens 1996.

Chatzis 2004

K. Chatzis, *La modernisation technologique de la Grèce, de l'indépendance aux années de l'entre-deux-guerres: faits et problèmes d'interprétation*, "Balkan Studies", 3 (2004), Sofia 2004.

## Emilio Isgrò. L'arte di non cancellare le parole greche

Kalle O. Lundahl

### Prologo

Ho intervistato Emilio Isgrò nel suo atelier a Milano il 30 e il 31 maggio 2011; il Maestro è stato molto gentile e disponibile dandomi l'opportunità di apprezzare la sua grande cultura, il suo attaccamento per la sua Sicilia e le sue radici greche. Abbiamo avuto un lungo colloquio, molto interessante e informale, in cui le testimonianze sulla sua poetica erano intercalate da ricordi di episodi della sua infanzia e giovinezza. Alcune settimane prima, il 5 maggio, avevo già incontrato Emilio Isgrò e visto le sue opere a Roma, presso lo stand della Galleria d'Arte *Boxart* del Dott. Giorgio Gaburro, nella fiera *Road to Contemporary Art* al Macro. E avevo già avuto modo di studiare le opere con parole greche dell'artista presenti nella Galleria d'Arte L'Incontro alla Fiera Internazionale di Arte Contemporanea di Bologna nel 2010. L'artista, in quell'occasione, mi invitò ad assistere allo spettacolo *La Costituzione Cancellata e altre disobbedienze*, tenuto dal Maestro stesso in costume di scena il 7 maggio 2011 a Roma presso la Gnam. Ho così avuto modo di conoscere anche la sua anima teatrale, nonché il suo impegno nell'esorare il pubblico e tutti gli Italiani a far rivivere i concetti morali indicati dai Padri Costituenti nel 1948, così necessari in questo momento di crisi in Italia.

### Introduzione

Nel 1964 Emilio Isgrò comincia a creare le sue prime cancellature, opere dove quasi tutte le parole presenti sono eliminate con strisce di inchiostro nero o bianco (Isgrò 2007, 259). L'artista, con questa operazione, distrugge e ricostruisce il corpo stesso dei testi, così che le parole che non sono cancellate danno vita a nuovi corpi di parole, a 'frasi' prima illeggibili.

Marco Meneguzzo spiega come le cancellazioni sono "al contempo minacce di sparizione (benché quando tutto sia cancellato, resti l'idea di pagina, di libro...), ma anche epifanie, perché le parole rimaste si illuminano, diventano preziose, non tanto per l'esercizio epigrafico, quanto per la loro capacità evocativa. Sono un monito: tutto si può perdere e forse tutto si sta perdendo. Isgrò, dunque, non rinuncia alla sua innata vocazione 'profetica' venata di ironia" (Meneguzzo 2007, 9).

Analizzerò qui quattro opere, eseguite negli anni 2006-2007, che presentano parole greche; le opere sono: *Azione*, *Panormus*, *Giù*, *Parentesi*: di queste *Azione*,

*Giù, Parentesi* sono del 2006 e sono state pubblicate in Isgrò 2007b; *Panormus*, eseguita nel 2007, è una delle dodici opere di Isgrò esposte in permanenza presso la Galleria d'Arte L'Incontro a Chiari (BS).

Nella lettura di queste opere, cercherò di pormi le seguenti domande: che cosa vuol esprimere Isgrò cancellando dei testi interi o parziali? Da dove o da quale corrente pittorica prende ispirazione l'artista? Soprattutto, che rilevanza ha la scelta di vocaboli greci nella poetica dell'artista e nel contesto in cui opera?

Secondo la mia ipotesi, le cancellazioni di Isgrò sono di due tipi: un tipo di cancellazione 'bestiale' - ispirata alla dimensione dell'azione e alla lezione di Lucio Fontana - e fortemente connessa con la scelta dei termini greci; un tipo di cancellazione 'diminutiva', collegabile alla componente minimalista dell'arte del Novecento.

Quanto all'importanza dei termini greci nell'opera di Isgrò, oltre alla bibliografia sul tema, la fonte a cui farò ricorso è il colloquio che ho avuto con l'artista nel maggio 2011, nel suo atelier di Milano.

### La cancellazione 'bestiale'

*Azione* (2006). L'opera raffigura un libro aperto su due pagine; nella pagina a sinistra compare il brano cancellato, in cui si salvano due particelle in grafia greca (una desinenza di genitivo e un articolo al nominativo) sull'ottava riga: οὐ, ὁ. Sull'undicesima riga c'è una parentesi. Sulla tredicesima appare la frase 'indicare l'azione'. Vorrei evidenziare almeno due fra i molti significati che può avere questa frase, anche sulla scorta della testimonianza resa dall'artista nel corso del colloquio che ho avuto con lui: con la parola 'azione', Isgrò invita ad agire prima che sia troppo tardi per salvare il nostro patrimonio linguistico. La frase 'indicare l'azione' può poi riferirsi all'*Action Painting* di Jackson Pollock che mette enfasi sull'azione fisica sottesa alla creazione artistica, una 'azione' in senso proprio che riveste un ruolo molto importante per lo stesso Isgrò.

Nella seconda pagina del libro aperto appaiono la Sicilia e la Calabria (Magna Graecia) ed il termine θηριωμαχ che propongo di leggere in collegamento con l'opera seguente (*Panormus*, 2007), dove compare di nuovo la cartina della Sicilia.

*Panormus* (2007). Nell'ottava riga di *Panormus* del 2007 troviamo due parole greche κατα, τέμνω che significano 'taglio in pezzi', con un'accezione spesso legata a contesti feroci e cruenti. Pindaro, ad esempio, ricorre a questa locuzione nel contesto del banchetto cannibalesco organizzato da Tantalo: com'è noto il re della Lidia fece a pezzi suo figlio Pelope per imbandire un banchetto in onore degli dei olimpi. Nell'*Olimpica I*, composta per Ierone *tyrannos/basilèus*

di Siracusa, nell'anno 476 a.C., Pindaro per evocare l'orrido sacrificio del padre sulle carni del figlio fa ricorso proprio a questa locuzione (Pindaro, *Ol. I*, v. 50: μαχαίρα τάμον κατά μέλη; sul tema v. anche Lundahl 2008).

La locuzione costituisce una precisa indicazione delle cancellazioni dell'artista, una sorta di sigla del suo metodo di lavoro. Invece di tagliare il figlio Pelope, Isgrò taglia in pezzi le frasi. Secondo il mito, il corpo di Pelope fu poi ricomposto e riportato alla vita; e anche dopo i tagli di Isgrò, grazie a quegli stessi tagli, i testi antichi sono riportati alla vita con un messaggio nuovo. Isgrò inserisce nel suo metodo di lavoro un termine antico *κατά, τέμνω* convocando così il termine greco a legittimare la sua azione artistica del taglio/cancellatura.

Ma chi ha potuto ispirare Isgrò nell'adottare questa metafora che nella lingua greca è spesso legata a un episodio mitico violento? Nel corso del colloquio del maggio 2011, l'artista ha espresso la sua ammirazione per la lezione di Lucio Fontana (v. anche Isgrò 2007a, 253). I 'tagli' di Fontana assomigliano concettualmente alle sue 'cancellazioni'. Del resto, Fontana dichiarava: "Io buco, passa l'infinito di lì, passa la luce, non c'è bisogno di dipingere [...] tutti hanno pensato che io volessi distruggere: ma non è vero, io ho costruito, non distrutto." (Bacuzzi 2007, 56). Entrambi gli artisti, Fontana e Isgrò, mediante un procedimento di ablazione – taglio o cancellatura – enfatizzano la dialettica di distruzione e nuova creazione comune alla loro poetica.

Il titolo *Panormus* è il toponimo greco della città di Palermo e significa 'porto accessibile da tutte le parti'. La mappa sulla pagina a destra – dove Isgrò ha cancellato i nomi dei luoghi geografici – rivela anch'essa di nuovo che il tema dell'opera è la Sicilia. Nel corso della mia intervista del maggio 2011, l'artista ha sottolineato il fatto che cancellare i nomi geografici e riferimenti a episodi storici della Sicilia può essere considerato positivamente, come un modo di cancellare gli elementi che danneggiano la Sicilia, uno fra tutti la mafia.

Isgrò non cancella completamente le tracce storiche, come ci mostra la parola greca sulla pagina a destra: *ἐπικατέδραμον*, 'ho/hanno fatto incursione'.

Il verbo potrebbe riferirsi alle guerre frequenti combattute sull'isola contro popoli invasori che travolgono come bestie altri popoli. La forma all'aoristo del verbo greco scelta dall'artista è ambigua e non ci fa comprendere se è un verbo alla terza persona plurale o alla prima persona singolare. Se il soggetto fosse 'essi': il verbo *ἐπικατέδραμον* potrebbe riferirsi sia agli invasori, sia al popolo siciliano. Se, invece, si scegliesse l'interpretazione della prima persona singolare, con il pronome 'io', il verbo greco *ἐπικατέδραμον* potrebbe riferirsi, in senso metaforico, allo stesso artista. Anche il verbo *κατατέμνω*, alla prima persona singolare, potrebbe essere interpretato in riferimento all'artista stesso che si rappresenta nell'atto di tagliare le parole.

Entrambi i verbi – κατατέμνω e επικατατρέχω – hanno una connotazione molto ‘bestiale’. L’artista usa sovente metafore che richiamano il lessico della bestialità e nelle opere *Azione* e *Giù* inserisce la parola θηριομαχ. In questo caso cancellando le ultime lettere del termine lascia a noi quale interpretazione dare, come declinare grammaticalmente, questo θηριομαχ ‘lottare contro le bestie’. Le bestie possono simboleggiare i testi che Isgrò deve distruggere, ma il verbo greco potrebbe anche significare ‘lottare come una bestia’. In un misto di autoelogio e di ironia l’artista suggerisce che gli animali selvaggi, e lui stesso, hanno in comune l’atto di cancellare; le bestie distruggono, cioè cancellano la vita. Ma la distruzione è necessaria prima della rinascita.

*Giù* (2006). Nella terza opera, *Giù* del 2006, Isgrò si conferma come un grande poeta visivo. Notiamo una prima rappresentazione suggestiva di animali selvaggi su una brocca per il vino, una vera e propria *oinochoe*.

Si legge la frase ‘giù dal’ alcune righe sotto la brocca. La frase potrebbe riferirsi sia al vino, sia alle bestie dipinte sul boccale: 1) Il vino corre giù dal boccale; 2) Le bestie sono invitate metaforicamente dall’artista a scendere giù dal boccale. La locuzione ‘giù dal’ indica un movimento che si presenta come un parallelo del verbo greco επικατέδραμον nell’opera *Panormus*: molte bestie corrono giù, fanno irruzione dall’alto. Isgrò identifica ancora se stesso, ironicamente, con una bestia che distrugge.

*Parentesi* (2006). *Parentesi* è un altro esempio della poetica di Isgrò. Sulla pagina a sinistra vediamo una parentesi, una virgola e un tempio greco abbandonato, le cui rovine sono aggredite dalle erbacce. Isgrò ci indica con la sua opera che la nostra cultura e il nostro linguaggio sono minacciati.

La parola greca sulla pagina a destra ha la stessa radice di θηριομαχ. La forma θηρι è il tema della parola ‘bestia’. Il messaggio di Isgrò è filosofico poiché ci dice che:

- 1) trascurando il nostro patrimonio culturale lasceremmo alla ‘bestia’ la possibilità di invadere i siti archeologici e li perderemmo per sempre;
- 2) se non avremo cura della nostra eredità culturale, diventeremo noi tutti delle bestie.

### La cancellazione ‘diminutiva’

Nell’opera *Panormus* troviamo la parola ‘diminutivo’ sulla pagina a sinistra. Che cosa è esattamente un diminutivo? Nel greco e in molte lingue moderne esso esprime affezione, familiarità, delicatezza e alcune volte pietà o disprezzo (p.e. ‘mammina’, ‘bellocchio’, ‘signorotto’) (Smith 1984 (1920), 235, § 856). Ma il termine ‘diminutivo’ può rimandare anche all’arte minimalista. Le opere di Isgrò,

così come alcune espressioni di arte minimalista (si pensi per es. ai tagli di Robert Morris, v. Meneguzzo 2008, 75) tolgono tutto, salvo l'essenziale.

Nell'opera di Isgrò, *Parentesi*, il diminutivo greco, cioè la parola *θηρίον* è usato probabilmente sia nel significato letterale sia metaforico. Cito da una grammatica greca sui diminutivi: "Alcune parole, soprattutto quelle che indicano parti del corpo, sono diminutivi in forma ma non in senso; [...] come *θηρίον* (= *θήρ*)" (Smyth (1984), 235, § 855). Nell'uso di Isgrò *θηρίον* non è più un diminutivo solo formalmente, ma anche come significato, dato che il lavoro *Parentesi* esibisce anche altri elementi 'minuscoli' come la parentesi e la virgola.

Il ricorso alla parola 'diminutivo' richiama la convinzione filosofica di Isgrò secondo cui le piccole cose hanno una grande potenza. Nel 1998 Isgrò ha donato alla sua città natale una gigantesca scultura dal titolo *Seme d'arancia* come simbolo di rinascita sociale e civile per i paesi del Mediterraneo (Isgrò 2007a, 222). Un seme è una cosa minuscola e abbiamo bisogno di una lente d'ingrandimento per studiarla da vicino, ma nel tempo può diventare un grande albero (Isgrò 2007a, dove l'artista esamina un seme d'arancia con una lente d'ingrandimento).

### Considerazioni finali

Emilio Isgrò di Barcellona usa paradossi consonanti alla teoria eraclitea dei contrari, combinando 'bestialità' (tagli e cancellazioni) con piccoli oggetti o punteggiature (virgole, parentesi, semi d'arancia). Il suo amore per il 'minimalismo', nel significato primo del termine, traspare nell'opera con il titolo rivelatore *Parentesi*. L'uso dei termini greci antichi combina modernità e tradizione classica, e conferma il monito a non trascurare nella costruzione dell'opera anche le cose piccole e dall'aspetto domestico e insignificante.

Isgrò, per usare una felice definizione (Treu 2011, 9-54), è un "classico suo malgrado": "classico" perché ritorna alle fonti greche sia linguistiche sia visive (come suggerisce la presenza del vaso greco in *Giù*, 2006); "suo malgrado" perché la sua intenzione è rompere con la tradizione, come fa Pollock nell'enfatizzare l'azione dell'artista, e come fa Fontana nel tagliare la tela. La poesia visiva di Isgrò si presenta anche, in qualche modo, come una sintesi del lavoro di questi due artisti: la presenza delle bestie sul boccale greco e la parola greca relativa alle bestie (sempre in *Giù*) suggeriscono l'impeto dell'azione artistica. Nell'opera *Panormus* del 2007 troviamo *κατα, τέμνω*, il termine greco che significa 'taglio in pezzi', quasi una sigla che caratterizza lo spirito di gran parte dell'arte che ha marcato la seconda metà del Novecento, un'arte che mette l'enfasi sull'azione stessa, un'azione che può essere anche violenta e distruttiva. Da un altro punto di vista si può notare come la parola 'diminutivo' che emerge nella stessa opera è da leggere in parallelo a *οὐ, ὄ*, di *Azione*, due frammenti

minimi – una desinenza, un articolo, – richiamano la dimensione minimalista e concettuale che ha permeato, con polarità opposta o complementare all'azione, l'arte del Novecento.

Nel significare tutto questo, Isgrò presenta il suo pensiero con leggerezza e ironia, e mediante l'identificazione con la bestia introduce anche un discorso importante sulla nostra civiltà minacciata, indicando la speranza che la nostra cultura greca non venga cancellata completamente dalla barbarie uniformante della globalizzazione e della mafia.

### Nota biografica

Emilio Isgrò (Barcellona di Sicilia, 1937) è artista, scrittore, poeta, uomo di teatro e saggista. Partito dalla Poesia Visiva della quale è stato esponente di spicco, l'artista ha cominciato a produrre le prime Cancellature nel 1964, esponendole in gallerie e musei italiani e stranieri. Fra gli anni Settanta e Novanta è stato invitato ripetutamente alla Biennale di Venezia e ha ricevuto numerosi riconoscimenti. L'importanza della cultura greca per Isgrò, nato sull'isola dove è stato attivo Eschilo (morto a Gela nel 456 a.C.), è nota: l'artista ha anche tradotto in dialetto siciliano, dal greco antico, diverse opere e nel 2007 ha realizzato il manifesto per *Trachinie* di Sofocle ed *Eracle* di Euripide in collaborazione con la Fondazione Inda, Istituto Nazionale del Dramma Antico (XLIII ciclo di rappresentazioni al Teatro Greco di Siracusa: su questo v. Isgrò 2011).

### English abstract

The Art of saving Greek Words.

Emilio Isgrò (born in Barcellona in Sicily in 1937) is an artist, writer, poet and essayist, who has also worked for the theatre. Starting with Visual Poetry, of which he was one of the most outstanding exponents, the artist began to produce his first erasures in 1964. He was invited to display at the Venice Biennale in 1972, 1978, 1986 and 1993, and awarded the first prize at the Biennale in Sao Paulo, Brazil in 1997. Aim of the present paper is studying four works by Isgrò with Greek words, in order to answer to the question: "What function have ancient Greek in contemporary art?". It will also be proposed that the cancellations of Isgrò are of two types: a violent 'bestial' cancellation and a 'diminutive' one, in relation with two of the polarities of contemporary art, action and minimalism.

In the work *Panormus* (2007), we find two Greek words, *κατα, τέμνω*, that signify 'cut up', 'cut to pieces'. In the *First Olympian Ode* composed for the king of Syracuse, Hieron, in 476 B.C., the Greek poet Pindar uses the phrase in the context of a presumed cannibalistic banquet organised by Tantalos in honour of the Olympian Gods. He would have cut up his son Pelops for the banquet. The Greek phrase is, how as it is used in *Panormus*, an eloquent metaphor for the

cancellations of the artist. Instead of cutting up Pelops, Isgrò cuts words (propositions) to pieces. Thanks to the words *κατα, τέμνω*, found in a classical text, Isgrò is able to legitimize his revolutionary erasures. In *Panormus* (2007), we find the Italian term meaning 'diminutive'. The artist uses it both in a literal and a metaphorical sense, referring to the fact that the Greek language contains many diminutives. The term can also be a reference to the Minimalist art. The works of Isgrò and Minimalist art are in fact stripped down to the very essential. On a philosophical level the word 'diminutive' refers however to the conviction of Isgrò that small things are very powerful: in 1998, the artist donated a gigantic sculpture with the title *Seme d'arancia 'Orange pip'* to his home town as a symbol of social and civil rebirth for Mediterranean countries. A seed is very small thing and we need a magnifying glass to study it closer, but when it has finally grown up we have a magnificent tree.

### Collegamenti esterni

[www.emilioisgro.info](http://www.emilioisgro.info) (archivio Emilio Isgrò)

[www.boxartgallery.com](http://www.boxartgallery.com) (Galleria d'arte a Verona che collabora con il Maestro)

[www.galleriaincontro.it](http://www.galleriaincontro.it) (Galleria d'arte a Chiari con opere di Isgrò con parole greche)

Disobbedisco. Sbarco a Marsala e altre Sicilie (intervista di A. Giuga a Emilio Isgrò in occasione della mostra a Marsala, maggio-settembre 2010)

[www.indafondazione.org/news/l'artista-emilio-isgr-firma-il-manifesto-del-xliii-ciclo-di-rappresentazioni-classiche](http://www.indafondazione.org/news/l'artista-emilio-isgr-firma-il-manifesto-del-xliii-ciclo-di-rappresentazioni-classiche) (per il manifesto dell'Inda)

### Riferimenti bibliografici

Bacuzzi 2007

P. Bacuzzi, scheda nel catalogo *Arte Contemporanea. 1. Anni Cinquanta*, a cura di E. Melossi in collaborazione con P. Bacuzzi *et al.*, Milano 2007.

Bazzini 2007

M. Bazzini, *Emilio Isgrò: l'arte del coniugare, ovvero io dichiaro, voi dichiarate, Dichiaro di essere Emilio Isgrò*, a cura di M. Bazzini, A. Bonito Oliva, Prato 2007, 11-18.

Isgrò 1990

E. Isgrò, *Teoria della cancellatura. 1964-1990*, Milano 1990.

Isgrò 2007a

E. Isgrò, *La Cancellatura e Altre Soluzioni*, a cura di A. Fiz, Milano 2007.

Isgrò 2007b

E. Isgrò, E. Caputo (a cura di), *La Madonna di Pitagora spacca la Magna Grecia. Our Lady of Pythagoras splits Magna Graecia*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte L'Incontro, 10 marzo-29 aprile 2007, Chiari (Brescia).

Isgrò 2011

E. Isgrò, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, a cura di M. Treu, Firenze 2011.

Lundahl 2008

K. Lundahl, *Les banquets chez Pindare*, tesi di dottorato, Goteborg 2008.

Meneguzzo 2007

M. Meneguzzo, *Il Greco in occidente ovvero Emilio Isgrò (sotto l'albero) medita sul destino del vecchio continente*, in E. Isgrò, E. Caputo (a cura di), *La Madonna di Pitagora spacca la Magna Grecia. Our Lady of Pythagoras splits Magna Graecia*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte L'Incontro, 10 marzo-29 aprile 2007, Chiari (Brescia).

Meneguzzo 2008

M. Meneguzzo, *Il Novecento. Arte Contemporanea. I Secoli dell'Arte*, collana a cura di S. Zuffi, Milano 2008.

Smyth [1920] 1984

H. Weir Smyth, *Greek Grammar*, revised by G. M. Messing, Harvard, [1920] 1984.

Treu 2011

M. Treu, *Classico suo malgrado*, in E. Isgrò, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, a cura di M. Treu, Firenze 2011, 9-54.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
c da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Silvia Galasso  
Venezia • settembre/ottobre 2011

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

**94**

novembre **2011**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 94

**ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE**  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA ISSN 1826-901X ISBN 978-88-98260-39-3

**DIRETTORE**  
monica centanni

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

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

*this is a peer-reviewed journal*

## ENGRAMMA 94 • NOVEMBRE 2011

LA RIVISTA DI ENGRAMMA ISSN 1826-901X ISBN 978-88-98260-39-3

*“Those Are Pearls That Were His Eyes”.*

STORIE DI NAUFRAGI E MIGRANTI, NELL'ANNIVERSARIO DI *THE TEMPEST*  
DI WILLIAM SHAKESPEARE (1 NOVEMBRE 1611)

### SOMMARIO

- 4 BRUNO ROBERTI  
Della stessa stoffa dei sogni. Morfologia e migrazioni di *The Tempest*
- 38 IVANO MISTRETTA  
Cento anni di *Tempesta*
- 52 MONICA CENTANNI  
L'isola come orizzonte e come sponda: *Terraferma* (Italia, 2011)
- 58 STEFANIA RIMINI  
*Terraferma*: un film senza odori
- 62 Migranti tra cinema e teatro. Intervista a Mimmo Cuticchio  
A CURA DI ANNA BANFI
- 67 ANDREA PORCHEDDU  
Teatro 'bene comune'. A quattro mesi dall'occupazione del Teatro Valle di Roma
- 72 MARCO BARAVALLE  
Calibano al Lido di Venezia: per una immaginazione selvaggia. Sull'occupazione del Teatro  
Marinoni (Mostra del Cinema 2011)
- 78 DANIELA SACCO  
La tempesta del pensiero: omaggio a James Hillman

BRUNO ROBERTI

## Della stessa stoffa dei sogni. Morfologie e migrazioni in *The Tempest*

### I. Le voci e le immagini: cinemantica di *The Tempest*

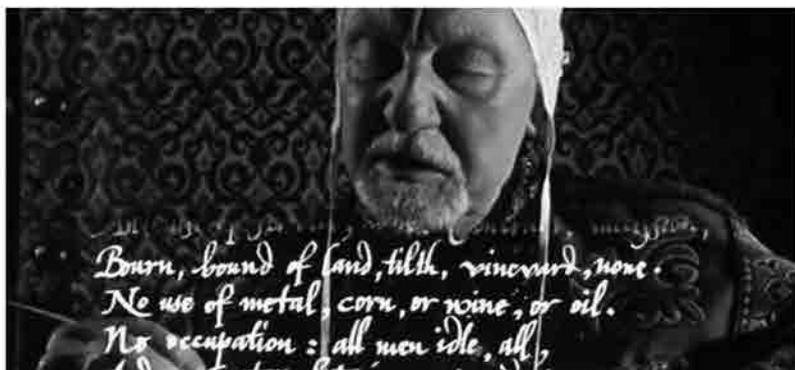
“The isle is full of noises”, è un'isola *piena di suoni*, quella di *The Tempest*, ma anche uno spazio *vergine*, un luogo deserto e selvaggio, una sorta di *tabula* su cui proiettare immagini “della stessa stoffa dei sogni”. Immagini che salgono dagli abissi o scendono dal cielo, impregnano l'aria e i venti, si accendono come fuochi fatui, si materializzano in corpi fangosi, i cui abiti però sono miracolosamente intatti, emergendo dal naufragio. Tutto sembra essere convocato su uno schermo di proiezione; in questo senso – ma, vedremo, anche in un senso più nascosto – il testo shakespeariano rimanda a un dispositivo cinematografico, o almeno a un teatro dei apparizioni che, alla soglia del barocco, si affida a effetti speciali.



Il volo di Cupido nella *Psychomachia* di Prudenzio

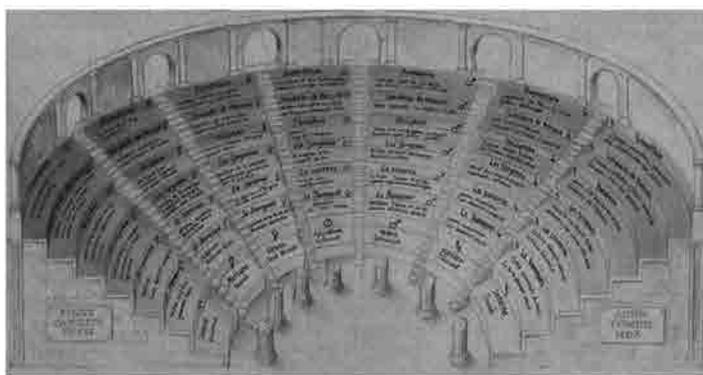
Allo stesso modo però la sua teatralità sembra azzerarsi in un vuoto scenico scarnificato in una morfologia primigenia, come un teatro mentale, un ‘foro interno’, cavo e risonante: la scena potrebbe essere la mente di Prospero e i personaggi sarebbero *personae*, maschere di un io polimorfo, e l'azione assumerebbe i caratteri di una *psicomachia*, un combattimento spirituale, in cui la dinamica dei personaggi attiene ai vari aspetti di un solo complesso psicofisico in trasformazione. E l'isola, se la si intende come *I-land*, terra dell'io, potrebbe essere l'interiorità, in magia metamorfosi, di un essere che deve riacquistare la sua regalità. È forse questa la ragione profonda per cui in anni recenti artisti di cinema e di teatro hanno *pensato* a una *Tempest* come una paradossale ‘polifonia a una sola voce’, e dunque alla capacità dell'io di farsi altro da sé, di accogliere, come in un rito di possessione, spiriti e presenze, incarnarle in modo da generare, con le forze degli elementi che dal cosmo si specchiano nel nostro interiore, una *creazione* che possa avere la forza di una comunità, un io che diventa noi, e *insieme* è capace di produrre armonia. Derek Jarman, che in seguito realizzerà una versione filmica del testo su cui ritorneremo, pensò da ragazzo a una messinscena in cui un Prospero folle e prigioniero dà voce a tutti i ruoli:

Derek Jarman, durante gli anni universitari al King's College, lavorò ad alcuni disegni per una immaginaria produzione alla Roundhouse – *venue* d'avanguardia resa celebre, negli anni '60, dalle performance del Living Theatre – nella quale un Prospero impazzito, e imprigionato dal fratello Antonio, *avrebbe fatto tutte le parti*. Gran parte del teatro sarebbe stata allagata, e il pubblico avrebbe trovato posto su un'isola magica fatta di rocce d'argento gonfiabili [...] parlò di questo progetto con John Gielgud, il quale, ironia della sorte, nel 1991 avrebbe interpretato il ruolo di Prospero nel film di Peter Greenaway, pronunciandovi, almeno inizialmente, tutte le parti. (Colaiacomo 2000, p. 145)



Un fotogramma da *Prospero's Books* (1991) di Peter Greenaway

Infatti in *Prospero's Books* Peter Greenaway affida a Gielgud un delirio audiovisivo in cui il processo di scrittura-lettura di diagrammi e cifre magiche si traduce in un doppiare i personaggi sperduti in un interno-esterno che è insieme biblioteca di Babele e teatro di memoria, labirinto architettonico piranesiano che riproduce le circonvoluzioni di un cervello che fa parlare più persone con una sola voce. In più il film mette in discussione non solo l'unità dell'io ma anche la stabilità dell'inquadratura che si frange in schegge e onde visive, per cui la tempesta diventa lo sciogliersi e moltiplicarsi, grazie agli effetti digitali, dello schermo stesso, che si fa tassonomico, diffratto in forme archetipiche, diagrammi magici.



Giulio Camillo Delminio, disegno per il *Teatro di memoria* (1550)

La traduzione in lingua napoletana della *Tempesta* scritta da Eduardo de Filippo appare quando Eduardo, come Prospero, “spezza la sua bacchetta” e scompare: è l'anno della sua morte, il 1984. Quest'opera eccezionale di *trasmutazione* di un testo sarà messa in scena dalle marionette dei Colla, e poi, nel 2005, dai detenuti di Rebibbia. Nell'edizione dei fratelli burattinai le voci dei personaggi, come è d'uso per il teatro di animazione, saranno tutte di Eduardo che registra prima di morire tutto il testo, deformando la sua voce rauca, tra sospiri e cantilene. Burattini e carcerati: come non pensare alla catena metaforica shakespeariana che allinea mostri e umani, spiriti elementali e ninfe, fantasmi finti e veri, vivi creduti morti e morti viventi, maschere e personaggi, amori sognati e amori vissuti, prigionieri liberati e liberi esseri naturali incatenati, selvaggi e sapienti, simulacri/automi/burattini e animali/umani/semidei appassionatamente innamorati o sofferenti.

La sensazione di essere manovrati da fili invisibili, di muoversi come burattini, di essere rinchiusi in un carcere pur illudendoci di vivere nel mondo è esattamente il processo di straniamento (si potrebbe dire prebrechtiano) messo in atto da Shakespeare come processo di *dissimulazione*.

Ciò che percorre *La Tempesta* è il senso di sospensione incantata ma anche di incertezza, la sensazione che tutto sta cambiando e può farlo da un momento all'altro, e che tutto appare per ciò che non è o non appare per ciò che è (cioè *dispare* come *essenza*), tutto può rovesciarsi nel suo contrario, e in un tale rovesciamento tutto può mutare. Per cui la condizione di prigionieri o di burattini può anche essere il presupposto per la liberazione improvvisa o per imparare a districarsi, tra e da i fili, e muoversi con la propria pelle e carne, mutando il legno e la pietra in cosa viva. Solo quando Prospero spezzerà la sua bacchetta magica quei burattini acquisteranno voce e vita propria, e l'isola/teatro scomparirà.

Il testo, dice Lombardo, è come fosse scritto con la voce, la sua polimorfia iscrive una istanza spettatoriale e di ascolto, come se il pubblico fosse iscritto e creato da essa, e in tal senso i personaggi della *Tempesta* mentre sono attori di una azione ne sono al contempo spettatori, e la ‘memoria’ di un teatro come il *Globe*, in cui una tale circolarità è iscritta nello spazio stesso, viene come rifluita nel *Blackfriars*, dove fu rappresentato *The Tempest*, una *boite* rettangolare la cui scatola già preannunciava il teatro all'italiana con le sue illusioni. La genialità del testo shakespeariano consiste in questo inglobare, compresa la lezione illusionistica ma ‘di piazza’ del gioco delle maschere nella commedia dell'arte, in cui confluiva (e ciò è presente a Eduardo nei richiami barocchi di una lingua napoletana che trova radici nel fiabesco colto-popolare del Basile) anche la tradizione della *féerie* seicentesca (e del resto i richiami a Napoli e alle maschere già barocche nel testo shakespeariano è insistito, tanto che sia Strehler che Eduardo assimilano Stefano e Trinculo alle maschere, vuoi di Brighella e vuoi di Pulcinella, secondo la tradizione dell'arte tanto veneziana che napoletana):

Una lingua antica e nuova, remota e contemporanea, che produce l'effetto medesimo che l'uso del dialetto siciliano produce nell'Opera dei Pupi – un'esperienza che questa versione certamente ricorda, e che è stata ribadita dalla rappresentazione fattane con le marionette Colla. (Lombardo 2008, p. 235)

Diceva Eduardo nelle sue *Lezioni di teatro*: “Io accuso la società in cui viveva Shakespeare. Come poteva fare? Come avrei potuto fare io durante il fascismo, se non far ridere il pubblico e poi in ultimo ammannirgli un capovolgimento dell'azione e mostrargli la tragedia?” (in Lombardo 2008, p. 228). La materialità è simbolicità, l'artigianato semplice è potente magia: “Rimediate coi vostri pensieri alle nostre imperfezioni. Dividete un solo uomo in mille parti e create una armata immaginaria [...] sono i vostri pensieri che ora debbono addobbare i nostri re” (Shakespeare nel prologo dell'*Enrico V*). La suprema verità è la suprema finzione, diceva ancora Eduardo: “Oggi purtroppo gli attrezzi di cartapesta non si usano più: impera la plastica e sui palcoscenici del mondo tutto è lucido e veristico, niente più è ingenuo, indicativo, teatrale. Io

però li uso ancora, ed essi svolgono ancora la loro funzione di simboli teatrali.” (Lombardo 2008, p. 230). L'oggetto, l'attrezzo di scena, il segno teatrale risale alla scenografia mentale che in Shakespeare lascia allo spettatore la libertà di ripercorrere lo spazio con l'immaginazione, per cui la parola, la voce, per forza di suggestione si fanno immagine, e questa vive tutta la sua ambiguità sulla soglia tra reale e onirico, tra spettatore e attore, tra spettacolo e azione viva.

La condizione dell'attore diventa metafora di quella dell'uomo proprio nel senso che il suo dramma (il suo paradosso) di essere sospeso tra la vita e il palcoscenico è il dramma stesso dell'uomo che si trova a dover vivere in uno stato di perenne ambiguità, in un mondo di cui non sa distinguere, come in *Le voci di dentro* o *Questi fantasmi*, le linee che separano la realtà dalla finzione, o dal sogno (così come accade ai personaggi della *Tempesta* shakespeariana, che il teatrante Prospero ha calato nella follia). (Lombardo, 2008, p. 232)

Nelle parole quasi di congedo, parole estreme, che Eduardo pronuncia in occasione della laurea *honoris causa* della Sapienza, il camerino di teatro diventa una soglia tra rinuncia e acquisizione, spoliatura e vestizione, nei due sensi, così come nel finale shakespeariano si mantengono in tensione e sospensione la fine delle illusioni magiche e la trasformazione altrettanto magica di un ritorno alla vita:

Nell'oltrepassare la soglia del mio camerino debbo lasciare fuori la porta tutto quello che non riguarda la mia presa di contatto con il pubblico (...) acchiappare e tenere stretto nella mano quell'incanto fragile e potente, quell'armonia dello spirito con la materia, quella sostanza di cui sono fatti i sogni, che per me è il teatro (Lombardo 2008, p.236).

Si tratta di un'alchimia, in queste nozze segrete tra spirito e materia, una trasformazione nel chiuso dell'athanor-camerino che si dischiude e poi si apre al mondo-teatro: quel sipario, quel velario, ma anche quello schermo fatto di tela sospesa, è *sostanza*, lo diventa a partire dall'occulto fuoco nascosto nella materia vitale e onirica. E per far ciò, per accedere a questo *oro*, il moto del perdono, dell'assolvimento, della *solutio*, della rinuncia, diventa acquisizione di una saggezza intrinseca. “Lu vennicarse è inutile/ sapénnole pentite/ nun ce stace cchiù l'odio/ so' state già punite. / Lo scopo mio qual'era?! Lu pentimento l'loro/ Nun me pare lu vero/ stu pentimento è d'oro [...]”. Si procede, temperando e mescolando e rettificando, tra *nigredo* e *albedo*: “cumm'a l'alba se mmesca/ cu la nuttata scura”.

Anche da Jarman il conflitto fertile tra lingua e *setting* viene evocato in termini alchemici, come una sorta di *design* alchimistico, che addirittura rimanda a una illustrazione ricorrente in alchimia, l'evaporazione della materia da un lato e la sua ricaduta in forma di rugiada, e dall'altro l'incarnazione dello spirito, il condensarsi dei suoi vapori, processo di sublimazione: “Sempre, nei film tratti da Shakespeare, lingua e *setting* cozzano fra di loro: lo spirito si trasforma in materia di ghiaccio e viene giù come grandine” (Colaiacomo 2000, p. 146). Si tratta, come si diceva, e per stessa ammissione di Jarman, di un precipitato alchemico, che prende forma appunto da una *tempesta alchemica*, visionaria e magnetica insieme, ed è lo stesso set inteso come abitacolo, spazio sigillato, a farsi luogo deputato “del precipitare di parole e *setting* in *design* cinematografico: la magia è ulteriore, ribadito sigillo in *The Tempest* di Jarman” (Colaiacomo 2000, p. 150).



Miranda guarda nel simbolo ermetico di mercurio in *The Tempest* (1979)

di Derek Jarman

Il film del 1979 è girato nella residenza di campagna di Lord Leigh, Stoneleigh Abbey, che Jarman trasforma in un vero e proprio 'oratorio ermetico', in un gabinetto alchemico, un athanor che diventa lo studio di Prospero, ricettacolo di simboli alchemici prelevati dalla *Occulta Philosophia* di Cornelio Agrippa. Jarman ha dichiarato che:

"Il cinema è lo sposalizio della luce con la materia – una congiunzione alchemica. Le mie letture dai maghi rinascimentali – Dee, Bruno, Paracelso, Fludd e Cornelio Agrippa – hanno contribuito a evocare la pellicola di *The Tempest*. I segni magici che Prospero tracciava sulle pareti del suo studio venivano dalla *Occulta Philosophia* di Cornelio Agrippa [...]. Sullo scrittoio di Prospero stava aperta la mia copia secentesca della *Occult Philosophy*: la prima edizione inglese dell'opera." [...] I segni magici che [Jarman nel suo film *The Tempest*] fa disegnare a Prospero sulle pareti del suo studio sono infatti parte integrante del *design* del film. Sono simboli, ma anche immagini in movimento. Sono *moving pictures*: ossia spazio e tempo in un'unica soluzione. (Colaiacomo 2000, pp. 150-151)

Questo fluttuare di voci, che giungono *da dentro* così come da un vuoto cosmico, un *fuori* incommensurabile, traduce la complessità di un testo la cui contemporaneità riecheggia nell'orizzonte audiovisivo che oggi ci avvolge tutti come una rete, in una ulteriore *navigazione* tecnologica, attuale e virtuale insieme, che agisce spesso come una possessione, oltre che come un monologo interiore che dà l'illusione di un concerto di voci. Anche Prospero, eterno internauta:

Come gli stessi spiriti, fluttua, abita tra immagini. [...] La sua non è conoscenza ma *mania*, possessione. Una *mania* che comanda di convocare immagini, di dare corpo a cose senza corpo. [...] Egli non è mai radicato in un luogo, sta sempre dietro una moltitudine di veli. Non riusciamo a vederlo, perché l'ebbrezza della sua Arte lo avvolge e nasconde. [...] *La Tempesta* è nostra contemporanea, come e più di quanto può essere contemporanea la grande arte

[...] è un'opera complessa, e in essa non vi è un senso ma una polifonia di sensi che può essere resa, figurata, soltanto dalla musica. (Aresu 2006, pp. 105-108)

Nei *romances* dell'ultimo Shakespeare (*Pericle*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* e naturalmente *The Tempest*) insistono le scene in cui il potere magico della musica, inteso come creazione e animazione tramite onde magnetico-sonore, re-suscita i corpi e dà vita ai simulacri, e, come nota Frances A. Yates, sono ricalcate "sul modello dell'*Asclepium* ermetico, laddove si allude all'animazione delle statue [...] in una sovrapposizione tra magia benefica e arte teatrale" (Yates, 1979, p. 84). "Infondere vita a immagini *apparentemente* morte" attiene alla magia cerimoniale: in *The Winter's Tale* la statua di Ermione si anima al suono di una musica e con un apparato magico-medianico, che si fonda sul 'concerto' di una catena di pensiero capace di guarire ed evocare la vita dentro simulacri che sono solo apparentemente tali:

Alla corte del re di Sicilia, Leonte, Paolina agisce precisamente come un mago ermetico. Nell'*Asclepio* appartenente al *Corpus Ermetico* c'è un dialogo in cui Ermete descrive la magia religiosa mediante la quale si supponeva che gli antichi sacerdoti egizi infondessero la vita nelle statue delle loro divinità, con vari riti e pratiche, tra cui l'accompagnamento musicale. (Yates 1979, p. 84)

La caverna dell'indovino Filarmonus (nome quanto mai significativo) in *Cymbeline* è una caverna sonora entro cui si opera una trasformazione e una mantica visionaria, come nella grotta di Prospero:

Vi è qualche ulteriore recondito o esoterico significato nella caverna, che induce a chiedersi se il simbolismo rosacrociano, o qualcosa di simile ad esso, potesse già essere in circolazione [...]. Il simbolo centrale della *Fama* è la caverna o cripta in cui si ritrova una cosa da lungo tempo perduta, la tomba di Christian Rosencreutz. (Yates 1979, p. 85)

La resurrezione del cavaliere rosacroce induce a una armonia dove si compone ogni discordia. E nella *Tempesta* non si fa altro che re-suscitare apparizioni, animare corpi che sembrano morti, spariti e che ritornano vivi, trasformati, sublimati in materia "ricca e strana". Una tale magia si può definire *cinematica*, dal momento che viene percorsa da una attitudine divinatoria: si tratta pur sempre di una *profezia*, che sia quella di un amore destinato o di un nuovo mondo, e lo sguardo di Miranda, ipnotizzato da Prospero, *vede* al di là, in un tempo sospeso tra passato e futuro, come in *flashback* e *foreward* cinematografici, un ritorno al passato di Prospero e una visione del futuro che ricongiungerà i destini. I presagi shakespeariani sono insiti nel passaggio epocale dalla magia alla scienza, dal mondo chiuso all'universo aperto delle nuove terre dove realizzare l'utopia. Si tratta di una "magia rinascimentale: la magia come sistema intellettuale dell'universo, presagio della scienza, magia come movimento morale e riformatore, la magia come strumento per unire fedi religiose in contrasto entro un generale movimento di riforma ermetica" (Yates 1979, p. 79).

## 2. La tempesta alchemica

Si forma un nuovo sentire e, nella drammaturgia visivo-sonora del testo, questo *sentire* attiene appunto all'immagine-suono, a un processo di epifania che estroflette, nelle apparizioni, le voci-fantasma che ci abitano e che possiamo possedere, oppure, altrettanto, farci possedere. Si tratta comunque di un rituale di impersonificazione, di incarnazione, di scambio delle maschere (è presente in tal senso l'influsso della commedia dell'arte), ma anche di un processo alchemico, quello che conduce alla fase finale dell'opera che è chiamata *proiezione*, con termine pre-cinematografico, oltre che pre-psicanalitico.

In questo caso l'isola-teatro del mondo, l'isola-mondo-io, la comunità singolare-plurale si configura come un circuito di sguardi che è precipuamente cinematografico: l'isola si fa schermo e tavola su cui muovere i pezzi (la scacchiera è anche una tavola di montaggio). Ciò esplica come il linguaggio, e il montaggio di attrazioni che percorre l'isola shakespeariana, attenga a una particolare magia, quella che implica l'istanza spettatoriale in quanto *epopteia*, partecipazione a un rito misterico, ermeneutica decifratrice di segni che si depositano nel buio e vengono improvvisamente illuminati. L'isola archetipica, l'isola degli inganni si fa specchio di un tragitto di conoscenza, incrocio di sguardi, di istanze di sguardo: "Il suo linguaggio [dell'isola archetipica] è misterioso, elusivo, ingannevole; caratterizzato da suoni e segni arcani, perturbanti; contraddistinto da geroglifici, crittogrammi, mappe, che si fatica a leggere, decifrare, decodificare" (Perosa 1996, p. 13).



George Innes, *The Storm I* (1870)

Il tema della resurrezione miracolosa, l'animazione delle statue, la reviviscenza dei corpi dalle immagini, in opere come *Pericle*, *Cymbeline*, e la stessa *The Tempest* rimanda a una 'magia transitiva' come l'alchimia che:

"rappresentava un tentativo di purificare la natura corrotta e ripristinare nelle creature l'unità perduta che le saldava alle Idee originarie. Shakespeare doveva senz'altro essere a conoscenza del significato alchemico implicito nella parola *tempesta*: con questo termine si designava infatti il processo di condensazione col quale si eliminavano le impurità del vile metallo, agevolandone la trasformazione" (Mebane 1994, pp. 226-227)

In *The Tempest* le scorie alchemiche, le sue sublimazioni, e le operazioni stesse diventano personaggi-metalli, spiriti elementali, 'ministri del destino', agenti di trasformazione del mago-operatore. Le onde (sonore, magnetiche, visive) parlano della *cosa*, i venti cantano la *cosa* (come dicono i versi shakespeariani), la musica degli elementi 'tempera' le persone, fa loro da 'bordone', trasforma nel nome di una misteriosa *cosa* che è la trasformazione della colpa, la sua nominabilità che procede dalla innominabilità del rimosso.



La quarta tavola del *Mutus Liber* nell'edizione di La Rochelle (1677)

E si dipana un processo psicanalitico di individuazione (secondo l'analogia junghiana tra processo analitico e alchimia); allora la percezione cambia, l'audiovisualità si fa strumento di riconoscimento: "nella sua immaginazione il fragore dissonante della tempesta si trasforma miracolosamente in una musica soave. La tempesta diventa un canto misterioso che sussurra ad Alonso il segreto della sua anima" (Melbane 1994, p. 232).

L'immagine della tempesta (la *tempesta al-chimica*, è metafora concreta nelle operazioni sui metalli e sulle sostanze sottoposte al lavoro ermetico), come 'cura' e come passaggio nelle acque trasformatrici era presente già nel personaggio (ancora un nome significativo) di Cerimone del *Pericle*, dove c'è un esempio di cerimonia alchemica sotto forma di cura attinente alla medicina ermetica:

Dopo una grande tempesta, e in contrasto con essa, veniamo introdotti nella pacifica atmosfera della casa di Cerimone. Il dottore, così ci racconta, ha sempre *coltivato le scienze mediche* e ha appreso le segrete proprietà dei metalli, delle pietre, delle piante, giudicando che la virtù e il sapere possano fare *d'un uomo un dio*. [...] I marinai portano a questo buon medico una cassa, gettata sulla riva dalla tempesta, che, aperta, rivela Taisa, in apparenza morta. Ma Cerimone si accorge che in lei può ancora esserci vita, ordina che si accenda il fuoco e prepara dei medicamenti. Riscalda il suo corpo e dispone perché si suoni della musica. In breve tempo Taisa riprende a muoversi, *ricomincia a sbocciare in lei il fiore della vita*. (Yates 1979, p. 82)



La rugiada dei Saggi raffigurata su un quadrilobo della  
*Cattedrale D'Amiens*

La figura del medico paracelsiano, suscitatore di spiriti elementali, mediante una 'terapia musicale', nella crucialità dell'epoca shakespeariana, rifluisce nella figura dei misteriosi fratelli rosacrociari. "Cerimone sta forse a ricordarci i fratelli rosacrociari, i quali, secondo il primo manifesto rosacrociario, la *Fama*, costituivano un ordine medico per curare gratuitamente i malati?" (Yates, 1979, p. 83). Secondo Yates un'aura rosacrociaria pervade il testo shakespeariano, e allude alla comparsa di un potere miracoloso di pace e guarigione messa in circolazione dal manifesto rosacrociario nell'anno di grazia 1610, 'nel mezzo di una tempesta' storica e sociale e religiosa. Si chiede la studiosa inglese se Shakespeare "usa forse la magia ermetica atta a infondere la vita come una metafora per il procedimento artistico? [...] Il richiamare in vita Ermione è in realtà il nucleo del messaggio del dramma, il ritorno alla vita di una bontà e di una virtù perdute e bandite" (Yates, 1979, p. 85). Si tratta di una magia naturale che si sposa all'operatività dell'arte: "L'arte stessa è natura [...] i mezzi per correggere la natura sono ancora opera della natura, ond'è che l'arte, la quale voi dite aggiungersi alla natura, è anch'essa arte di natura" si dice nel discorso di Polissena a Perdita del *Racconto d'inverno* (VI, IV, 88-97), per cui "l'arte libera il potenziale della natura piegandolo al proprio fine" (Mebane 1994, p. 242).

Ed è verso un connubio insieme fisico e simbolico che tende l'illusionismo 'curativo' delle arti di Prospero. Nella cerimonia nuziale, nel 'matrimonio alchemico' (e ricordiamo che il fidanzamento e le nozze regali della Principessa Elisabetta con l'elettore Palatino Federico V, tra 1612 e 1613, sono connesse con una significativa rappresentazione di *The Tempest*, cui il *masque nuziale* incastonato nel testo non sarebbe estraneo) nelle nozze, fisiche e mistiche a un tempo, "la grazia opera la miracolosa trasfigurazione della natura [...] la dimensione fisica della natura si realizza per mezzo di operazioni nelle quali si dispiegano le facoltà superiori della mente e tale processo si completa mediante cerimonie nelle quali viene invocato il soccorso della grazia divina" (Mebane, 1994, p. 242). Cerimonia visiva e sonora che rende l'isola un luogo sonante e di apparizioni fantasmatiche, un'"isola delle voci" cui presiede una lingua generativa, una lingua arcana, che quasi si iscrive nella conformazione stessa dell'isola, nella sua geografia emozionale. Tutto vi è possibile tanto come arbitrio e inganno, quanto come disegno destinale: e ciò era esattamente il modo di *apparire* delle isole in capo al mondo, luoghi del mostruoso e dell'utopia, del 'mondo rovesciato' e dell'"età dell'oro" (così come preconizza

Gonzalo, al pari di tanti navigatori e naufraghi dell'epoca).

L'isola delle voci è il regno dell'arbitrario, e le mille lingue che vi si parlano non lasciano raccapezzare [...]. L'isola come luogo del meraviglioso e insieme, una volta scoperta, della punizione e della sofferenza [...]. Del resto, le Bermude della tradizione elisabettiana diventano da un lato isole della calma e dell'idillio, ma dall'altro appaiono, ai viaggiatori così come a Shakespeare, *still-vext*, abitazione di diavolo, isole incantate sempre in tempesta, squassate da uragani. [...] Anche Sir Walter Raleigh, che in *The Discovery of Guiana* (1596) annuncia di aver trovato il Paradiso, le vedeva circondate da un *mare infernale di tuoni, lampi e tempeste*, gli uragani come deità furiose di Walcott. [...] Le isole delle scoperte geografiche perpetuano la dualità incanto/perdizione, meraviglioso/sofferenza, liberazione/prigione. (Perosa 1996, pp. 16-17)

### 3. La lingua delle isole

Ma il meraviglioso della 'lingua delle isole' ha un passato 'romanzesco' che si dipana dall'antichità e dal medioevo fin dentro il moderno. *L'isola delle voci* stevensoniana, piena di invisibili presenze, è già contenuta nelle versioni antiche e medievali del *Romanzo di Alessandro*, nel contesto di viaggi immaginari e di *mirabilia*, già presente, ad esempio, nella *Storia Vera* di Luciano:

Non c'è altro luogo come l'isola dove il motivo o il problema del linguaggio, dell'uso stesso delle lingue – parlate o scritte, vocali o geroglifiche, crittografiche o mappali – compaia con tale frequenza ossessiva. (Perosa 1996, p. 29)

Le lingue generate dalle isole di cui favoleggiava Rousseau sono anche l'acquisizione di una lingua dei gesti e delle immagini che si fa paesaggio, e il pathos di questa reviviscenza di immagini, la sua dinamica, viene messa in forma dalla qualità visiva, generatrice di immaginario del *blank verse* shakespeariano. Bisogna compitare la lingua delle isole, laddove il loro alfabeto inscritto nella conformazione stessa, nella stessa natura del luogo, diventa linguaggio misterioso, altro, o iscrizione di una mappa del tesoro crittogrammatica: l'esercizio della decodificazione è il manifestarsi stesso dell'isola, che coincide con la mappa e col tesoro. Il tatuaggio, ad esempio, è scrittura e lingua del corpo, è 'istoriazione' del linguaggio del corpo, scrittura amorosa. L'escatologia dell'isola, chiave del destino, generatrice del perturbante è dunque un dispositivo di *protezione*:

La persistenza del linguaggio *altro* o l'insorgenza di crittogrammi, geroglifici, mappe, costituiscono il raccordo ovvero il legame fra la *realtà*, sia pure letteraria, dell'isola e la sua natura o proiezione metaforica, fra il fenomenologico e il metafisico, fra il senso ostensibile e quello recondito: insomma fra metonimia del fatto e metafora del profondo. (Perosa 1996, p. 30)

Ariel parla il linguaggio dell'aria e del fuoco, il suo canto è dono della lingua di natura e degli elementi che sovrintendono alla natura stessa; Calibano, figlio delle formule magiche dell'antica strega, intende e parla la lingua dei sassi, della terra, delle acque abissali, e Prospero gli insegna il passaggio dal balbetto alla nominazione, come un primitivo Adamo fatto di fango che arriva a distinguere la luce nel buio, il giorno dalla notte, e pure le loro assonanze "e mi insegnasti come chiamare la luce più grande e più piccola, che bruciano di giorno e di notte" (I, II, 334-36):

Sia ad Ariete che a Calibano, Prospero insegna la lingua veicolare [...] ma fa pullulare tutta l'isola, specie dopo l'arrivo dei naufraghi, di voci e lingue, in una sorta di Babele. (Perosa 1996, p. 32)

Eventi che suscitano l'estraneo-familiare, *un-heimlich* freudiano, che presiede all'esperienza specchiante del cinema, e che vanno "from strange to stranger" (V, I, 227-28), dove l'incontro con lo straniero avviene percorrendo un labirinto visivo-sonoro. L'isola parla, il film parla, l'isola del fato è un incrocio di destini, gli spiriti arielici somigliano a fate e a ninfe, ma l'incalzante intricarsi degli eventi instaura anche un *fare*, un agire magico che è anche come un *parlare*, etimologicamente. Parola magica, suono-visione, che dà realtà alle apparizioni, dove però il *mastermind* dell'illusione, Prospero stesso, compie una rinuncia, si ritrae, nel senso che l'isola-testo è insieme un suo *ritratto* e una sua *sparizione*, che rettifica la cifra magica nel suo assorbirsi in un ineffabile nulla. L'isola è una costruzione di visioni, lingue, suoni che come emerge si immerge, come appare scompare, come si srotola si arrotola, è una pellicola, un film scritto – direbbe Pasolini – "su carta che brucia".

*The Tempest* è allora un testo-tessuto dei sogni dove i naufraghi ricostruiscono i sensi arcani, dentro una scrittura polisensoriale, fisica e psichica. L'arcana bellezza del testo coincide con l'isola, altrettanto indecifrabile, enigmatica:

È la stessa lingua fatta di suoni e idiomi un po' misteriosi, insieme paradisiaca e infernale, nobile e selvaggia – in ultima analisi incomprensibile – [...] lingua polisemica che esprime i terrori della notte, i rumori misteriosi della natura e i sogni sfuggenti dell'immaginazione. (Perosa 1996, p. 37)

L'ordo della mappa-isola è il suo ornamento vivo, il modo serpentino con cui i segni si compongono e si scompongono in immagini viventi. Una natura erratica e labirintica di una cartografia che si dipana come *schermo*:

Elemento di raccordo fra l'arcano dei luoghi (e dei linguaggi) e l'imposizione di un ordine, il punto di sutura fra immaginazione e *ratio*. La mappa manifesta la bivalenza, la tensione verso il mistero, e insieme verso la sua soluzione. (Perosa 1996, p. 38)

Tra radure incantate, mappe connesse alla conformazione del territorio-linguaggio dell'isola, in questa terra dei sogni e dei desideri che diventano reali, nella loro natura profonda, "la lingua delle fiabe e delle fole si mescola intimamente a quella della realtà, senza alcunché di artificiale perché è primigenia" (Perosa 1996, p. 39). Lo spirito dell'isola, il suo *genius loci*, la sua estrema essenza, è un che di volatile e insieme di terrigeno e radicato; l'isola-madre e matrice di incanti è le sue voci frammentate, la sua "comunicazione sospesa e interrotta", connessa fra il prima e il dopo, pervasa di una impermanenza paradossale che eppure permane e si espande come un sentire; è una geografia di emozioni (secondo la definizione di Giuliana Bruno nel suo *Atlante delle emozioni*, in cui il nesso cinema-paesaggio viene percorso nella direzione di una 'filosofia delle immagini').



Edward Burne-Jones, An Angel playing a flageolet (1878)

#### 4. Un magico-alchemico teatro di memoria

Il riferimento all'alchimia per *The Tempest* trova rispondenza anche nel fatto che da più parti è stata richiamata una figura dell'epoca che, come mago-alchimista in rapporti con Elisabetta I, traluce in filigrana nel personaggio di Prospero: ci riferiamo a John Dee, cui alludono anche i due film di Jarman e di Greenaway (e Jarman traduce in immagini filmiche lo 'specchio magico', la sfera cristallina di visione attribuita a Dee, in un altro film che incrocia l'Inghilterra contemporanea dei punk con quella elisabettiana: *Jubilee*, 1978). Ma il gesto magico contiene in sé anche il nesso esotismo-esoterismo, le due facce complementari di una sapienza ancestrale e primitiva e di un sapere futuro. A proposito dell'uso di saperi magici africani, ma anche attinenti allo zen o alle cerimonie coreane, presente in una messinscena del testo a opera di Peter Brook (1990) è stato notato che:

La magia di Prospero, con cui Shakespeare termina la sua opera e il Rinascimento compie il suo declino, può funzionare per ogni spettatore occidentale come operazione immaginaria. Perché mai la magia africana, poco familiare allo spettatore europeo, dovrebbe essere più pertinente del ricordo dell'alchimia, che ancora abita l'universo mentale dell'Occidente? (Banu 1994, p. 59)



Peter Brook durante le prove di *The Tempest* (1990)

Trappole dell'esotismo? Certo la diade Calibano/Prospero, colonizzato/colonizzatore, ci appare sulle due facce di uno specchio. E se la coppia Sicorace/Prospero, antica e nuova magia, può avere rispondenza in una immagine di androginità solilunare, tipica dell'alchimia, il teatro magico di Shakespeare mantiene in tensione i due poli, così come iscrive le distese oceaniche e l'isola 'di nessun luogo' in un teatro di memoria che all'epoca (sulla scorta di Robert Fludd che riprendeva Giulio Camillo) coincideva con il 'Teatro del Mondo', e questo con il *Globe Theatre*.



Il Globe Theatre ricostruito a Villa Borghese, Roma

Il mondo delle nuove colonie diventava un mondo teatralizzato e trasposto in una magia di immagini, in una *tempesta* di immagini, e l'infinità dei mondi avrebbe celebrato da lì a poco le sue magie barocche, con il presentimento esotista e geroglifico della macchina cinematografica, nella magia di ombre e luci di Padre Athanasius Kircher. Comunque in ogni gesto colonialista è contenuto il suo dissolvimento, un superamento universalista, un 'naufregio' rimodellante

(come nelle conquiste portoghesi), rinnovativo (una *solutio* alchemica che rimette tutto in discussione), un 'postcolonialismo' che sposta la parola e l'accento sulla relazione.

Abbiamo già richiamato l'illuminismo dei Rosacroce (cui Yates ha dedicato un saggio importante) dal cui contesto un libro che affonda nell'allestimento immaginario dell'iter iniziatico come *Le nozze chimiche di Cristiano Rosacroce*, si trasferisce nello shakespeareano *masque* di Imene, dove agisce il potere trasfigurante dell'amore:

Prospero procura di realizzare una fusione armonica tra la dimensione naturale e quella sovranaturale, fusione simboleggiata dalle nozze tra il cielo e la terra nella rappresentazione allegorica. [...] l'armoniosa danza viene interrotta da "uno strano, confuso e sordo brusio" (IV, I, 138) e in quel momento fatidico, Shakespeare rivela i limiti dell'arte di Prospero. Costringendo Prospero a por fine allo spettacolo, in cui manifestava il potere evocativo delle sue arti magiche per far fronte alla congiura ordita da Calibano. (Mebane 1994, p. 222)

Prospero spezza la sua bacchetta magica e sospende le illusioni, si manifesta qui la genialità shakespeareana di dar luogo alla potenza di sospensione, che è un principio alchemico: solo mantenendo in sospensione il gioco degli elementi e lasciando libero ciò che tende a residuare, a depositarsi come *corpo dell'immagine* è possibile *in questo mondo* una trasformazione. Bisogna tendere costantemente verso il cielo lasciando però la parola al corpo, alle componenti in ombra che faranno da concime, nella terra ombrosa, per la manifestazione della vita, della rinascita. È un orgoglio luciferico che deve mostrarsi nella sua tensione verso la possibilità-impossibilità di integrare completamente il negativo, che deve conservare una sua vitalità: "Secondo Shakespeare, l'uomo non realizza se stesso rifiutando la propria natura fisica, come credevano alcuni filosofi occulti, ma armonizzando la materia con lo spirito" (Mebane 1994, p. 222).

Il ripudio del teatro, dell'illusione, della magia, significa l'accesso a un piano più alto, e altro, del reale, cui però la "rozza magia" e il gioco dei corpi ha dato pur sempre accesso. Si tratta in questo caso di una tempesta psichica e insieme meteorologica, entro cui il *rigore* della tempesta, che temprava le fibre, e la sua *agitazione*, mutano il complesso psicofisico, lavorando magicamente una materia prima: *rough magic*. Lo stesso Prospero, in accordo con l'ambiguità dello stato tempestoso, si emenda quando dal desiderio di vendetta passa al sentimento della compassione.

In un cambiamento di prospettiva, una mutazione di scena, una rotazione di sguardo, un movimento dei punti di vista scandito per sequenze, proprio come in un film, ciò che appariva come una punizione si rivela come una salvazione. Il "sortilegio del mare" cantato da Ariel è insieme illusione teatrale, operazione alchemica (l'Aquaster alchemico, il bagno alchemico di trasmutazione, il bagno del re e della regina), opera di magia e allegoria barocca (la *navigatio* occulta, metafora dell'iter iniziatico-esistenziale, palingenesi marina), e soprattutto disciogliersi delle immagini nei corpi e viceversa, esattamente l'operazione del dispositivo ripresa-proiezione del cinema, in cui gli 'spiriti' attori agiscono dietro il velario del mondo-isola:

A cinque braccia sul fondo/ tuo padre è sepolto/ son fatte coralli le ossa/ due  
perle son fatti i suoi occhi/ ma nulla di lui va disperso/ ché un sortilegio del  
mare/ lo va tramutando in qualcosa/ di ricco e strano. (I, II, 397-402)

La tempesta è formata di onde psichiche e magnetiche: "In loro l'intelletto tende a rifluire, e la marea imminente sta per coprire ancora il litorale della loro ragione che adesso è tutto melma e relitti" (V, I, 79-82). Insieme ai corpi assistiamo a un mutamento dello stato percettivo: "I mutamenti devono aver luogo nella percezione dell'uomo prima che la restaurazione dell'armonia si compia nella storia dell'umanità" (Mebane 1994, pp. 230-231). La moltiplicazione dei punti di vista e l'alterazione percettiva sono rifratte nella descrizione

difforme, secondo la percezione più o meno distorta o lucida di ciascuno, dell'aspetto e dell'aria dell'isola, come se nel 'teatro di memoria' di ciascuno si disponessero, nei *loci* vuoti, immagini diverse, in un montaggio diverso, in cui le tinture e le colorazioni rifanno letteralmente i corpi e le immagini entro cui si specchiano, tessute dalla medesima "stoffa dei sogni":

GONZALO

Oh come l'erba, intorno, fresca e rigogliosa e verde, appare...

ANTONIO

Già, una terra bruciata.

[...]

GONZALO

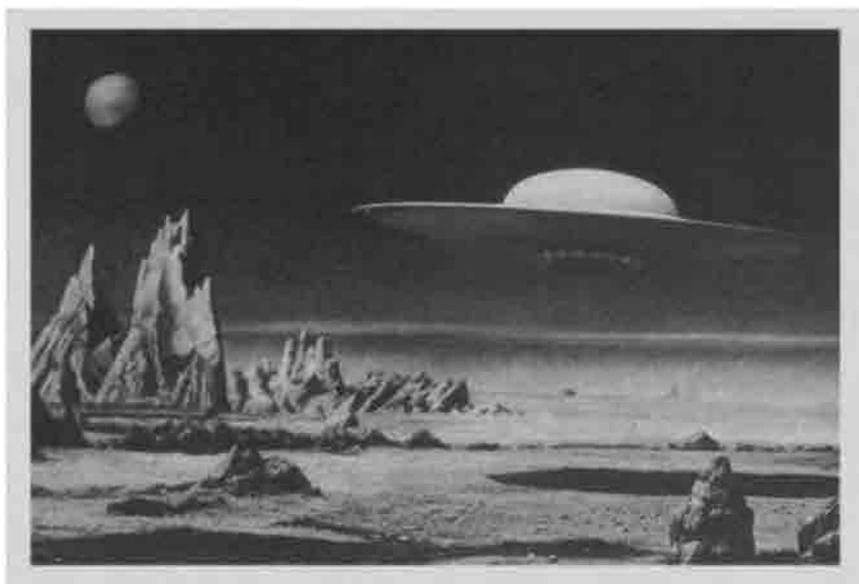
[...] son queste nostre vesti: le quali pur essendo state, come furono infatti, inzuppate di mare, conservano ciononpertanto la loro freschezza e il lustro, come se invece che dalla salsedine marina or ora dal tintore uscite fossero. (II, I, 53-68)

Un cineasta dell'*underground* americano, Harry Smith, definito come "american magus" e "moderno alchimista", illumina bene come il sapere alchemico, di matrice postrinascimentale, possa considerarsi alla base del modo di manipolare luce, ombra, materia, tempo, colore in ambito filmico. Lo stesso Smith affermava, come un Prospero moderno, che i suoi film nascono da un gesto invisibile e soprannaturale, di cui lui diventa tramite. A questo proposito c'è una significativa testimonianza di P. Adam Sitney:

Smith parlò addirittura di Giordano Bruno come l'inventore del cinema, durante una lezione concitata, ma divertente, tenuta a Yale nel 1965, citando la tesi di *De immenso, innumerabilibus et infigurabilibus* secondo la quale c'è un numero infinito di universi, ciascuno dei quali possiede un mondo analogo con alcune piccole differenze, una mano sollevata nell'uno è abbassata nell'altro, così che la percezione del moto è un atto della mente che rapidamente segue un certo corso tra un numero infinito di questi *fotogrammi*, e in questo modo li anima [...]. Smith inquadra il suo lavoro nella tradizione storica dell'illusionismo magico, rifacendosi a Robert Fludd, che usava gli specchi per animare i libri, e ad Athanasius Kircher che lanciava incantesimi con una lanterna magica. (Sitney 2003, p. 8)

##### 5. Lo schermo-isola, *metamorfosi* filmiche

Isole dei morti, isole non segnate sulle carte, isole fantasmatiche, che appaiono e scompaiono, ed entro cui si appare e si scompare, isole dei beati abitate da anime, ombre, fantasmi, (terre purgatoriali o di magia), giardini di Klingsor, isole felici, paradisi terrestri, terre femminili di Calipso e Circe, isole di Venere: l'isola della *Tempesta* si allinea su un immaginario del *locus amoenus*, ma anche abitato dai mostri dell'inconscio. L'isola diventa schermo dell'inconscio, pianeta perduto fluttuante tra terra e cielo. In uno dei film più geniali ispirati al testo shakespeariano, in chiave fantascientifica, *Forbidden Planet (Il pianeta proibito)*, Usa, 1956 di Fred McLeod Wilcox, sul pianeta Altair 4 prende forma nebulosa visibile-invisibile il coacervo di desideri e paure, di immaginazioni e sogni di chi la abita o vi naufraga, a cominciare dal dottor Morbius e da sua figlia, che assume non a caso il nome del pianeta-isola femminizzato, Altaira, accompagnandosi a un robot che racchiude in sé sia Ariel che Calibano, come un essere ibrido, tra umano-animale e tecnologico.



Il pianeta Altair 4 de *The Forbidden Planet* (1956) di Fred McLeod Wilcox

Il gorgo-turbine del naufragio appare così come un vortice di immagini, un coacervo su cui si proiettano le nostre ombre. L'esplorazione *spaziale* significa la possibilità di metamorfosi, nell'incontro con altri mondi, e ciò anche nelle numerose riprese letterarie esotiche e postcoloniali del tema shakespeariano, e, significativamente, anche in una trasposizione western, legata al mito della nuova frontiera e insieme della città morta, come *Yellow Sky* (*Cielo Giallo*, Usa, 1948) di William A. Wellman. L'isola è anche terra straniera, terra dell'estraneo che ci è prossimo, dove infuria il rito ancestrale e selvaggio, in quanto emergenza dell'esotico (vedi le variazioni 'africane' e antillane di Derek Walcott o di Aimeè Césaire).

L'emergere dell'isola ha a che fare con il suo *immersersi*, la superficie attinge al suo abisso, abisso superficiale che si fa appunto superficie di proiezione: è la figura del mare, che è tenebre ma anche velario, stoffa onirica, onda di trasmissione delle immagini, schermo d'acqua su cui si riflettono le nubi e che, quando queste si squarciano, assumono la luccicanza del sole che si nasconde dietro la nuvola, l'iridescenza luminosa che funge da ri-velazione. Continente perduto, Atlantide sommersa, l'isola di Prospero, come l'isola della fata di Poe, ha due lati: uno in luce e uno in ombra, è bivalente: "una estremità è di dorata bellezza, l'altra della più nera oscurità" (Perosa 1996, p. 14). L'isola dei morti, apparsa al pittore Arnold Böcklin, può anche essere liberatrice, aprirsi al mondo quando si dischiude la prigione dell'io, degli egoismi, e ci si apre all'altro, che è il nostro spettro di rifrazione, come avviene nel finale della *Sonata di spettri* strindberghiana.



Arnold Böcklin, terza versione de *L'isola dei morti* (1883)

L'isola è in quanto tale sovra-naturale, in superficie appare ma tiene le proprie profondità nascoste, segrete, come la magia procede per segni di superficie, tracciati su uno schermo che li assorbe, ma occulta il proprio senso segreto. Perciò ogni isola è magica, e il processo magico *isola*, racchiude in un cerchio per aprire e dare accesso alle parti nascoste di noi, a quell'io segreto che si frange in ombre, in personaggi, si incarna in paesaggi e apparizioni, come al cinema.

L'isola purgatoriale, il passaggio verso il paradiso, localizzato nel fantastico medioevale in Sicilia e in Irlanda, o in quella Avalon, isola dove Artù è condotto per essere guarito dalla ferita, *insula pomorum*, sede anche della fata Morgana, esperta di matematica e guaritrice oltre che incantatrice (è il castello del Graal è raffigurato talvolta come isola). Nelle *Prophetiae* di Merlino si ha il modello della civiltà *reinventata* su un'isola deserta. È un mago che ricrea un mondo in miniatura, un luogo di apparizioni, un altro reale, e predispone in altri termini un set, dove suscitare tanto l'angelo che la bestia. Sia *King-Kong*, dove una troupe di cinema (e il suo regista-demiurgo) catturano un gigantesco scimpanzè-Calibano, che *L'invenzione di Morel* del romanzo omonimo di Adolfo Bioy Casares (dove la 'macchina delle maree' materializza, agli occhi del naufrago protagonista, il passato riproiettato sempre identico all'infinito) testimoniano di isole che si trasformano in set cinematografici.

Il motivo dell'isola misteriosa dove un *savant* conduce i suoi esperimenti sui corpi umani si trasmette nella letteratura fantastica, da Verne a Wells. Sono "isole di *escape*, di fuga, ma anche di costrizione e prigionia" (Perosa 1996, p. 16). Così come, nell'assimilazione di Miranda all'anima del luogo, sono anche isole-donna, l'isole della fata, isole come origine materna del mondo, isole-sesso, isole come epitome della sensualità, isole di Alcina, isole citerèe di Venere. L'isola può essere protettiva come pericolosamente illusoria, così in *The Faerie Queene* di Spenser: "È fertile di false delizie, di appagamenti sensuali che sono figura della morte" (Perosa 1996, p. 19). Sono isole perigliose, così come isole fluttuanti, che diventano spesso il segno non tanto di un aldilà quanto di una terra intermedia di passaggio all'aldilà, come un veicolo e al contempo una dimensione. Isola epitome della sensualità, isola-giardino, l'isola mirabile è isola mobile o isola delle bestie o delle amazzoni.



John William Waterhouse, *Miranda* (1916)

L'isola, terra dell'io profondo, le cui radici sono abissali e plurali, diventa teatro e campo di battaglia, luogo di una psicomachia, dove affondare significa anche risalire verso il cielo dopo avere subito una purgazione che parte dai corpi e investe le anime. È, per *The Faerie Queene* di Spenser, "fertile di false delizie, di appagamenti sensuali che sono figura della morte", ricorda "appunto la duplice, ambivalente natura: vi si esplica la magia buona del riscatto e della redenzione, ma anche la magia nera della perdizione, spesso strettamente congiunte" (Perosa 1996, p. 19). L'isola della *Tempesta* diventa la scoperta del 'nuovo mondo' per Miranda, colei che è tutt'occhi a mirare i *mirabilia*, il cui sguardo si dischiude sul mondo a 360 gradi, e diventa il Paradiso Terrestre per Ferdinando, cui viene assegnato il compito di connettere eros e conoscenza, fede e amore: "Essa è però soprattutto, e per tutti, isola della prova, della perdita d'una vecchia identità e della riconquista d'una nuova, dove tutto è legato all'uso, all'imposizione e alla distruzione del linguaggio" (Perosa 1996, p. 19).



John Everett Millais,  
*Ferdinando lured by Ariel* (1849)

L'altrove è bivalente, l'isola magica può essere una terra da redimere, una terra desolata la cui magia è quella di instaurare un processo di reviviscenza e delinea “un paesaggio fisico e mentale totalmente *altro*, diverso [...] *luoghi incantati* perché *desolati e allucinati* [...] caratterizzati da segni e linguaggi *altri*, misteriosi, criptici e geroglifici (Perosa 1996, pp. 20-21). Nelle epigrafi poste da Melville a *The Enchantadas* (1854) appaiono brani su isole favolose e magiche di *The Faerie Queene*. Le Galapagos sono come una “*landa stregata*, un *deserto incantato*, una terra di nessuno che inganna gli occhi” (Perosa 1996, p. 21). Terre del silenzio dove è possibile tuttavia ascoltare voci ancestrali, come le plaghe turbinose del *Lear* shakespeariano, in preda alla bufera degli elementi e alla follia. La ‘pazzia’ delle isole viene rintracciata da Erasmo, e si ripercuote come visione:

In isole costruite ad arte, si ritrova o si proietta quella saggezza che non è del mondo. A partire dall'*Utopia* di Tommaso Moro (1516), all'isola vien fatto di parlare il linguaggio di un Altrove mentale che è proiezione di una razionale – fin troppo razionale – configurazione (sperata) del mondo, di un desiderio di elevata saggezza, che solo *altrove* o nel non-luogo della mente appare possibile o ipotizzabile. (Perosa 1996, p. 25)

Nella *The New Atlantis* (1624) di Francis Bacon, non lontano dalla temperie shakespeariana, la scienza confina ancora con la magia, in cui hanno spazio visioni apocalittiche e miracoli, in cui il senso della magia naturale inclina ancora a far “pensare che in quest'isola ci fosse ancora qualcosa di soprannaturale, ma piuttosto angelico che magico”; isola dei *possibili* dove umanità nuova e politica si combinano fra loro:

Il calore imitato del sole, i cannocchiali, le case del suono, delle false apparizioni e illusioni scientificamente indotte – si pone quasi come creazione rivale rispetto alla realtà del mondo. L'organizzazione scientifica delle invenzioni d'ogni tipo crea un regno di sogno. (Perosa 1996, p. 26)

La solida roccia diventa organica, ha una vita inudibile, invisibile: "se le isole sono *della stessa materia di cui son fatti i sogni*, costituiscono miraggi in cui si perde la rotta, labirinti pericolosi, arcipelaghi traditori [...] si ha presenza di *spiriti nella giungla*, apparizioni, demoni, vampiri" (Perosa 1996, p. 22). Sono isole in capo al mondo, isole della fine del mondo, del mondo increato o distrutto, una condensazione di vapori:

Nell'immensa solitudine si scopre simbiosi; nel primitivo desolato si rivelano miracoli e meraviglie, elfi e folletti popolari assieme ai simboli dell'*anima mundi* yeatsiana [...] si aprono le prospettive delle storie meravigliose come linguaggio *altro*. (Perosa, 1996, p. 23)

D'altra parte le "isole sonanti" di Rabelais appaiono come proiezioni mentali ma anche estroflessioni carnevalesche, sono isole che "prendono a proliferare come terreno di infinite, e infinitamente variabili, proiezioni della mente inquieta" (Perosa 1996, p. 27):

SEBASTIANO

Mah, forse si metterà nel taschino quest'isola e la porterà a casa al suo bambino: come una mela.

(II, I, 87-92)

La specularità microcosmo-macrocosmo, il mondo in un granello di sabbia, tipica del pensiero rinascimentale, si riversa per Shakespeare nel mondo naturale, per cui la metafora teatrale, l'"immenso globo, incorporeo spettacolo", il *Globe Theatre*, il 'Teatro del Mondo', teatro visibile-invisibile che appare e svanisce nell'aria disperdendo il fumo che è traccia di sé, lo schermo delle apparizioni, si accordano perfettamente con la speculazione naturale, con l'idea di esplorazione della natura e dei suoi *mirabilia*. Ma la natura trascorre dall'esteriore all'interiore e viceversa. Lo spettacolo svela agli occhi dello spettatore i segreti della sua esistenza, diventa specchio esteriore del suo interiore, e operatore magico di trasformazione, guardare l'oltre significa anche guardare l'altro *dentro di sé*, significa un allenamento della percezione che richiede la complicità dello spettatore. Gli artifici non hanno efficacia senza la partecipazione del pubblico, il quale interviene per ricevere l'incanto ma anche per porvi termine, per disingannarsi, in una sorta di straniamento brechtiano che fa prendere coscienza del proprio stato nel contemplare il gioco tra realtà e finzione.

*The Tempest* procede verso una comunità della grazia, e il palcoscenico vuoto alla fine, svuotato delle apparizioni magiche, fa sentire un 'fiato amico' che infonde realtà all'opera, con il soffio spiritale, ed è l'*intercessione* richiesta al pubblico da Prospero. La clemenza donata agli altri da Prospero viene restituita dal pubblico al mago che si mostra nudo, che abdica ai suoi incantesimi, perché (il pubblico) lo aiuti a proiettare quell'incantesimo capace di trasportare il mondo dalla presente Età del Ferro alla mitica Età dell'Oro, mercé la miracolosa trasfigurazione dell'arte teatrale, come ebbe a dire Giorgio Strehler, artefice di due allestimenti-chiave della *Tempesta* nel Novecento teatrale, a trent'anni di distanza e in due date cruciali rispetto al crollo-ricostruzione di mondi anche sociali e politici: il 1948 e il 1978.



Prospero (Tino Carraro) e Ariel (Giulia Lazzarini) nella *Tempesta* di Giorgio Strehler (1978)

L'isola-teatro, per Strehler quanto per Brook, è tanto più magica quanto più si mostra in uno spazio nudo e mette a nudo i suoi semplici incantesimi che non hanno bisogno più della bacchetta magica, ma di un modo nuovo di percepire il mondo, e di cambiarlo. Ciò viene annunciato fin dall'inizio, con una sorta di circolarità, dal momento in cui (quasi come una esemplificazione del concetto di "naufragio con spettatore", indagato dall'omonimo libro di Hans Bloembergen) Prospero sottopone come a un sonno ipnotico regressivo la figlia Miranda, la quale ha appena visto, quasi medianicamente, testimoniando la sua empatia spettatoriale, lo 'spettacolo' del naufragio. Ma quella visione è destinata ad approdare a una meraviglia finale, che è anche iniziale, inaugurando *a new world*.

MIRANDA

Oh meraviglia! Quante creature leggiadre! Bella è l'umanità/ Splendido mondo nuovo, che ha in sé creature come queste!

PROSPERO

Sì, un mondo ancora nuovo, per te

(V, I, 181-84)



Edward Burne-Jones, *Sleeping Beauty* (1871)

Ed è lo stesso "mondo nuovo" come lanterna magica, analogo a quel nuovo mondo come continente-paradiso perduto e ritrovato delle esplorazioni e delle conquiste. Ma le terre nuove si mirano con occhi nuovi, "attraverso l'esercizio dell'immaginazione, la visione dello spettatore può coincidere con quella dell'artista. E se un simile miracolo si verificasse, potrebbe trasfigurare magicamente la percezione di noi stessi e del mondo che ci circonda" (Mebane 1994, p. 247). Strehler ha ben compreso la metafora agente, il nome attivo del personaggio di Miranda, il suo 'detto d'amore':

Miranda-mirando l'amore, mira, guarda e s'innamora, è *fatta*, ha persino il nome per *vedere a prima vista*. *Ha gli occhi aperti sul mondo*: ecco la definizione di Miranda. E nello stesso tempo è *meravigliosa*, [...] *femminile* da ammirare. (Strehler 2007, p. 340)



Ariel *ninfa marina*, Prospero *magnetizzatore*, la figlia *pupilla magica*. Ma il regista *tiranno* che tende ad asservire le sue creature-attori a sua volta è una maschera. È il volto nascosto

dell'ipnotizzatore che tende a incatenare ai suoi voleri l'ipnotizzato: ma l'ipnosi, come il cinema, incatena, *ferma* lo spettatore-ipnotizzato immettendolo in un gioco di maschere, di persone, di spersonalizzazione-impersonazione, è la dialettica della possessione; allora si comprende come l'altro che va incatenato e *scatenato* è lo spirito che ci possiede, che ci fa accedere alle visioni, ma che anche ci cura, ma quello spirito ci abita: siamo noi stessi, tutti, nell'isola e nella tempesta, sono lo stesso-altro di Prospero.



Eleanor Fortescue Brickdale, *Prospero and Ariel* (1899)

“Un padre racconta alla figlia come arrivarono sull'isola misteriosa. Ma poi si capisce che Prospero ha quasi *ipnotizzato* Miranda” (Strehler 2007, p. 340). Allora Miranda, fedele al suo nome, vede, e ciò ci fa vedere, ci incorpora in una visione tridimensionale, il suo vedere-sentire è come quello figurato in un film come *Avatar*, la fibra (ottica e sensitiva) di un albero empatico ed emozionale che ci fa essere tutti, noi-altri, in relazione reciproca. “Dormiti!” “Sei sveglia? Non dormi? Non dormire!”: sono ingiunzioni ipnotiche in negativo, quando Prospero copre Miranda con il suo mantello-tela-schermo. Scrive Strehler: “C'è un brivido di *dissolvimento*, verso dove? Nel nulla? La battuta del *sogno*: *Tutto si scioglierà...* è prefigurata in una *catastrofe*? Ha il brivido della dissoluzione e delle catastrofi scientifiche, umane? O il brivido del cosmico?” (Strehler 2007, p. 341). Strehler infatti immagina un ‘falò delle maschere’, che poi non metterà in scena:

Alla fine un fuoco che brucia sul palcoscenico: un falò. Le maschere che bruciano nella notte. Un fuoco rituale. Una *lampadina* lucente che brilla, sola,

nel vuoto del palcoscenico nudo sul fuoco che si spegne e la cenere. (Strehler 2007, p. 342)

E il regista ritorna con la mente a una fantasia dell'incendio del *Globe*. In questo senso viene da pensare come il *fuoco* diventerebbe il punto ottico-focale intorno a cui ruota il vortice della tempesta, quel "punto fermo del mondo che ruota" di cui scrive Eliot nei *Quattro Quartetti*, un punto centrale mobile-immobile, un punto incommensurabile, un "punto supremo" come lo chiamavano i surrealisti da cui tutti i contrari siano compassibili insieme, o, come nell'*aleph* borgesiano, tutti i tempi, gli istanti, le durate, gli odori, i sapori, i ricordi, le premonizioni siano *presenti* eternamente insieme allontanandosi e avvicinandosi in un punto qualunque. La sensazione che prova Strehler nei suoi appunti sul testo shakespeariano è di incommensurabilità: "O è molto meno o è troppo di più", è una delle sue poche certezze. Nel finale c'è in Prospero insieme una sconfitta e una vittoria, la rappresentazione magica, il gioco delle illusioni teatrali vengono spezzate, interrotte, vanificate, e Strehler fa letteralmente crollare, rovinare, il palcoscenico nella polvere di tele e cantinelle, per essere *riprese* sul versante del pubblico, come se l'esperienza di visione arrivi a un punto in cui siamo noi che trasumaniamo, e questa sorta di isolamento collettivo nell'estasi, fa sì che si possa fare, si possa agire, dentro e fuori di noi, quella visione. Punto di arrivo e punto di partenza, punto propulsivo, il finale della *Tempesta* sembra riecheggiare ancora nei *Quartetti* eliottiani: "Tutto sarà bene, e/ Ogni sorta di cose sarà bene/ Quando lingue di fuoco s'incurvino/ Nel nodo di fuoco in corona/ e il fuoco e la rosa sian uno".

## 6. La "stoffa dei sogni": *setting* dei teatri immaginari

Tutto il testo, dice Strehler, è *masque* come rappresentazione fatta apparire da Prospero, *masque* dentro *masque*, disseminazione delle persone-maschere. Ma, si chiede il regista, quale è lo scopo della rappresentazione? Se una cosa si crede vera e poi appare come un inganno? La tempesta stessa è vera-finta: "fammi una tempesta" si dice ad Ariel, "falli morire tutti senza che nessuno muoia". Ecco: la morte *apparente*, che è la morte iniziatica, parrebbe lo scopo della tempesta e di tutta la rappresentazione, sia nella forma di rito iniziatico che trasforma attraverso gli elementi che prendono corpo nella visione (come nel *Flauto Magico* sono le prove massoniche), sia per il fatto di assistere a una sorta di film, come ritorno delle ombre. Si tratta di un cinema *mort au travail* 24 fotogrammi al secondo diceva Cocteau, che sembrerebbe anche un rito di possessione, un rito misterico, che dall'entrata nel buio fa apparire la luce, e in quella luce le immagini, i 'creduti morti' i quali, dice Strehler, non muoiono ma si salvano.

Rappresentazioni italiane di *The Tempest*, tranne quella con le marionette di Podrecca del 1921, non se ne ricordano per tre secoli, fino alla metà circa del Novecento, a parte, appunto, adattamenti musicali. Una insistita fama di irrepresentabilità deriva dall'aura di mutazioni sceniche come dalle inverosimiglianze fantastiche del testo shakespeariano, eppure la semplicità nuda e primitiva della scena-isola così come la scrive Shakespeare, il suo modo di piegare la "stoffa dei sogni" con la stessa innocenza con cui un bambino si abbiglia, si maschera con stracci e pezze per giocare a 'fare finta', balza agli occhi. Allora cos'è che mette paura della *Tempesta*, rispetto alla sua rappresentabilità? Evidentemente proprio il suo andare oltre il teatro, il suo porre fine alle illusioni e insieme il suo aprirsi verso un'altra dimensione che, a partire dai semplici materiali umani del teatro, dia accesso all'invisibile, evochi le ombre, gli spiriti, i demoni, gli angeli e li susciti, a partire dai fuori della scena/natura, dentro di noi, come in uno specchio. È un testo insondabile, dice Strehler, ma si potrebbe dire polimorfo, una struttura universale che si trasmuta secondo la molteplicità dei livelli e degli echi, tendenti, questo è vero, all'infinito, e in tal senso inesauribile. Testo magico che muta sotto i nostri occhi, è avvicinabile al *Flauto Magico*, come si sorprende lo stesso Strehler: "Insomma è una situazione estremamente analoga a quello che ho vissuto per il *Flauto Magico*" (Strehler 2007, p. 5). Nella prima edizione strehleriana della *Tempesta*, andata in scena il 5 giugno del 1948:

La misteriosa isola shakespeariana sorgeva nel mezzo del laghetto dei cigni del Giardino di Boboli [...] nella parte più alta della piccola isola, davanti alla statua del Giambologna, si apriva la caverna di Prospero e, da sopra la grotta, scendevano, durante il *masque* del IV atto le divinità, gli spiriti, le ninfe. (Anzi 2008, p. 222)

Il concetto di *ricostruzione*, di ricreazione a partire da una tempesta che è già avvenuta, la guerra, e che ha travolto non solo i corpi e le città ma anche le anime, presiedeva alla messinscena, così come, trent'anni dopo, nel 1978, negli anni di piombo e del rapimento Moro, ciò che sospingeva Strehler nel riallestire il testo, era tutto un altro turbine, questa volta in atto, e che lui sentiva come dissolvimento della ragione: "Un'Apocalisse degradata in cui tutto si confondeva, tutto si annullava: rivolta, calcolato assassinio, rituale politico, dentro una spaventosa indifferenza" (Anzi 2008, p. 224). Mentre nel precedente allestimento fiorentino, Ferdinando e Miranda erano due giovani innamorati che potevano sedere in platea fra quegli italiani appena usciti dalla guerra e dal ventennio e che guardavano con occhi nuovi verso il futuro assetto politico dell'Italia: "Prospero era anche il creatore che torna uomo e assume coscienza di questa condizione, vinto dall'amore e dall'umanità, dall'attrazione per un mondo nuovo, una nuova società cui si doveva guardare con fiducia" (Anzi 2008, p. 222).

Trenta anni dopo, sul palcoscenico-isola-zattera del Lirico di Milano: "Una piccola collettività stava lavorando sulle parole di un grande poeta per inventare sogni", mentre la vita, l'attualità, il quotidiano erano presenti grazie agli echi del *fuori*: i clamori dei cortei degli operai e degli studenti, gli ululati delle sirene della polizia e delle ambulanze" (Anzi 2008, p. 224). Nella *Tempesta* strehleriana il grande telo-schermo azzurro dell'inizio svolge e riavvolge un vortice elementale che diventa la *proiezione* di un movimento in cui la sonorità è fondamentale: il lavoro sul suono evoca il fuoricampo della tempesta, ed è già un effetto filmico. L'idea del telo, del velario, del mantello percorre la messinscena, dal velo-mantello che copre gli occhi di Miranda immersa nel sonno ipnotico della visione d'amore, al telo dorato sul quale si sdraia con Ferdinando, accanto a un mazzo di spighe (come in un pezzo di paradiso molto terrestre o in una allusione all'apparizione della spiga nei misteri eleusini). Ciò che si proietta su quel telo, su quella tavola, su quello schermo è lo stesso procedimento della messinscena. Lo stesso processo rappresentativo, diventato oggetto del testo e intessuto con esso, nella messinscena si sposta da un lato verso la vita, dall'altro lato verso quella magia di un dispositivo che oltrepassa il teatro e che *riproduce* la vita, con un atto insieme scientifico e illusionistico, come è del dispositivo cinematografico.

La genialità di Strehler nel mettere in scena la vittoria, l'insufficienza e il superamento del teatro e di non ricorrere al cinema (oltretutto grande 'atto mancato' del regista milanese) come iscrizione sulla scena, sta in un immergere l'intelaiatura drammaturgica shakespeariana nel sistema sensibilissimo di proiezione mentale in cui le immagini prendono il volo, in cui si assiste meravigliati a una strana disincarnazione del corpo degli attori, fluttuanti in un bagno invisibile di proiezione che li trasmuta, di luce ultrafanica e che paradossalmente li concretizza nella loro evanescenza, nel loro stato fantasmatico, li avvolge nella 'tela dei sogni'. Nell'allestimento brookiano questa concretizzazione avviene nello spazio vuoto e si trasferisce nella presenza attiva degli oggetti e della luce, dà corpo e realtà al magnetismo delle relazioni teatrali, li rende a una dimensione che, in un certo senso, supera il teatro come allestimento e lo riporta alle origine incarnative, ai rituali di possessione, da un lato, e dall'altro lo trasportano verso una sorta di cinema senza pellicola, tutto mentale.



Canne di bambù riempiono lo spazio nello spettacolo in *The Tempest* di Peter Brook (1990)

La 'O' di legno elisabettiana, isola simbolica di roccia e di legno, isola fantastica, deserta e abitata da spiriti, ma anche reale come le Bermuda misteriose battute dai vortici di vento, diventa protagonista nello spettacolo di Peter Brook, che allestisce una sorta di giardino secco, una terra desolata, dove ci si aspetterebbe un re pescatore, il re ferito di una *waste land*, ma poi è uno straordinario attore di colore, Sotigui Kouyate, a fare Prospero, il quale suscita, come altro-doppio, protesi della sua potenza, un altro Ariel nero, Bakary Sangaré: e il gioco si ri-vela, si tratta di una magia degli spiriti che ha una matrice in un'Africa, antica e nuova insieme, primigenia e innocente, come ancestrale e saggia.



Sotigui Kouyaté come Prospero in *The Tempest* di Peter Brook

Il gioco si concretizza con quella sabbia *scoperta* sotto un tappeto (così come nel Sessantotto si diceva che “sotto il selciato c’è la sabbia”: sul tema vedi in "Engramma" Mnemosyne 1968 - Mnemosyne 2008) e, miracolosamente, l’acqua viene tratta dalla pietra, si forma il cerchio magico, i bambù scendono dall’alto, i rami verdeggianti con le farfalle vengono portati e agiti come nei giochi dei bambini. Ma il tutto ha anche la rigorosa, tersa atmosfera di un giardino zen. Sotto il tappeto si disegna l’isola:

Un giorno il consueto tappeto fu tolto scoprendo un rettangolo ben preciso che verrà successivamente ricoperto di sabbia e segnato con canne di bambù. Nell’angolo alla destra di chi guarda, si alza una pietra grezza. L’immagine è quella di un giardino secco dei templi di Kyoto, giardini che pur basandosi sulla natura la limitano alla sabbia e alla pietra. (Banu 1994, p. 173)

Il mondo va fatto nascere da una situazione di vuoto, di secchezza, di desolazione: è ancora il percorso alchemico, che parte dalla materia grezza e apparentemente infertile, la *nigredo*, per procedere sulle due vie, solare e lunare, via secca e via umida. La separazione abbisogna di un’acqua mercuriale per poi trarre il fuoco interno alla luce e giungere al rosseggiare che procede dall’*albedo*, dalla calcinazione si passa, per proiezione, alla trasformazione fertilizzante che dischiude la vita:

Il giardino secco appartiene in egual misura al mondo reale e a quello dello spirito [...] Brook conserva questa ambivalenza, poiché è Prospero, il saggio riconciliato con il mondo, a dominare l’isola secca. (Banu 1994, p. 173)

La lotta con le onde, il suscitare una tempesta, di acqua come di ghiaccio, distruttiva come salvifica, è un ‘divertimento’, un *ludus puerorum*, come lo chiamavano gli alchimisti. Ariel gioca come un bambino, sorvegliato e condotto da Prospero “che controlla tutto, il naufragio come il salvataggio” (Banu 1994, p. 173). E aleggia l’allegria dei naufragi, il naufragio contemplato come uno spettacolo dalla spiaggia:

*La Tempesta* invita a guardare un giardino secco in cui i solchi del rastrello non hanno la sicurezza delle onde tracciate dal celebre Ryoan-ji, ma spesso tornano su se stessi immaginando una galassia di cui la sabbia sarebbe il riflesso: Prospero si trova al centro di un cerchio stabile. (Banu, 1994, p. 174)

Nell’occhio del ciclone, dentro il punto focale e circolare da cui lo sguardo e l’ottica sono una panoramica circolare e un vortice trasformativo, il centro della tempesta è il punto di vista che resta fermo mentre tutto ruota intorno a lui, in un turbine che giocosamente è mosso da Ariel. Un teatro degli elementi fatto in un interno si protrae incessantemente verso un esterno, il crogiolo microcosmico si espande nel macrocosmo. Un tale teatro tende verso una zona di confine che traligna nel cinema. Henri Lemaître in un saggio ipotizza in Shakespeare un *cinéma imaginaire*, un *précinéma*:

Esaminando alcuni elementi strutturali dell’opera di Shakespeare (l’uso del tempo e dello spazio, le tecniche di costruzione drammaturgica, la presenza nelle sue opere di molti punti di vista, la qualità della lingua shakespeariana, ecc.) Lemaître arriva a individuare nella sua drammaturgia dei principi estetici analoghi a quelli del cinema. [...] Shakespeare sarebbe quindi un autore *visivo*,

nella cui opera si può individuare un orientamento non letterario, ma *precinematografico*. [...] altre tecniche pre-cinematografiche impiegate da Shakespeare sono la moltiplicazione dei punti di vista (analoga alla soggettiva cinematografica) e l'uso del *montaggio parallelo* in due o più linee dell'intreccio. (Quarenghi 2002, pp. 41-42)

Le immagini mentali e la costruzione per sequenze fanno pensare a Brook (che pure ha realizzato un *Re Lear* cinematografico) o piuttosto al cinema di Jean-Luc Godard (altro autore di un *Lear* per il cinema, liberissima metatrasposizione realizzata nel 1978) "ideatore di tecniche di straniamento in grado di minare la compattezza e la rigidità dell'immagine cinematografica" (Quarenghi 2002, p. 44). Una tale zona proiettiva viene individuata da Brook in un processo "simile a quello che produce l'immagine televisiva: un pennello elettronico traccia in continuo delle linee che vanno a comporre figure che subito si dissolvono per lasciare il posto ad altre figure, e così via" (Quarenghi, 2002, p. 44), in quanto anche onda magnetica metamorfica (la 'sabbia' televisiva è simile a una tempesta magnetica, a un liquido amniotico prenatale), oltre che irriverito pixel digitale.

Paradossalmente tutto ciò riecheggia in un film come quello di Jarman, racchiuso invece in una teatralità labirintica e immerso in velature barocche, eppure è lo stesso cineasta a evocare "un'isola della mente, che si aprisse misteriosamente come una serie di scatole cinesi" (Colaiacono 2000, p. 156), e tutto sembra accordarsi in un anacronismo che sfocia in una sorta di sincronicità junghiana:

Nella hall il regista nota il ritratto di una giovane donna dall'espressione interessante, e domanda chi sia. Si sente rispondere che 'Oh sì, è la regina Elisabetta, la Regina d'inverno, per la quale *La Tempesta* era stata rappresentata, in una sera d'inverno del 1612 [...] la giovane principessa Elisabetta, figlia di Giacomo I, la quale andò in sposa al principe di Boemia' (Colaiacono 2000, p. 147).

Il sogno di Jarman si materializza nella Stoneleigh Abbey: "fuori è un susseguirsi di tempeste di neve e di ghiaccio", ma dentro il gioco prende forma sprofondando "in corridoi senza fine, stanze dimenticate, che evocano immagini di stuoli di servitori, oppure di studiosi romantici intenti a fumare le loro pipe d'oppio, o di fanciulle vestite d'abiti fatti di tela di ragno, incrostatati di piume e di conchiglie" (Colaiacono 2000, p. 147).



Affiche del film *The Tempest* (1979) di Jarman con il simbolo di mercurio

Jarman allestisce il testo nello spirito del *masque* che vi è sotteso, è un gioco di *meraviglie*, i *mirabilia* contenuti nello sguardo stesso pieno di stupore di Miranda. I pochi esterni sono girati sulle rive di un mare gelato, a *Bambough*, tra dune sabbiose, da cui il corpo nudo di Ferdinando fuoriesce: "L'effetto è da fine – o inizio – del mondo. [...] Le scene all'aperto producono un effetto di chiuso: per girarle sono stati usati dei filtri blu che creano una luce sottomarina" (Colaiacono 2000, p. 149). Potrebbe tutto forse essere una visione di psichismi di *eidola* subcorporei sul punto di annegare ma poi tratti in salvo, rinati come corpi fluttuanti in uno stato amniotico, liquido, prenatale, astrale: un sogno che prende forma dagli abissi, e *viene alla luce*.

## 7. Epilogo: Lo spazio dell'altro e dell'altrove, gli altri mondi possibili di *The Tempest*

Lo spazio di *The Tempest*, abbiamo visto, ci appare nell'ambivalenza e ambiguità del luogo-isola: parla nel linguaggio dell'isola come lingua dell'io, e insieme dell'es (in tal caso si direbbe *Es-Land*), nella lingua delle immagini-suoni di una zona di confine, e si forma in una anatomia sottile, nel corpo magico, nel cerchio magico di un 'combattimento dell'anima'. Una psicomachia dove le 'voci di dentro' (per usare un titolo del teatro di Eduardo, e una commedia che ha non poche affinità con *La Tempesta*) sono i personaggi come aspetti del complesso umano, 'persone' che abitano la persona e la catapultano, la sbalestrano *out of joint*, fuori di sé. Sono come forze elementali che mettono in tempesta il corpo-luogo, il corpo-immagine, il corpo astrale, e che pongono *face to face* l'io di fronte all'altro che lo abita in una pendolarità tra prossimità e lontananza, riconoscimento-misconoscimento. Lo straniero a se stesso, l'Altro, è dunque destinato a un tragitto, a una peregrinazione nella terra immaginale che è l'isola, nei suoi recessi e nelle sue superfici, che sono quelle del suo psichismo, di una identità da conquistare attraverso un iter iniziatico, ma una identità che va compresa solo attraverso la pluralità delle voci e delle ombre che abitano l'isola. *L'exote* è appunto la parte di sé che va accolta proprio in quanto parte diversa, e talvolta avversa, moto contrario necessario alla conquista dell'identità. Per far questo c'è bisogno di un addestramento magico, un affinamento sia dei corpi che delle anime, dell'attenzione, della tensione dei sensi, di un sentire che ha a che fare principalmente con il gioco rappresentativo e con i suoni e le luci dell'isola, insomma con l'empatia che è necessario stabilire, sotto gli incanti di Ariel, con la nostra stoffa umana-divina.



Versione esotica di *The Tempest* (2011) al Montgomery College

Ad esempio Brook in Calibano “rovescia di un colpo l'immagine di gigante colonizzato che si ribella” (Banu 1994, p. 63). Non è più il buon selvaggio asservito, né l'autoctono costretto a estraniarsi da sé, ma diventa l'estraneo dentro di noi, la possibilità di un riconoscimento del mostro timido che alligna dentro di noi, e che paradossalmente può generare il razzismo, un orgoglio della diversità che si rovescia in una autodeterminazione grottesca sconfitta in partenza perché rifiuta, a partire dal proprio interiore, ogni forma di integrazione, intendendola solo come fagocitazione dentro una identità e non come evoluzione-trasformazione della propria parte ‘negra’, in ombra, portata in luce nella sua integralità senza eliminarne il ‘colore d'ombra’.



Uno dei 'pesci-diavolo' della tradizione folklorica dello Stretto di Messina

Sembrirebbe il grottesco sogno di rivolta egoista del recente razzismo leghista in Italia, l'idea fissa di chi ignora l'altro da sé e non si apre alla conoscenza, una caparbieta cocciuta e cieca, che in un certo senso muove a pietà. I Calibani dei nostri tempi sono anche i 'mostri mediocri' che gridano e si dibattono, mostrando anche “con disperazione, che la sorte di Calibano è segnata e la sua sconfitta rientra nell'ordine delle cose. Da ciò scaturisce la crudeltà, da questa falsa parvenza di conflitto in cui il piccolo Calibano istericamente si getta a corpo morto senza rendersi conto che è vinto in anticipo” (Banu 1994, p. 63).

L'arte di Antonio è evidentemente malvagia, una forma di *goetia* che indebolisce la vita della società anziché rinvigorirla. [...] L'arte di Prospero rende la natura conforme ai disegni razionali e spirituali della realtà e quindi alla provvidenza. Essa rinnova l'unità che vincola le comunità umane, mentre la *goetia* si adopera per distruggere quel vincolo, conferendo un potere illegittimo a un unico individuo. (Melbane 1994, p. 243)

E nel tempo che viviamo straordinariamente attuali suonano questi versi shakespeariani: Fattosi esperto nell'arte di concedere grazie o negarle; dal promuovere alcuni e del rimuovere altri di troppo spicco, si dette a rinnovare le nomine tra la gente stata già mia – mie creature, dico – o a sostituirle, e altre a crearne dal nulla. E avendo ambe le chiavi e dell'ufficio e degli ufficiali, accordò nel mio Stato i cuori di tutti sul tono più gradito al suo orecchio: fu insomma, l'edera che nascose il mio tronco principesco, succhiandone tutto l'umore vitale. (Prospero a Miranda, I, II, 79-87)

L'estraneità a se stessi non diventa cosciente e agisce solo come pulsione dell'inconscio non integrale. In un altro senso il riflesso oscuro di ciò, il corrispettivo, diventa oggi l'agire rivoltoso di una nuova 'negritudine' potente eppure non riconosciuta, quella dei *black blocs*, che tende a infiammarsi rapidamente, in una combustione incendiaria che, corrispettivamente, tende a non lasciare residui fertili di trasformazione. Calibani-*pueri*, piccoli e teneri mostri che avvicinano il ribelle assoggettato all'ansia adolescenziale e al gioco di liberazione di Ariel, ma, lasciati senza controllo, tendono a bruciare le loro ali arieliche.

Si annuncia forse una possibilità di ritorno alla vita sociale, dopo l'abdicazione al mondo, un ritorno alla vita pubblica come 'sovrano senza schiavi', o dove nessuno più è padrone o schiavo, un ritorno alla propria 'patria' uscendo dal chiuso della propria biblioteca, che prevede però ritorno al proprio intimo aperto in relazione all'altro da sé, in sé e fuori di sé, dopo aver guarito la terra guasta, dopo averla purificata: "E noi tutti ritroviamo noi stessi quando *nessuno era più se stesso*" (V, I, 208-13).

*The Tempest* rivela oggi tutta la sua attualità. L'utopismo e l'età dell'oro, il primitivismo di Montaigne e l'ottimismo ingenuo, l'idea di candore va temperata con l'esperienza, ma ne va preservata la potenza visionaria, mantica, medianica. La terra del nessun-luogo, la terra di Utopia sembrerebbe concretizzarsi proprio grazie a un movimento di disinganno: il mondo si fa *semper novus* solo a partire dalla consapevolezza che il paesaggio concreto, la sua bellezza ma anche la sua terribilità, il suo essere prima materia, terra vergine, si offre e offre la sua *ratio animica* a chi ne sa aver cura, senza degradare e senza idealizzare, al di là del contaminato e dell'incontaminato, ma con un grande lavoro di cura creativa. L'incolto e il primitivo va dirottato e insieme va preservato, se ne deve assorbire lo stato di grazia.

Gli 'indignati' e tutti quanti oggi si ribellano alla miseria dell'esistente *sembrano* anime belle, e naturalmente ripartono da una idea di spirito 'comunista', o di 'comunismo degli spiriti' (direbbe Holderlin), tornato alle sue radici utopistiche, foureriane. Ma non è, soltanto, *innocenza*: alla fine della *tempestas* si guarda, radicalmente, il mondo con altri occhi, con nuovi occhi. Proprio come alla fine del dramma shakespeariano ha iniziato a spirare la potenza di un vento nuovo – vento reale, non più incantato, che riporterà Prospero *nel* mondo, nella *sua* città:

Il dramma [*The Tempest*] si conclude con l'avvertimento che la nostra vera natura si realizza solo se si riconoscono e si assoggettano le forze oscure presenti in ogni individuo. Solo a tale condizione, il nostro destino potrà essere compiuto e forse anche trasceso. [...] Una delle conquiste più alte del teatro shakespeariano è la capacità di riconoscere le forze distruttive insite nell'anima umana assieme alla facoltà di poterle trascendere. (Mebane 1994, pp. 245-246)

Dice Prospero: "Questo figlio della tenebra riconosco mio" (V, I, 275-76). La tempesta ci impone di trasformare il 'figlio della tenebra' e trasformarci, riconoscere visivamente, fisicamente, empaticamente non solo l'altro di ogni razza e colore, ma far venire alla luce l'altro in ombra dentro di noi, che non cessa di migrare per richiamarci a un mondo nuovo.

### English abstract

Materializations of animic conditions, incarnations of elemental spirits, apparitions magically evoked on a theatrical 'tabula' whose mutations seem to project different stages of perceptive transformations: the playing of *The Tempest* flows, and is reflected, in the perturbing dream of a cinema-to-come, interwoven with an imaginative stuff.

The island is both a magical circle and a space that consolidates onlookers' instances with the artifice of creation, in a context that slides magic over science, technics over imagination, thus corroborating the mental space of an imaginative morphology, finally able to become prophecy on a future, confluence of times, utopia of a community.

The essay undertakes a double journey, in which morphology becomes migration, shipwreck, return, both actual and symbolic.

A centripetal journey: towards the 'eye of the storm' of a text which contains multiple refractions, dissolved in a *mise en abyme* of the rhetorics of representation: from alchemy (related to the hermetic world of an Elizabethan magician such as John Dee), to the Theater of Memory (the constructions of Giulio Camillo, Giordano Bruno, Robert Fludd that projected active images punctually arranged in space, as shown by Frances Yates' studies) to the visions of a new world, between geographical discoveries and scientific experiences, up to a political background, primarily focused on a new concept of the relationship with the other and on a process of metamorphosis of the social body.

A centrifugal journey: towards the power of a text which has given rise to a number of versions and variations, from music to literature and cinema, to theater itself. The essay considers examples in cinema, starting from the "elective affinities" with shakespearean universe by a film-maker as Derek Jarman, whose cinema moves between alchemical visions and pictorial-erotic lightings; the essay also retraces the encounter with the text that stage-masters of the 20th century, from Strehler to Eduardo to Brook, lived in a mirror-like attitude, giving body to Prospero's skills as a 'director', within the invention of a theatrical language that, once again, casts the play beyond itself, in an area of threshold between theater and life, between past and present.

The essay extends on five trajectories: "Voices and images: cinematics of *The Tempest*", "Magical and alchemic theater of memory", "The island-screen: filmic metamorphosis", "The stuff of dreams: setting of imaginary theaters", "Space of the other and of the elsewhere: further possible worlds of *The Tempest*".

### Riferimenti bibliografici

Anzi 2008

A. Anzi, *Due Tempeste di Giorgio Strehler*, in *Memoria di Shakespeare*, a cura di R. Colombo, Bulzoni, Roma 2008, pp. 221-ss.

Aresu 2006

A. Aresu, *Filosofia della navigazione*, Bompiani, Milano, 2006

Banu 1991

G. Banu, *Peter Brook da Timone d'Atene a La Tempesta o il regista e il cerchio*, La Casa Usher, Firenze 1991

Colaiacono 2000

P. Colaiacono, *The Tempest di Derek Jarman*, in *Shakespeare al cinema*, a cura di I. Imperiali, Bulzoni, Roma 2000, pp. 145-ss.

Lemaitre 2001

H. Lemaitre *Shakespeare, le cinéma imaginaire et le précinéma* in *Shakespeare nel cinema*, a cura di P. Quarenghi, Roma 2001, pp. 175-181

Lombardo 2008

A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare*, in *Memoria di Shakespeare*, a cura di R. Colombo, Bulzoni, Roma 2008, pp. 227-ss.

Mebane 1994

J.S. Mebane, *Rinascimento e magia*, Ecig, Genova 1994 (*Renaissance magic*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, London, 1989)

Perosa 1996

S. Perosa, *L'isola, la donna, il ritratto*, Bollati Boringhieri, Torino 1996

Quadri 2002

F. Quadri (a cura di), *I miei Shakespeare*, Ubulibri, Milano 2002

Quarenghi 2002

P. Quarenghi, *Shakespeare e gli inganni del cinema*, Bulzoni, Roma 2002

Sitney 2003

P. A. Sitney *Visionary Film in Harry Smith American Magus/Moderno Alchimista* a cura di P. Igliori, Arcana Pop, Roma 2003, pp. 7-9

Strehler 2007

A. Lombardo, G. Strehler, *La Tempesta tradotta e messa in scena*, Donzelli, Roma 2007

Yates 1979

F.A. Yates, *Gli ultimi drammi di Shakespeare*, Einaudi, Torino 1979 (*Shakespeare's Last Plays: A New Approach*, Routledge and Kegan Paul, London 1975)



IVANO MISTRETTA

## Cento anni di *Tempesta*

*The Tempest* di Shakespeare ha avuto da sempre un rapporto privilegiato con il cinema, forse a causa del suo fondamentale rapporto con la fantasia, come già sottolineava Coleridge. Qui, tra i numerosi film ispirati all'opera shakespeariana e le varie trasposizioni realizzate negli anni, sia per la televisione che per il grande schermo, si è scelto di restringere il campo d'analisi solo a due di queste realizzazioni: quella 'progenitrice' e muta di Percy Stow, del 1908, e l'ultima, mirabolante, per la regia di Julie Taymor, che ha chiuso il Festival di Venezia del 2010. Due versioni che si pongono agli estremi di un arco temporale lungo ormai più di un secolo.

### Primi lampi

La prima apparizione de *La Tempesta* al cinema fu quella realizzata da uno dei padri del cinema britannico, Charles Urban, nel 1905, appena dieci anni dopo la nascita del nuovo medium. In realtà non si trattava di un film vero e proprio, nel senso che attribuiamo oggi al termine, sinonimo di lungometraggio, ma di un *flicker* di due minuti circa, come era usuale a quei tempi: un filmato breve, solitamente della durata di un rullo, destinato spesso all'intrattenimento di un pubblico di massa che, per qualche spicciolo, assisteva alle proiezioni nelle piccole sale o nei *nickelodeon*. Un cinema socialmente legato all'ambiente del *vaudeville*, degli spettacoli di magia o che girava come attrazione nelle fiere e nelle feste di piazza, qualificandosi tra i *mirabilia* tecnici ed esercitando una forte attrazione per la sua capacità di riprodurre verosimilmente la realtà e il movimento. Un medium non ancora pienamente consapevole delle peculiarità del suo linguaggio e ancora non autonomo espressivamente, molto legato al teatro, dal quale, tuttavia, stava progressivamente affrancandosi. La ricezione critica e l'accettazione sociale della sua circolazione non erano delle migliori: buona parte degli intellettuali e degli strati borghesi della società lo consideravano un medium 'volgare' che prediligeva rappresentazioni "poco edificanti" e che quindi rischiava di corrompere i costumi del Paese (ci riferiamo soprattutto al contesto anglo-statunitense). Per cui «in the industry's voracious search for materials, Shakespeare was recognised as a plunderable source of filmable material almost as soon as the medium recognised itself as such. One of the attraction of Shakespeare to the emerging industry was his unquestioned place on the cultural, and by implication moral, high ground of British, American and European life» (Buchanan, 2004).

Il 'corto' di Urban ritraeva la scena iniziale dell'opera shakespeariana – il naufragio – nella messa in scena di Herbert Beerbohm Tree, un famoso attore e impresario dell'epoca. Tree era noto per essere un grande interprete shakespeariano e per la sua concezione della messa in scena:

Everything that tends to aid illusion, to stimulate the imagination of an audience, is legitimate on the stage. [...] If Shakespeare's poetry could be better or more reverently illustrated by such means, I would say: "Take away those baubles of scenery, of costume, and of archaeological accessories!" (Tree, 1897).

Tanto che, per la sua messa in scena di *The Tempest*, Tree non aveva utilizzato i soliti fondali dipinti ma la riproduzione materiale di un galeone del XVI secolo. Non sembra casuale quindi che Urban abbia scelto di filmare una scena così stupefacente per proporla al nuovo pubblico avido di facili e sensazionali intrattenimenti.

## Magie di una *Tempesta* muta

*The Tempest* di Percy Stow (UK, 1908), di appena tre anni successiva, è invece concepita come realizzazione autonoma, creata appositamente per il nuovo medium. L'opera di Shakespeare è articolata diversamente e ridotta a undici scene che si svolgono lungo una durata di undici minuti circa. Anche l'ordine originale del racconto è modificato: la scena della fuga in barca da Milano, che nell'opera shakespeariana è raccontata da Prospero a Miranda come in un *flashback*, necessario per far comprendere al pubblico l'antefatto della loro presenza sull'isola e quanto di lì a poco accadrà, ora è posta all'inizio del film. Se nella *Tempesta* del Bardo si rispettava l'unità di tempo e di luogo, facendo svolgere l'azione nell'arco di un pomeriggio e unicamente nello spazio delimitato dell'isola, costringendo le vicende lontane nello spazio e nel tempo entro i confini della rievocazione (e quindi di una finzione narrativa di secondo grado), il film di Stow pone gli atti in una successione cronologica lineare, utilizzando gli intertitoli per aiutare il pubblico nella comprensione dello svolgimento narrativo. La sequenza delle scene è: 1) Prospero e Miranda lasciano Milano in barca (l'intertitolo è supposto, in quanto il filmato è mancante della parte iniziale della pellicola); 2) Prospero cerca rifugio su un'isola; 3) La scoperta di Caliban; 4) Lo spirito gentile Ariel viene liberato da un albero da Prospero; 5) Dieci anni dopo. Ariel protegge Miranda da Caliban; 6) La realizzazione della tempesta; 7) Ferdinando, figlio di Antonio, giunge a riva salvo dal naufragio; 8) Ariel viene mandato a condurre Ferdinando da Miranda; 9) L'umiliazione del principe Ferdinando. Prospero lo manda a far legna; 10a) Il banchetto di Antonio truccato da Ariel; 10b) Di nuovo amici; 11) Ariel liberato.

Dalla nuova articolazione intuivamo che la riduzione dell'opera originale ad alcuni dei suoi momenti topici, scelti sulla base della loro efficacia drammatica più che per la loro importanza drammaturgica, garantiva una più immediata comprensione della vicenda narrata, a discapito della complessità e della stratificazione originali. A questo stesso obiettivo serviva del resto la 'linearizzazione' delle vicende lungo una successione cronologica 'naturale'. Occorre però ricordare che, se questa semplificazione riduceva l'opera di Shakespeare solo ad alcuni dei suoi elementi, quasi banalizzandola in un *feuilleton* di gusto popolare, del resto era vero che molti, tra il pubblico, grazie alla loro navigata esperienza di fruitori delle messe in scena teatrali, conoscevano già molto bene l'originale, e potevano sopperire quindi a un 'minimo' di rappresentazione cinematografica attraverso un lavoro di fruizione attivo che era, in questi casi, di rimemorazione e completamento delle parti mancanti.

Stow interviene anche sulla caratterizzazione dei personaggi e sul peso dei loro ruoli: Prospero e Caliban sono entrambi figure stilizzate, l'uno come mago barbuto, l'altro, altrettanto barbuto, come un selvaggio sub-umano, secondo l'uso in quei tempi.



*The Tempest* (UK, 1908): Prospero e Caliban

Stephano e Trinculo, probabilmente per questioni di economia narrativa, non compaiono; la presenza di Alonso, Sebastian, Antonio e Gonzalo è ridotta a un'unica scena in cui, velocemente, si susseguono i momenti del torpore, del banchetto e dell'incontro con Prospero che li perdona. Grande peso viene dato, invece, alle vicende sentimentali di Ferdinando e Miranda. Stow, infine e tra le altre, si concede la licenza di mostrare un Caliban che, alla partenza di tutti dall'isola, chiede implorante di andare con loro, essendo rifiutato.



*The Tempest* (UK, 1908): Caliban non vuole restare solo sull'isola

Oltre l'evidente recitazione enfatica degli attori, derivata dalla caricatura dello stile drammaturgico dell'epoca e soprattutto dalla necessità di sopperire, attraverso la mimica, alla mancanza della parola, il rapporto con il teatro emerge ancora fortemente nell'uso dei fondali dipinti che fanno da sfondo nelle scene girate in interni. Questi, insieme alla disposizione di quinte anch'esse dipinte, creano uno spazio 'lateralizzato' entro il quale gli attori si muovono quasi scorrendo come fossero figurine di un teatro d'ombre. Gli attori spesso escono fuori campo, inconsapevolmente, e mostrano di non avere ancora maturato una precisa consapevolezza delle dimensioni di uno spazio scenico che, ora, è delimitato non tanto dalla scenografia e dalle dimensioni del palco, quanto dai limiti di campo dell'inquadratura, una cornice ancora non entrata a far parte del loro habitus recitativo, un limite a loro concettualmente invisibile. La fissità dell'inquadratura, inoltre, riconduce a una concezione dello sguardo ancorato alla posizione di uno spettatore ideale, collocato nel mezzo della platea, che abbraccia tutta la scena in una visione di insieme. Siamo lontani, quindi, dalla rappresentazione di un'azione composta tramite diverse inquadrature che, con l'uso di diversi piani e del montaggio, concentri l'attenzione solo su alcune porzioni dello spazio scenico sottolineando, di volta in volta, personaggi e momenti della recitazione sui quali è opportuno dirigere il proprio sguardo. La tensione drammatica, oltre ad essere costruita drammaturgicamente, è del resto anche tensione di uno sguardo la cui attenzione è ancora tutta dipendente dalla collaborazione di uno spettatore cui si chiede di scandagliare lo spazio scenico alla ricerca dei punti e dei momenti focali della drammaturgia; una tensione lontana dall'essere

guidata da una nuova 'tattica' della visione, ovvero da quelle strategie narrative che poi saranno messe in atto dal cinema nel momento in cui maturerà nel linguaggio e nei suoi stessi codici espressivi.

Il cortometraggio di Stow, volendo rappresentare (e proporre al pubblico) gli elementi di fantasia dell'opera shakespeariana, è costellato di trucchi *à la Méliès*, tecniche, non a caso, in uso sia presso i fotografi che negli spettacoli di magia. Occorre segnalarne almeno due tipologie: lo *stop-action* e la doppia esposizione. Attraverso il primo dispositivo, che consiste nel fermare la ripresa dell'azione in un determinato momento per poi riprenderla dopo aver cambiato la posizione di un personaggio o di un oggetto, si sortisce quell'effetto di sparizione improvvisa e dislocazione di un personaggio o oggetto in altra parte della scena; altrimenti, sostituendo un personaggio con un altro, si può ottenere un cambiamento di stato o identità del personaggio. L'effetto, per camuffare gli inevitabili difetti nelle pose degli attori tra una ripresa e l'altra, spesso veniva accompagnato dall'esplosione di un lampo di magnesio, proprio come negli spettacoli di magia. Ma, ancora più spesso, per il pubblico cinematografico di allora, l'effetto era tanto sorprendente che il regista trascurava del tutto la necessità di mascherare la discontinuità che si veniva a creare. Stow utilizza questo espediente tecnico soprattutto nelle scene in cui è presente Ariel, facendolo sparire e apparire improvvisamente da una parte all'altra della scena, sotto gli occhi increduli e spaventati degli altri personaggi; oppure lo trasforma in scimmia, per spaventare Caliban (facendogli forse parlare, immaginariamente, la sua stessa lingua?). L'altra tecnica, quella della doppia esposizione, consentiva invece di sovvertire le regole del realismo fotografico, creando configurazioni impossibili, ovvero otticamente incredibili, in cui i rapporti dimensionali (sia di carattere spaziale che temporale) tra le parti contenute nell'inquadratura risultavano incoerenti. Ne è esempio mirabile, e per noi oggi toccante, la scena in cui Prospero e Miranda assistono al naufragio della nave.

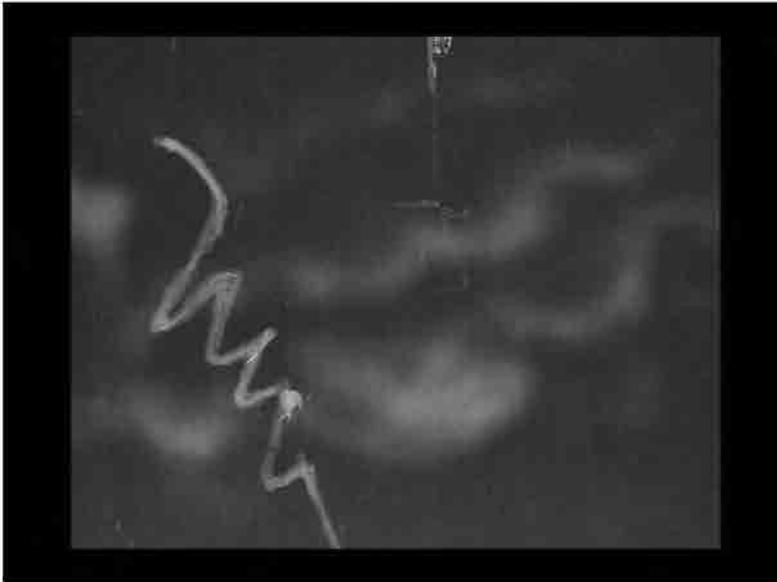
I due si trovano entro uno spazio scenico che rappresenta l'interno della grotta di Prospero ove egli, grazie alla sua arte magica, scatena la tempesta. Improvvisamente, alle loro spalle, sul fondale, si apre come uno squarcio che mostra ciò che succede in mare, quasi una proiezione onirica e idealizzata di un al di là del tempo e dello spazio.



*The Tempest* (UK, 1908): Prospero e Miranda assistono al naufragio della nave

Stow, senza ricorrere al montaggio sequenziale, e anzi utilizzando i principi di ciò che oggi chiameremmo montaggio 'spaziale', crea continuità narrativa tra due azioni che, seppur compresenti, sono dislocate in spazi differenti e non contigui.

Nella stessa scena del naufragio, il momento che sancisce lo scatenarsi della tempesta è forse uno dei più sorprendenti, seppur nella sua brevità: dei fulmini, disegnati direttamente sulla pellicola, riempiono improvvisamente l'inquadratura, staccando il nostro sguardo dallo spazio della grotta per condurlo verso un cielo stilizzato.



*The Tempest* (UK, 1908): il cielo in tempesta è attraversato da fulmini

Quella che, forse involontariamente, è la rappresentazione di un cielo troppo finto per sembrar vero, sembra oggi tanto emozionante perché ci cattura con l'effetto ammaliante della sua natura squisitamente cinematografica, di un cinema pre-ottico, fatto graffiando e disegnando direttamente la pellicola, a diretto contatto con il supporto. Forse l'incanto di oggi è quello di chi, con lo sguardo ormai disinibito, e quasi inaridito, da una storia del cinema ormai più che centenaria, è ricondotto a un'artigianalità ormai perduta, a un'ingenuità e una povertà di mezzi che agli inizi però si accompagnavano alla sperimentazione materiale e dei linguaggi, nei modi di una libertà ormai quasi perduta per l'obbedienza alle regole della produzione *mainstream*.

Stow, oltre che attenersi alle tecniche già sperimentate da altri ed entrate nell'uso comune della produzione cinematografica dell'epoca, e anzi mostrando una propensione all'innovazione che lo apparenta ad altri grandi iniziatori del suo tempo – pensiamo soprattutto alla cosiddetta 'scuola di Brighton' – utilizza già alcuni di quegli elementi che fonderanno le basi del linguaggio cinematografico: i movimenti di macchina e il montaggio sequenziale. Nella scena in cui Prospero libera Ariel dal tronco di pino in cui Sycorax lo aveva imprigionato, Stow, quasi contraddicendo la fissità dello sguardo 'teatrale' adottato nelle scene in interni, effettua le riprese utilizzando due punti-macchina complementari, prima collocando la macchina da presa in maniera tale da inquadrare Prospero che, da lontano, si approssima ignaro verso l'albero di

Ariel, inquadrato in un piano a noi più vicino (per cui noi vediamo entrambi e immaginiamo cosa succederà, ma a Prospero, che vede solo il retro dell'albero, questa possibilità è sottratta); successivamente la stessa scena viene ripresa con un punto-macchina che mette entrambi i protagonisti sullo stesso piano (delle possibilità d'azione, diremmo, oltre che dell'inquadratura), dimostrando un senso della continuità narrativa che, seppure intuitivo e impreciso, lascia presagire la qualità dei frutti che potrà dare negli anni a venire.

Questa improvvisa apertura dello spazio della rappresentazione, ormai non più rinchiuso dalle quinte e dai fondali che, oltre che confinare realmente lo spazio scenico, avevano continuato a confinare soprattutto lo sguardo immaginativo dei primi cineasti, trova il suo suggello nell'altro *coup de cinéma*, presente nella stessa scena. Ariel, ormai liberato, gira contento attorno il suo vecchio carcere vegetale, e la camera lo segue con una panoramica, come se avesse preso vita anch'essa, liberata dalla rigidità dei legni; poi, di nuovo, la camera segue l'anziano Duca che si allontana con Ariel, finché questi escono definitivamente dall'inquadratura, chiudendo la scena. Sipario...

### Quando piove su Hollywood: l'ultima *Tempesta*

A distanza di circa un secolo da quella di Stow, giunge *The Tempest* di Julie Taymor (Usa, 2010). La regista statunitense aveva già diretto l'opera shakespeariana nel 1986, in forma di musical, per una produzione off-Broadway. Del resto la carriera della Taymor è tanto composita quanto costellata di premi e riconoscimenti. I suoi quattro film (*Titus*, *Frida*, *Across the Universe*, *The Tempest*) le sono valsi otto *nominations* agli Oscar; la regia del musical *The Lion King* ha ottenuto il prestigioso *Tony Award* (il primo, nella storia del premio, ad essere assegnato a una donna) e il recente *Spider-Man: turn off the dark* (Usa, 2010), con una concezione poliedrica e innovativa della messa in scena – per cui a stento lo si può definire semplicemente musical – è già stato descritto come una pietra miliare nella produzione teatrale degli ultimi anni. La Taymor ha diretto anche opere, come *Oedipus Rex* di Stravinsky (curandone anche la trasposizione filmica) e *Il flauto magico* di Mozart. Senza dimenticare che è anche *costume-designer*, *mask-designer*, *puppet-designer*, librettista e *song-writer*, anche questi ruoli in cui si è particolarmente distinta. Julie Taymor per altro è moglie di Elliot Goldenthal, noto e pluripremiato compositore di colonne sonore. Il loro è quindi anche un matrimonio professionale, in cui lo scambio è reciproco: la Taymor ha diretto la messa in scena di due opere composte da Goldenthal (*The green bird*, *Grendel*), mentre lui ha scritto le musiche per *Titus*, *Frida*, *The Tempest*.

Julie Taymor è infatti un'autrice atipica, fuori schema, a cui il cinema sembra non bastare. I suoi film, soprattutto quest'ultimo, andrebbero infatti inquadrati secondo una valutazione più ampia di quella strettamente cinematografica, che comprenda la diversificata formazione quanto la sua visione multidisciplinare e, non ultimo, il suo operare all'interno di un sistema produttivo che spinge gli autori al rispetto di quell'insieme di regole implicite che sono i canoni estetici e linguistici del *mainstream*. Se volessimo tirare le fila e tradurre la poetica della Taymor a una formula, dovremmo considerare che l'attenzione per l'aspetto visivo della rappresentazione, o meglio per un'immagine che sia di per sé immagine 'solvente' e spettacolo per gli occhi, assume sempre nella sua opera una grande importanza, caratterizzando fortemente il suo stile. E, seppure i suoi lavori si offrano immediatamente allo sguardo per la ricchezza della messa in scena, per la fastosità dei costumi, per una fotografia satura, nitida e sempre ben composta, in realtà l'intenzione che muove la Taymor non è principalmente riconducibile a un gusto neo-barocco ma alla ricerca di un 'idioma' che diventi espressione di quel particolare soggetto.

The first thing I do when I'm creating, either for stage or for cinema, is to find the idiograph of the story. Which is: the one, simple expression that can tell everything. And at the same time be recognizable for the audience. It's like in

old Japanese paintings – if you were to paint a bamboo forest, you should be able to find its essence with only three strokes (Taymor, 2008)

Ricerca dell'essenza condotta tuttavia, contrariamente al processo di astrazione (estrazione, riduzione...) di cui parla la Taymor a proposito dell'arte giapponese, attraverso la composizione di più elementi, secondo un lavoro ad 'aggiungere' piuttosto che a 'togliere'. Non è un caso quindi che, a ventiquattro anni dalla sua prima *Tempesta*, la Taymor ritorni sull'opera shakespeariana mettendola in scena per il grande schermo; per altro come afferma la stessa Taymor "i testi di Shakespeare sono così pieni di elementi visivi grandiosi e importanti (specie le sue ultime opere) che il cinema è il mezzo perfetto per metterli in scena" (Niola, 2010).

Certamente, la distanza di centodieci anni che separa il film della Taymor dal precedente di Stow si misura in uno scarto in cui è chiaramente visibile il cambiamento radicale subito dalle tecnologie di produzione e fruizione cinematografica, così come radicali sono stati i mutamenti in ordine al linguaggio e ai codici espressivi. Ma una regista consumata come la Taymor fa pieno uso delle possibilità tecniche messe a disposizione dalle risorse di una produzione sempre molto ricca, mostrando altresì una grande competenza nell'utilizzo delle tecniche del linguaggio cinematografico, così come delle tecniche degli altri ambiti espressivi su cui, come mostra il suo *curriculum*, ha ampiamente cimentato la propria creatività. Meno ovvia è la scelta autoriale da lei compiuta, per cui ci sembra che il suo film si ponga forse del tutto coscientemente, in modo complementare rispetto a quello di Stow, riuscendo contemporaneamente a riattualizzare il testo shakespeariano in una maniera sorprendentemente innovativa.

Ecco, innanzitutto, la presenza della parola, o meglio, con Godard, la *puissance de la parole*. Taymor, che a differenza di Stow ha la possibilità di utilizzare la parola recitata, sceglie di ricondurre il testo shakespeariano all'originale: l'inglese del XVII secolo. Nonostante la regista abbia adattato il testo shakespeariano alle esigenze di durata standard di un lungometraggio – operando un lavoro di riduzione che porta all'eliminazione di diverse azioni secondarie – riesce tuttavia a mantenere la potenza evocativa della scrittura originale. L'attenzione di Julie Taymor non è, però, filologica, o per lo meno la filologia non gioca un ruolo preponderante: la riproposizione di una lingua ormai lontana, quasi 'esotica' rispetto alla *koine* anglo americana, risponde a un'istanza di straniamento. Taymor, attraverso un lavoro che, per noi spettatori del XXI secolo, è quindi anche di traduzione culturale, impronta sagacemente la sua *Tempesta* in un altrove anche linguistico che sortisce l'effetto di mantenere intatto sia l'urgenza di senso del testo originale sia il fascino di quella lingua e dei suoi stilemi arcaici.

Questo rapporto tra necessità di rispetto della fonte originale e invenzione attraversa l'opera in diversi modi. Un apparato sonoro era già ben presente nel testo del Bardo in più punti dell'opera – sia in forma di corredo di rumori di scena che di canzoni o musiche che svolgono la funzione di vera e propria 'colonna sonora' – e musica e rumori nel testo di Shakespeare erano volti a sottolineare, perlopiù, i momenti lirici, quelli comici (ad esempio l'ubriachezza di Stephano) o quelli dell'esercizio incantatorio di Ariel. La molteplicità dei registri, la complessità dell'intreccio e la resa della dinamica dell'azione si accompagnano nel dramma di Shakespeare alla sapientissima gestione drammaturgica in cui gli elementi sonori e musicali fanno la loro parte. Taymor conferma la necessità di queste relazioni e accosta in questo senso un'opera che è congeniale al suo spirito e al suo talento, maturato sulle esperienze di messa in scena dei *musical*, in cui il ruolo della musica rispetto alla drammaturgia non solo non è secondario, ma è 'portante'. Nella sua *Tempesta*, infatti, grazie anche all'apporto del *sound-concept* di Elliot Goldenthal, le canzoni di Ariel diventano malia carezzevole e seducente; i suoni della natura inquietante dell'isola, espressi qui con un sapiente impiego degli strumenti tradizionali mixati alle elaborazioni elettroniche, sono ricondotti a qualcosa di straniante e nel contempo, per noi, molto attuale; quando, invece, la musica viene impiegata come colonna sonora, ci troviamo di fronte a lievi sottolineature d'atmosfera o a momenti di grande efficacia emotiva; l'acme è

raggiunto nella canzone che chiude il film, uno straordinario brano dei Portishead le cui parole sono tratte dai versi dell'epilogo.

Nell'ultima opera cinematografica sulla *Tempesta*, il carattere autoriale di Julie Taymor si esprime in tutta la sua potenza e immediatezza in particolare in una scelta: il cambiamento di genere del protagonista, Prospero, qui diventato femmina e interpretato da una portentosa Helen Mirren. Secondo la regista si tratta di «one of the few plays where it not only doesn't hurt the play, but enhances the play» (A. Breznican, 2010). Prospero ora è Prospera, Duchessa di Milano, dedita alle arti alchemiche e magiche, distratta dai suoi studi al punto da essere usurpata dal fratello Antonio che prima uccide il Duca, suo sposo, e poi costringe alla fuga la sorella. Il resto segue come da copione.



*The Tempest* (USA, 2010): Prospera nel suo laboratorio a Milano



*The Tempest* (USA, 2010): Prospera davanti alla bara dello sposo, il Duca di Milano

Il cambiamento di genere, secondo la stessa ammissione della regista pone da subito la figura di Prospera sulla scia delle (molte) altre donne dell'epoca che furono scacciate o condannate al rogo per aver mostrato interesse verso la conoscenza o aver esercitato le arti *liberali* piuttosto che quelle *servili*, loro esclusivamente riservate fino alle soglie della contemporaneità. Le fa eco Helen Mirren:

Le donne sono state punite per il loro potere per molti secoli, sia all'epoca di Shakespeare che dopo. La lotta delle donne per la conoscenza è una costante da centinaia di anni e oggi alle ragazze viene impedito di studiare negli stati fondamentalisti: una donna che ha studiato è pericolosa per lo *staus quo*. Rendere Prospero una donna ha fatto sì che noi potessimo affrontare questi aspetti e sollevare tali istanze. All'epoca di Shakespeare si dava la caccia alle streghe e io ho pensato a tutte loro nella mia rappresentazione del personaggio di Prospera. (Spagnoli, 2010)

Prospera è figura portatrice di una doppia minaccia: Duchessa e sapiente domina sul mondo e sugli uomini attraverso il suo potere secolare e le sue arti magico-alchemiche. Di conseguenza oggetto di una doppia negazione: espulsa dalla microsocietà familiare essa è anche rifiutata dai suoi simili.

Emerge tuttavia, con maggiore forza e pregnanza, l'altro aspetto connesso alla femminilità della protagonista e legato alla figura di Miranda: madre e figlia sono unite da un rapporto di intima affinità garantito dall'identità di genere prima che dalla genealogia, secondo una relazione madre-figlia molto più salda, viscerale ed emotiva di quella che caratterizza il rapporto padre-figlia. Prospera si guarda allo specchio e si rivede nella figura di Miranda, vede se stessa nel passato di una giovinezza la cui purezza e ingenuità sono tesori ormai da lei distanti; e sono proprio quelle virtù di Miranda che Prospera, nell'isola, ha gelosamente protetto dalla corruzione del Mondo. Allo stesso tempo, Prospera proietta sulla figlia il riflesso di un avvenire, un tempo atteso per dodici lunghi anni e che ora inizia a compiersi con il naufragio di coloro tra i quali, ancora ignaro, c'è colui che sarà lo sposo di Miranda, il seme di una nuova unione che

riscatta nella promessa di un futuro felice la vita che nel passato a Prospera fu negata con l'assassinio del suo sposo, il Duca.

Nell'immaginario dell'ultimo Shakespeare Julie Taymor vede realizzarsi la perfezione di un'opera che pare pensata per il cinema. La regista statunitense adopera gli effetti di manipolazione visiva, resi disponibili dall'elaborazione digitale dell'immagine, per dispiegare la magia di Prospera. Una magia che è potenza distruttrice – come nella tempesta scatenata all'inizio del film, che ricorda quelle dipinte da Turner di una cupezza potente che non lascia speranze – o terrificata e mostruosa, come nella materializzazione delle fiere scatenate contro Stephano, Trinculo e Caliban, bestie infuocate spaventosamente lanciate alla caccia della loro preda.



*The Tempest* (USA, 2010): la tempesta si abbatte sul vascello



*The Tempest* (USA, 2010): le fiere scagliate da Prospera contro Caliban, Stephano e Trinculo

Una magia che, però, è anche meravigliosa invenzione di mondi fantastici, apoteosi di virtù, leggiadria, di grazia e sapienza, come nel momento in cui – sostituendo il *masque* che nel testo shakespeariano era la festa per i giovani sposi, in cui Cerere, Giunone e Iris cantano accompagnate dalla musica mentre le Ninfe e i Mietitori danzano – Taymor stende nel cielo sopra Miranda e Ferdinando una fantasmagoria di simboli che ricorda gli atlanti celesti secenteschi, qui composta come da un fantastico caleidoscopio celeste attivato da Prospera, a figurare una superiore armonia.



*The Tempest* (USA, 2010): Ferdinando e Miranda assistono alla fantasmagoria creata da Prospera



*The Tempest* (USA, 2010): fantasmagoria creata da Prospera

Nel film di Julie Taymor, come in tante altre trasposizioni teatrali o cinematografiche, gli effetti visivi hanno il loro exploit nella rappresentazione di Ariel. La Taymor lo rappresenta come figura evanescente, che può cambiare d'aspetto, trasformandosi in Ninfa dei boschi che allevia il dolore di Ferdinando cantando la dolce aria *Full fadom five*, o in Arpia che incute terrore ai nobili naufraghi raccolti intorno al banchetto che Prospera illusoriamente ha imbandito per loro.

Ancora, nella scena della tempesta iniziale, quando Ariel scatena la foga degli elementi sul vascello dei malcapitati, la figura del Genio può assumere dimensioni gigantesche, ovvero moltiplicarsi come i semidei antichi, ovvero come i supereroi della mitografia contemporanea.



*The Tempest* (USA, 2010): Ariel scatena gli elementi contro il vascello

La fotografia è utilizzata nel film come un elemento espressivo fortemente connotante, soprattutto grazie all'uso del colore che si presta a farsi quasi tonalità morale ed emotiva. La scena della promessa di matrimonio tra Ferdinando e Miranda è girata in una gola sabbiosa dove riverbera una luce molto calda e avvolgente.



*The Tempest* (USA, 2010): Miranda e Ferdinando si dichiarano il loro amore

Al contrario, le scene in cui i personaggi sono impegnati nelle loro trame maligne – siano di volta in volta Trinculo, Stephano e Caliban contro Prospera, o Antonio e Sebastian che attentano alla vita di Alonso e Gonzalo – sono caratterizzate da una luce fredda o da atmosfere ombrose. Nella stessa luce livida è immersa anche la scena del banchetto e della follia dei nobili signori.



*The Tempest* (USA, 2010): Stephano, Caliban e Trinculo tramano per spodestare Prospera.



*The Tempest* (USA, 2010): l'illusione del banchetto.

La scena del perdono e della riconciliazione, che segue immediatamente il banchetto, è girata con una luce che da fredda e respingente diventa calda e ospitale. La figura di Ferdinando, nella parte iniziale del film, prima di essere investito dall'amore purificatore per Miranda, è sempre illuminata da una luce cristallina e senza dominanti cromatiche, a rappresentare visivamente la sua qualità morale transitante, non ancora virtuosa ma non già intaccata dal vizio che ottenebra i suoi pari.



*The Tempest* (USA, 2010): Ferdinando si aggira sull'isola dopo il naufragio

Ai bellissimi costumi di Sandy Powell fa da contrappunto la scenografia che, pur non essendo invenzione originale della regista statunitense, è senza dubbio una scelta molto personalizzata e molto forte: l'isola.

Abbiamo giocato con l'isola concependola come uno scenario mentale. Quando andiamo nella casa di Caliban si parla della roccia dura e vederlo uscire dalle rocce di lava nere è impressionante; poi si passa da questo luogo vuoto al momento tra i due amanti tra le dune, un momento opposto: in quel caso è come se le dune li costringessero a stare insieme (Niola, 2010).

Scenario mentale ancor prima che fisico, l'isola è sigla immaginaria dell'intera opera (dei suoi risvolti morali, così come dei caratteri dei suoi personaggi) attraverso la concretezza fisica dei suoi ambienti: una scenografia in cui la finzione della messa in scena viene naturalizzata e si rivela in un Mondo ove i personaggi si muovono e agiscono come se l'ambiente naturale in cui si muovono fosse il loro correlativo oggettivo. Il film è stato girato in *location* molto particolari, soprattutto alle Hawaii, tra distese di sciara nera, rustiche e selvagge come il loro abitante

Caliban; in una gola arida ma tuttavia dai toni caldi e accoglienti che avvolge Ferdinando e Miranda come in un abbraccio che li invita a distendersi sul suo letto sabbioso, quasi un'anticipazione del talamo nuziale.



*The Tempest* (USA, 2010): Prospera doma Caliban nei pressi della sua tana

*The Tempest* (USA, 2010): Miranda e Ferdinando si promettono fedeltà

Quando, invece, la scena riguarda i meschini naufraghi, le loro figure vengono inquadrate nel contesto di scogliere aspre e pericolose o lungo le sterpaglie di sterminati campi aridi e infruttuosi.



*The Tempest* (USA, 2010): Alonso, Gonzalo, Sebastian e Antonio naufraghi su una scogliera



*The Tempest* (USA, 2010): Alonso, Gonzalo, Sebastian e Antonio tra le sterpaglie

L'epilogo infine. Come un sipario che cala, o una coltre che si stende, i libri di Prospera, gli strumenti della sua Opera, precipitano sfogliandosi lenti in mare, verso il buio dell'abisso, nel silenzio del profondo in cui le parole di antiche magie non potranno più essere udite.



*The Tempest* (USA, 2010): i libri di Prospera precipitano nell'abisso

La musica intensa e toccante dei Portishead accompagna quasi come una litania funebre questo commiato dal mondo dell'isola, un mondo protetto, di affetti sinceri e purezza selvatica: un *brave new world*. La fine della magia – di quell'esercizio dell'ingegno e dell'amore che garantiva la perfezione di un mondo ri-creato – sancisce il ritorno a una realtà in cui la finzione non sarà più creazione ed effetto della magia ma sostanza di un agire umano che procede errando e per errori, in cui pur nella realtà di una vita che dovrebbe essere civile e invece spesso è ottusa e malvagia, brutale e feroce, i personaggi possono continuare, in forza delle loro virtù, la ricerca della bellezza e dell'armonia. Prospera rinuncia alla sua magia sapendo che la finzione produce *vanitas*, una realtà che è pur sempre "fatta della stessa materia di cui sono fatti i sogni". Ma il suo incanto è vivo in Miranda e Ferdinando, speranza di virtù e bellezza che sopravviveranno alla tempesta, generando altri e migliori frutti. Il lavoro alchemico – *opus* e incanto realisticamente magico dei poeti e degli artisti, da Shakespeare a Julie Taymor – infine, è riuscito.

### English abstract

Except for the short rehearsal of Charles Urban (1905), which showed only the scene of the shipwreck, the first real film adaptation of *The Tempest* dates back to 1908, directed by Percy Stow. Lasting just eleven minutes, his film presents the events according to a linear chronological order to facilitate the comprehension of the plot. Although still strongly linked to the tradition of theatrical staging and with a "way of looking" at this yet due, Stow's version has exquisitely cinematic aspects, such as double exposure, stop-action, pan-shots and elements drawn directly on the film (the lightning in the sky storm). *The Tempest* (USA, 2010) by Julie Taymor is instead a mainstream production of a multi-faceted director that moves between theater, opera, musicals and movies. The language spoken by the protagonists has the evocative power of the original text. The sound, related to the indications of Shakespearean drama, has the strong imprint of Taymor's style. The photography engages the moral points of the protagonists or suggests the interpretation of their actions. The island, thanks to a careful choice of locations, is of great expressive power. Visual effects return the magical and fantastic elements of the work of the Bard. The element of greatest invention of the movie remains, however, the change of gender of the protagonist, who becomes Prospera (Helen Mirren), declining the issue of power and affective relations toward new interpretations.

### Riferimenti bibliografici

Tree 1897

Herbert Beerbohm Tree, *Some Aspects of the Drama of To-day*, in «The North American Review», Vol. 164, No. 482 (January 1897), pp. 66–74.

Buchanan 2004

Judith Buchanan, *Introduction to Silent Shakespeare*, BFI, London 2004

Taymor 2008

*Oh, girl: A talk to Julie Taymor*, in «Subtitles of cinema», <http://subtitledcinema.wordpress.com/2008/09/02/oh-girl-a-talk-with-julie-taymor/>

Niola 2010

Gabriele Niola, *The tempest e lo Shakespeare femminista*, in <http://www.mymovies.it/film/2010/thetempest/news/loshakespearefemminista/?pagina=3>

Breznicam 2010

Anthony Breznicam, *First look: Helen Mirren in lead role in Julie Taymor's "Tempest"*, in [http://www.usatoday.com/life/movies/news/2010-05-07-tempest07\\_ST\\_N.htm](http://www.usatoday.com/life/movies/news/2010-05-07-tempest07_ST_N.htm)

Spagnoli 2010

Marco Spagnoli, *La Tempesta di Julie Taymor. Parla Helen Mirren: la mia Prospera contro la tempesta del fondamentalismo e l'oscurantismo della ragione*, in [http://www.primissima.it/cinema\\_news/scheda/la\\_tempesta\\_di\\_julie\\_taymor\\_-\\_parla\\_helen\\_mirren](http://www.primissima.it/cinema_news/scheda/la_tempesta_di_julie_taymor_-_parla_helen_mirren)

Burch 2001

Noel Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro, 2001.

MONICA CENTANNI

L'isola come orizzonte e come sponda: *Terraferma* (Italia, 2011)



*Terraferma* è un film inaspettatamente forte e, a tratti, felicemente violento per ambientazione, per ritmo narrativo e per il carattere delle scene che segnano i principali snodi drammaturgici. Linosa fornisce il set per l'invenzione di un'isola siciliana – tanto più straniante quanto più prossima al vero – battuta dal flagello degli sbarchi di migranti che arrivano via mare con mezzi di fortuna dalle coste nordafricane, soprattutto dalla Libia: un'isola che resta anonima ma che è dichiaratamente controfigura della vicina Lampedusa, teatro di tragedie realissime – sbarchi in terra più o meno ferma e naufraghi alla deriva, istanze di libertà e campi di concentramento: storie tanto forti che stentano a trovare un cantore. La scelta delle tinte aspre e delle linee dure e scontrose di Linosa, così vicine eppure così diverse dalla magica seduzione dei colori e dei profili paesaggistici di Lampedusa, dà già il timbro di un'opera che non concede nulla alla retorica della bellezza, e che rinuncia anche alla suggestione facile di un paesaggio naturale meraviglioso per scandagliare invece, senza paura, dentro i fondali del mare e soprattutto, senza sconti, dentro i fondali dell'anima.

Lo spettro dei diversi toni di blu che la distesa di quel mare può assumere è l'unica dimensione su cui – all'inizio, nel finale e in qualche altro raro momento del racconto – la cinepresa si concede di allungare il campo, e concede a noi spettatori di allargare lo sguardo: e quando, per brevi tratti, la prospettiva si apre, prende respiro un orizzonte spaziale e temporale che altrimenti resta – come le inquadrature, come la stessa vita nell'isola – recluso, quasi coatto. E così accade anche per il passo narrativo: nei primi fotogrammi, e per i primi minuti, si annuncia una prosodia lenta e solenne che però non si compiace poi, quasi mai, né di lentezze né di solennità, per appoggiarsi invece su un ritmo discontinuo di accelerazioni e di rallentamenti in cui i vuoti – le latenze, le pause, i silenzi – hanno un ruolo altrettanto importante dei pieni. E perciò il ritmo è, fin dalle prime immagini, incostante ma efficacemente teso, realmente stringente: quali orrori scoperà la telecamera scrutando gli anfratti di quegli abissi? Quale

evento verrà a rompere l'apparente armonia di affetti e di relazioni, di volti e di gesti ancora veri, che scandisce la vita dell'isola?

La nota prevalente è l'attesa, ma è un'attesa inquietante, cattiva. Qualcosa incombe, ma l'evento atteso e paventato non sarà quell'elica rotta perché incappata nel relitto di un naufragio che sancisce la decrepitezza di 'Santuzza' – il vecchio peschereccio che è un vero e proprio personaggio del film; e neppure sarà l'infarto, che compromette la solidità rocciosa e intrattabile di Ernesto (Mimmo Cuticchio), il vecchio capofamiglia, custode delle leggi del mare, leggi così arcaiche e fondate che prima d'ora non hanno mai avuto bisogno di una formulazione scritta e forse neppure di un'articolazione verbale. Il peschereccio e il pescatore feriti nella loro integrità sono soltanto avvisaglie che fanno presagire un'imminente catastrofe; ma l'incalzare della minaccia è così angosciante che, come nel grande cinema e nella grande letteratura, abbiamo quasi fretta che qualcosa accada, finalmente, a sciogliere il nodo che stringe la gola. Speriamo che l'incubo imminente, realizzandosi, sciogla l'ansia, e che la paura, inverandosi, sia più affrontabile. E fin da subito è chiaro che nell'isola la paura – come del resto ogni altra cosa, bella o brutta che sia – viene dal mare.

L'isola vive intanto la sua vita che naturalmente scivolerebbe verso un modello di emancipazione sociale ed economica che sembra dover livellare tutte le differenze, levigare tutte le asperità. Ma non è solo la modernità che, da un futuro prossimo e parallelo, chiama inesorabilmente a sé ogni isola del mondo che sia in ritardo sulla tabella di marcia della formattazione mondiale sugli standard correnti; è anche l'antico – le leggi non scritte (e non dette), il dialetto chiuso e impermeabile all'aggiornamento, gli stessi tratti dei volti e dei corpi scolpiti con materiale genetico patentemente in via di estinzione – che viene a inquietare la regolare evoluzione del presente. Un nucleo del dramma sta nell'impossibilità di concertare un'armonia tra il tempo astratto e immutabile, tra i caratteri realissimi, e pure anch'essi astratti e immutabili, dell'isola, e la vita che scorre rapida incalzata da nuovi desideri – rapida in cerca di altri destini.



Rispetto alle minacce di un passato che fatica ad articolare le sue ragioni e di un futuro che si presenta come troppo scontato, in un tempo presente ormai sfilacciato in cerca di senso, pare resistere il rito – il funerale degli isolani morti in mare, la bella assemblea omerica dei vecchi dell'isola – che però presto si rivela praticato più per superstiziosa indolenza, o per rabbioso orgoglio, che per fede nella qualità del proprio tempo. La cristiana, eppure paganissima, commemorazione funebre per il pescatore scomparso in mare officiata ogni anno da tutto il paese e con in testa il vecchio padre, Ernesto, la moglie Giulietta (Donatella Finocchiaro), il

figlio Filippo (Filippo Pucillo) e il fratello Nino (Beppe Fiorello) non è più congrua rispetto a una perdita che non rientra in alcun ordine soprattutto perché, di fatto, non è risarcita da nessun ricambio generazionale. L'esito nobile e fiero dell'emozionante assemblea dei vecchi marinai che cercano di formulare le leggi non scritte che da sempre vigono in mare – leggi di solidarietà e di accoglienza al naufrago in difficoltà – non ha alcuna attualità rispetto alle leggi feroci di uno stato di cui il film mette in evidenza tutta l'ottusità. Lo stato, nel volto più screditato del governo in carica in Italia alla data in cui esce il film (settembre 2011), nelle direttive legislative ma anche nelle facce dei suoi sgherri incaricati di perpetuare la banalità del male, si ricorda di questi suoi territori di frontiera solo per giocare oscenamente con le vite umane – la tenuta sociale ed economica dei cittadini italiani che vivono alle frontiere del paese, e le vite fisiche dei migranti che sognano l'accoglienza in terra italiana come un miraggio di nuovo mondo – tirando la corda dell'aspirazione, per avere in cambio qualche immagine ad effetto da mostrare nei telegiornali di regime o per contrattare, finché è stato formalmente in carica sull'altra sponda del mare, con il tiranno libico.



Nell'isola, i riti che per secoli hanno tenuto coesa la comunità non servono più né per confortare il dolore né per rinsaldare solidarietà di affetti e pulsioni ormai tutti centrifughi; ma non servono neppure per trovare formule di dicibilità del presente. Più efficace è il rito laico di liberazione individuale: il rito di ripulitura della casa dai ricordi ammuffiti come la carta da parati che Giulietta strappa con rabbia (ed è, nel film, la prima irruzione di una catartica violenza), eliminando per sempre la memoria concreta dello sposo scomparso in mare e promettendosi così una nuova vita. Efficaci, almeno per salvare qualche singolo destino fra tante derive di speranze, sono i gesti elementari dell'accoglienza che Ernesto insegna al nipote Filippo. Efficace – concretamente maieutica – è la cura tutta femminile che Giulietta non può che prestare alla clandestina che dà alla luce una nuova vita, ma insieme anche espelle l'incubo del suo recente passato. Ed efficace è anche la danza, liberatoria nella sua stolta vanità, con cui Nino fa dimenticare ai turisti in vacanza nell'isola la verità quotidiana degli sbarchi.

Crialese è capace di sorprenderci, complicando e ribaltando i luoghi comuni generici e moralisti che condannano a priori chi non è disposto a caricare sulla propria esistenza l'incapacità di uno stato che, quando c'è, sa solo mostrare il volto ostile e inumano dello sbirro o del carceriere. Se Giulietta non sa bene cosa vuole per sé, ed Ernesto conficca i suoi comportamenti nell'afasico codice deontologico del mare di cui raccoglie la tradizione, Nino costruisce il suo progetto di emancipazione sociale ed economica sullo sviluppo inevitabilmente turistico dell'isola: e sono tutti progetti di futuro tutti legittimi, comunque considerati, nell'angolatura che il regista ci propone, simpateticamente, senza cedimenti a giudizi facili e scontati.

Ma Crialese ci sorprende anche ribaltando di segno la carica energetica di un'immagine di cui credevamo di aver capito il senso, giocando con le aspettative evocate dalla locandina del film: ed ecco che quello che sembrava il disperato tuffo di naufraghi da un'imbarcazione in panne è invece nel film soltanto il fotogramma da cartolina dei gitanti allegri e spensierati che si gettano in mare per fare il bagno dal barcone del tour di Nino.

Coraggioso è poi l'azzardo di far recitare, in tre ruoli importanti, tre 'attori' molto particolari. Potentemente in parte – come non era affatto scontato che fosse – troviamo un Mimmo Cuticchio, il maestro dei pupi allenato sì a 'recitare' ma nel genere totalmente diverso del 'cunto', che entra senza gigioneggiamenti nei panni dell'epico 'Ernesto'. E ancora: il regista aveva già collaudato in *Respiro* la bravura di Filippo Pucillo nell'interpretare se stesso, ma qui è perfetta l'ambivalenza del personaggio e del suo doppio, il suo essere una creatura dell'isola e insieme la creatura che di tutte è la più insopportabile alla servitù dell'isola, ai vincoli delle sue magie, alla prigionia coatta dentro i suoi bordi stretti, quando fuori, in terraferma – ovvero nel mondo –, il destino pare promettere infiniti orizzonti.

Ma il gioco più arduo – e l'azzardo più rischioso e più riuscito – è quello di far recitare una vera migrante nei panni di Sara, la clandestina soccorsa da Ernesto, da Filippo e poi, non senza una dose di sana renitenza, anche da Giulietta. Timnit T. è una vera naufraga etiopica scampata al naufragio dell'agosto 2009 quando, da un barcone con settantotto superstiti, si salvarono solo in cinque, dopo aver visto morire uno ad uno gli altri compagni di sventura. Nelle cronache di quel naufragio, reso tremendo dall'odissea di 23 giorni alla deriva, uno dei sopravvissuti (la stessa Timnit?) dichiarava a un giornalista: "Pregavamo Gesù e la vergine Maria, sua madre, e loro sono stati buoni con noi. Ma non con i nostri compagni. Sono morti e i loro corpi li abbiamo buttati a mare tutti, uno per uno. Cos'altro potevamo fare? ma Dio potrà mai perdonarci tutto questo?". Nel vedere in *Terraferma* Timnit T. viva e vera, come non riesce ad essere nessun altro personaggio del film, si intende che il gioco del regista è riuscito, e si conferma la segreta regola del grande teatro per cui mediante lo schermo, nel gioco di verità e finzione, l'artificio elevato al quadrato può essere matrice di grande arte e insieme rivelarsi più convincente, più vero, del vero.

Sara/Timnit, con le sue sillabate parole e soprattutto con i suoi superlativi silenzi, è protagonista di un'altra sequenza del film viva vera e violenta. Lo scenario è un garage convertito frettolosamente in tana-rifugio per gli isolani prima, profughi da sé stessi (perché la vera casa di Giulietta e Filippo è stata adibita a spartano b&b per turisti), e poi per i veri profughi. In questo rifugio avviene il parto che Timnit ha portato in grembo dal mare a cui è scampata. Ma la bambina che Timnit dà alla luce è il frutto di un'altra, insostenibile/indicibile, violenza, a cui tenterà di metter rimedio il fratellino più grande che cerca, per orgoglio e per amore di sé, della madre e del proprio futuro, di strozzare in culla la sorellina neonata, cancellando così quella che, giustamente, sente come una vergogna e come un ostacolo per il suo proprio futuro. E non è cattivo, quel bambino omicida impegnato a difendere, a prezzo di assassinio, la sua prospettiva di vita.



Così come non è certo cattivo Filippo, protagonista di un'altra scena di violenza – la più cruda e più spettacolare del film. Non è vero che siamo – tutti e sempre – pietosi e compassionevoli. L'inatteso che viene a guastare i piani – grandi o piccoli che siano – della nostra vita, deve fare i conti con i nostri sentimenti, con i nostri grandi e piccoli desideri. Mentre Filippo e Maura – la giovane turista ospite dell'improvvisato b&b di Giulietta – si spingono al largo in romantica gita notturna, improvvisamente dal mare nero inchiostro di una sera senza luna emergono teste grandi e nere, occhi avidi di salvezza, mani grandi e braccia nodose che si abbarbicano con la forza della disperazione al bordo della barca. Contro queste creature d'incubo che vengono a turbare il difficile idillio tra l'isolano in ansia per la sua iniziazione erotica e la disinibita ragazza milanese, Filippo, che pure ha bene imparato da Ernesto la legge buona del mare, sfuria, in preda a un impulso di rabbia inconsulta, impugna un remo e mena fendenti rabbiosi, intenzionalmente omicidi.

Ma lo stesso Filippo trova poi il modo, in un finale di ampio respiro, visivamente ed emotivamente catartico, di riscattare la sua brutalità, e di vendicare la sua scenata di isterica reazione alla delusione del suo desiderio, lanciandosi, con Timnit e i suoi piccoli, a bordo del peschereccio 'Santuzza' liberato dal sequestro, in una coraggiosa ed eroica avventura, verso la terraferma dove il ragazzo dell'isola e i migranti vedono, entrambi, lo spazio di realizzazione del loro sogno di libertà.

*Terraferma*. Il titolo del film – anche questo, uno scarto rispetto alla verità dell'isola, segnata dall'*infirmetas* – ci indirizza in questa direzione di senso: quando l'isola finisce di essere orizzonte diventa sponda a cui si approda, come se fosse terraferma, o da cui si parte verso la terraferma. Filippo riscatta nell'eroismo magnanimo il suo sfogo inaccettabile di egoismo per cui ha abbandonato in mare i naufraghi e così parte a cercare, lui stesso, la terraferma del suo desiderio. Ma dopo l'isola – noi sappiamo – prima di arrivare alla terraferma c'è, almeno, da far tappa in un'altra isola.

#### English abstract

The setting of the film *Terraferma* by Emanuele Crialese is an island floating in a beautiful, thus even more scary, sea – Linosa stands for Lampedusa, where almost daily several actual immigrants try to land in Italy from the southern coasts of the Mediterranean Sea. Director of the film hires for his cast Mimmo

Cuticchio, a master of puppets' theatre, and Timnit T., a woman shipwrecked in Lampedusa in 2009: with this peculiar cast he tells us the story of the unwritten laws of the sea clashing with the positive laws of today's Italian government. Criaese succeeds in outlining a picture of the crisscrossed fates of the islanders and of the asylum seekers in search of their fortune, on the trail of their various desires.

STEFANIA RIMINI

### *Terraferma*: un film senza odori

Già con *Respiro* (Italia, 2002) Crialese aveva dato prova di saper divaricare il proprio sguardo sopra e sotto la linea del mare, assegnando alle riprese subacquee tutto il fascino dell'indistinto, della libertà, di una incomprensibile purezza. Con *Nuovomondo* (Italia, 2006) il campo del visibile si allarga, tocca le vette dei Nebrodi per poi conficcarsi negli spazi angusti della nave-traghetto, quasi un sommergibile imbottito di carne umana, fino alla reclusione fisica e mentale della prigione-lager di Ellis Island. *Terraferma* torna a fare i conti con le ragioni di un'isola bloccata in mezzo al mare, un 'mondo perduto', aggrappato a leggi arcaiche eppure fatalmente toccato dalle ferite del presente. Le prime immagini del film ribadiscono l'attrazione fatale del regista per il mare, per quell'immenso grembo blu in perenne lotta con la terra, vigile sentinella di approdi e naufragi. Dopo aver precipitato il nostro sguardo sotto la superficie dell'acqua, la macchina da presa lentamente risale e si piazza sulla prua di una barca, dislocando la nostra attenzione tramite una serie di ambigui campi/controcampi, che lasciano intravedere l'orizzonte e le figure di un vecchio (Mimmo Cuticchio: vedi, in questo stesso numero di "Engramma", l'intervista con l'attore) e di un ragazzo (Filippo Pucillo), custodi di un passato eroico. Per un attimo sembra di rivedere sullo schermo il fascino dei documentari di De Seta, quella luce livida, impregnata di salsedine, quelle onde battute dal vento e dai gabbiani, quel tempo immobile speso dai *contadini del mare* ad aspettare che le reti si gonfino di pesce. L'incanto mitico del prologo però dura poco, si spezza bruscamente quando l'elica si rompe per via di alcuni relitti galleggianti, inquietante indizio di un'incrinatura, di una minaccia reale all'ordine naturale delle cose. Prima che l'Altro irrompa a turbare i fragili equilibri della terraferma, c'è ancora tempo per una sequenza dal sapore antico, capace di restituire il senso dell'appartenenza alla comunità, il valore della memoria e del lutto. Una processione commemorativa lungo la battigia è il quadro in movimento che racconta la devozione dei familiari verso il capofamiglia inghiottito dal mare, e con essa la necessità della sopravvivenza, l'orgoglio del paese di fronte al sacrificio della vita. La ritualità del dolore si appiccica al nero degli abiti, al passo cadenzato della gente: tutti si muovono all'unisono, trascinando con sé il peso di esistenze fuori dalla storia.

Fin qui il film aderisce perfettamente alla bellezza del paesaggio, disegna i contorni mitici della vicenda, tratteggia i visi e i corpi dei protagonisti, che emergono dalla geografia dell'isola. Ernesto è un vecchio lupo di mare, quasi una divinità per saggezza, tempra e vigore; Nino (Beppe Fiorello) è il figlio ribelle, smanioso di traghettare la famiglia verso orizzonti più concreti (il turismo al posto della pesca); Giulietta (Donatella Finocchiaro) è la nuora di Ernesto, rimasta vedova e pronta anche lei a nuovi approdi, a un destino finalmente lontano da ristrettezze e ricordi; Filippo è figlio premuroso (di Giulietta) e nipote fiero (di Ernesto), sembra deciso a rinnovare l'eredità paterna ma non riesce a schivare del tutto i miraggi della madre. La scontrosa densità di questo nucleo familiare viene destabilizzata dal sbarco di un gruppo di migranti, di fronte ai quali Ernesto e Filippo non esitano a invocare la legge del mare (dell'ospitalità e dell'accoglienza) in scacco alla legge dello stato (del respingimento e dell'abbandono). Scegliendo di nascondere in casa Sara (Timnit T.) e i suoi figli (una bambina nascerà proprio tra le braccia di Giulietta), Ernesto rivendica il valore antico della *pietas* ma rischia di alterare per sempre i rapporti con i suoi consanguinei e con il resto degli isolani. A sentire Nino, infatti, che dà voce a un'altra ragione, la spiccata vocazione turistica del luogo mal si adatta all'emergenza dei clandestini: i suoi clienti vogliono solo stordirsi di sole e musica e gli indigeni non sono pronti a confrontarsi con la sofferenza di chi viene da lontano. La distanza incolmabile fra l'indifferenza di Nino e la compassione di Ernesto è dichiaratamente uno dei temi portanti del film, a cui si lega la lenta metamorfosi di Giulietta, prima scontrosa verso Sara e i bambini poi invece supplice e caritatevole nei riguardi dei suoi ospiti inattesi, mentre a Filippo tocca la scelta più eroica, quella di sfidare il mare e i controlli di polizia pur di portare in

salvo i clandestini, in un finale aperto, che lascia col fiato sospeso grazie anche alla monumentale ripresa in *plongée*.

Nonostante le intenzioni, però, il film non trova respiro, sfiora soltanto il nodo di sentimenti, frustrazioni e attese dei personaggi, mostrando i limiti di una sceneggiatura e di un montaggio spesso approssimativi. Manca la capacità di astrazione simbolica messa in campo nelle opere precedenti, il paesaggio non riesce – se non a tratti – a saturare lo schermo con quella potenza evocativa che pure il regista ha nelle sue corde. La dialettica fra stasi e movimento si riduce a una lenta deriva di corpi e sguardi, talvolta lancinanti nella loro bellezza (è il caso di Timnit T.) talvolta invece assuefatti a un'unica espressione (accade a Beppe Fiorello). Sembra non esserci il tempo perché le cose cambino, perché la solidarietà maturi, perché la famiglia trovi nuovi equilibri. Lo specchio dell'inconsistenza delle relazioni è incarnato poi dal trio di giovani turisti che affittano la casa di Giulietta e Filippo, rimessa a lucido per assecondare le smanie della villeggiatura; i tre continentali attraversano l'isola con svagato disincanto, in cerca di un esotismo avventuroso che non corrisponde al brivido selvaggio di una Sicilia arcaica, e poi fuggono via veloci appena intuiscono che la vacanza rischia di trasformarsi in qualcosa di serio. La ragazza del gruppo, Maura, tenta anche un approccio con l'acerbo Filippo, ma la loro gita in barca al chiaro di luna si trasforma in un incubo quando lo scafo viene assalito da clandestini-zombie, contro i quali Filippo si scaglia violentemente, lasciando intravedere tutta la rabbia e la fragilità dei suoi anni.

La ferocia simbolica di questa sequenza non vale però a compensare l'oleografica messa in scena dello sbarco di migranti sulla spiaggia, in cui l'enfasi del *rallenti* contribuisce ad accentuare l'incongruenza con la vita reale. Per eccesso di calligrafismo la tragedia del naufragio viene descritta in toni estatici, con piani e angoli di ripresa fortemente poetici, tesi a sublimare l'orrore: i corpi del reato sono infatti levigati, tonici, gli abiti lindi, i turisti caritatevoli, mentre il ruolo di cattivi spetta solo ai poliziotti, protetti dalle loro divise e da improbabili mascherine bianche. Non c'è spazio dentro questo rapito *tableau-vivant* per le cicatrici del viaggio, siamo di fronte a un'odissea senza odori, senza strappi, senza sangue. La scelta è quella di coprire lividi e sudore, di ricondurre la violenza (e qui con un sussulto pensiamo a Géricault) sotto il segno confortante della iconografia della Pietà, quasi che la verità della storia fosse stata contraffatta in ossequio alla bellezza. Crialesè esercita certo un perfetto controllo della forma, ma pare compiacersi di un indugio estetizzante che non graffia, non punge e non convince fino in fondo.



Quel che al contrario fa letteralmente bruciare lo schermo è lo sguardo di Sara. La luce nera delle sue pupille è capace di risucchiarci dentro la vertigine della sua esistenza, senza concederci una tregua. È dal lampo della sua bellezza violata che il film trae origine; Timnit T. è infatti una sopravvissuta, una delle tante donne migranti scaraventate sulle spiagge di Lampedusa, in cerca di un riparo, di un'occasione, di una sponda da cui riavviare il filo di una biografia tormentata. Il personaggio di Sara, a cui Timnit T. presta tutta l'intensità di una recitazione 'naturale', è insieme Madonna e Maddalena, il suo corpo è stato trasformato in campo di battaglia, è un'urna violata dalla guerra, per cui valgono forse le parole della protagonista del dramma di Matěj Visniec:

Dorra: [...] No, non dirmi che il tempo guarisce tutto... io non credo che il tempo possa guarire tutto. Il tempo non può che guarire le ferite guaribili. È tutto. Il tempo non può fare altro se non ciò che può fare, e nulla di più.

[...]

No, Signore, tu non puoi difenderci da colui che è cattivo.

No, Signore, tu non puoi darci il pane di ogni giorno.

No, Signore, tu non puoi perdonarci poiché non ti chiediamo perdono perché noi, non possiamo perdonarti.

No, Signore, la tua volontà non l'accettiamo poiché la tua volontà è il sangue e il fuoco e la follia.

No, Signore, tu non sei la nostra verità, poiché la verità, l'abbiamo uccisa, perché la verità, l'abbiamo sotterrata con il cielo che non esiste più, nemmeno lui, perché la tua casa, Signore, adesso è la casa dei morti, sì...

[...]

No, Signore, non posso raccontarti la mia sofferenza.

No, non credo che si possa raccontare tutto.

Non credo che si possa comprendere tutto.

Non credo che ci sia un senso in tutto ciò che si racconta.

M. Visniec, *La donna come campo di battaglia*, Titivillus, 2009, p. 134.

Deciso a non arrendersi a un analogo sentimento di impotenza e rassegnazione è Ernesto, personaggio carismatico, volitivo, epico come l'attore che lo impersona. Ernesto-Cuticchio è una sorta di Poseidone decaduto ma non domo, un Ulisse malinconico, un Vulcano ostinato – meravigliosa la scena in cui l'attore ripara l'elica della barca dentro il garage, mimando davvero l'operoso e scintillante artigianato del dio del fuoco. La sua presenza nel film è garanzia di autenticità e commozione: nonostante il suo mondo sia prossimo alla rovina il suo sguardo resta fiero, la sua figura emana una gravità marmorea ma mai fredda, distaccata, perché nelle sue vene scorre sangue caldo come lava. A confermare il valore assoluto del personaggio può bastare la sequenza in cui si reca in commissariato e si trova costretto a sopportare l'alterigia del comandante (un sardonico Claudio Santamaria); qualcuno ha provocatoriamente rovesciato casse di pesce intorno agli uffici della finanza e questo gesto chiude ogni possibilità di dialogo

con gli abitanti dell'isola. Ernesto viene ripreso mentre calpesta suo malgrado un tappeto di sardine, per la prima volta riusciamo a sentire l'odore del pesce fradicio, un odore acre, intenso, che racconta l'abisso che c'è tra un passato mitico (incarnato dal vecchio re del mare) e un presente senza memoria.



Se l'Italia di oggi è davvero un paese senza memoria, il cinema è uno straordinario palinsesto, un archivio di sogni e rovine, da cui estraiamo un fotogramma di *Citizen Kane* (*Quarto potere*, USA 1941) per creare un cortocircuito visivo e olfattivo. All'euforica avventura di Citizen Kane, all'ebbrezza del fresco di stampa fa da controcanto l'elegia epica di Ernesto, puzzolente (almeno in questa inquadratura) di stiva e di naufragi.

### English abstract

After *Respiro* and *Golden Door*, Crialesi is back to tell Sicily on the screen. He chooses a fascinating point of view: the relationship between migrants and fishermen. The first shots show all the beauty of a wild and unspoiled landscape. The destiny of the film's main characters is determined by the sea, therefore water is the dominant image of the story. Although the director's style is very mature, the film suffers from quite an approximate script which in the end results in a rather unconvincing work. The essay focuses on the characters of Ernest (Mimmo Cuticchio) and Sarah (Timnit T.), and on stereotyped depictions of the landing of migrants.

## Migranti tra cinema e teatro. Intervista a Mimmo Cuticchio.

a cura di Anna Banfi



Linosa, Mimmo Cuticchio ne *L'Approdo di Ulisse* (foto di Giulio Azzarello)

Dopo aver interpretato Ernesto nel film *Terraferma* di Emanuele Crialese, Mimmo Cuticchio è tornato quest'estate a raccontare il dramma dei migranti che ogni giorno dall'Africa arrivano sulle coste della Sicilia, per fuggire a guerre e carestie. Per il suo cunto *L'approdo di Ulisse*, ha scelto proprio un'isola del Mediterraneo, Linosa, lo stesso set del film di Crialese, punto nevralgico nella rotta che dal nord Africa conduce i migranti in Italia e spesso tragico scenario di naufragi. Dal mito di Ulisse alla tragedia contemporanea di Timnit, la donna etiope sopravvissuta al terribile naufragio del 2009 sulle coste di Lampedusa, Cuticchio ha dunque dedicato proprio alla figura del migrante alcuni dei suoi ultimi lavori. Lo abbiamo incontrato e gli abbiamo chiesto di raccontarci il suo percorso tra cinema e teatro e di spiegarci quale ruolo secondo lui può e deve avere un artista nella società contemporanea.

### Come è iniziata la tua collaborazione con Emanuele Crialese?

Avevo appena visto i primi due film di Crialese, *Respiro* e *Nuovo Mondo*, quando Chiara Agnello, addetta ai casting, mi telefonò per informarmi che Crialese desiderava farmi un provino in vista del suo nuovo film. Le dissi che pur apprezzando molto il lavoro di Crialese, non ero interessato ai provini ma aggiunsi che sarei stato comunque felice di incontrarlo e di mostrargli i luoghi dove vivevo e lavoravo. Mi richiamarono per dirmi che Crialese sarebbe venuto a trovarmi nel mio teatro in via Bara all'Olivella, a Palermo.

Così una mattina ci incontrammo: Crialese era in compagnia di Emiliano Torres, suo aiuto regia. Feci visitare loro il mio teatro, il retro dove sono appesi i miei pupi, le scene, gli oggetti della scenotecnica e le macchine sceniche. Insieme ascoltammo il suono del piano a cilindro e io raccontai della mia nascita all'interno di un teatro di pupi a Gela nel 1948 e della mia vita con loro. Arrivati in laboratorio, mostrai loro come nascono i pupi e infine li portai nella sala espositiva dove di solito portiamo le scolaresche prima di uno spettacolo, nel tentativo di insegnare ai ragazzi che la tradizione non è una cosa ferma e inamovibile. Nel laboratorio ci sono più di quattrocento pupi che sono nati negli ultimi 40 anni: da Cagliostro alla Passione di Cristo, dai briganti come Peppe Musolino o Pasquale Bruno al Principe Carlo Gesualdo di

Venosa, dal *Moby Dick* al *Macbeth* e da *Don Giovanni* ad *Aladino della lampada magica*. Dopo avermi ascoltato con interesse, Crialese mi parlò del suo film. La sua storia mi sembrò altrettanto interessante, perché collegava i problemi che nascono dal cambiamento di un'epoca e dagli scontri generazionali alla questione attuale dei naufraghi e dei migranti, uomini e donne che noi ci ostiniamo a chiamare clandestini.

Qualche giorno dopo, mi invitò per un caffè nella sede della ex Camera di Commercio di via Montevergini a Palermo e mentre parlavamo di un incontro tra il personaggio Ernesto e la nuora Giulietta, mi chiese il permesso di filmare. Dopo meno di una settimana, mentre stavo preparando il materiale per una tournée in California, ricevetti una sua telefonata in cui mi diceva: "Sono giorni che mi torna la tua faccia davanti agli occhi. Ho deciso che sarai Ernesto nel mio film". Mi fece avere la sceneggiatura in anteprima: la lessi mentre ero in volo per San Francisco e me ne innamorai subito.

**Quanto tempo siete rimasti a Linosa per le riprese? Questi mesi trascorsi a Linosa sono serviti anche per comprendere come gli abitanti di quell'isola vivono il problema dell'accoglienza?**

Io, Filippo Pucillo e Donatella Finocchiaro siamo arrivati a Linosa il 2 maggio del 2010, tre settimane prima dell'inizio delle riprese. Crialese ci disse che in queste settimane dovevamo stare insieme per conoscerci, diventare una vera famiglia, e provare a integrarci nella vita della comunità locale. Ognuno di noi doveva entrare nel proprio ruolo. Donatella, ad esempio, cominciò a frequentare il ristorante-pizzeria per imparare a fare le pizze e preparare i panini; io e Filippo andavamo tutti i giorni a trovare Enzo Saltamacchia, un giovane pescatore che ci insegnava i nomi dei pesci che abitano quel mare e ci spiegava come distinguere cime e corde, come chiamare ogni singolo pezzo della barca da pesca, come avvolgere le cime sugli anelli o le bitte e come stendere o risarcire le reti sulla banchina. Poi da Lampedusa arrivò Enzo Miotti, proprietario del peschereccio 'Santuzza'. A proposito, piccola curiosità: nella sceneggiatura la barca aveva un nome diverso, ma si decise alla fine di lasciare quello originale, perché come è ben noto ai pescatori il nome dato alle barche non si cambia!



Una scena del film *Terraferma* di Emanuele Crialese

Miotti ci insegnò tutti i segreti della sua barca da pesca, dall'accensione del motore all'allacciamento della luce interna e di quella notturna in caso di pericolo; ci fece guidare il peschereccio e ci insegnò ad attraversare le onde, quando sono molto alte a causa del maestrale, di una tempesta o di una tromba d'aria. Frequentando la gente del luogo, imparammo i termini

dialettali utilizzati dai pescatori di Linosa. Riuscimmo a intergarci tanto bene che sull'isola mi chiamavano Ernesto. Solo dopo tanto tempo alcuni seppero il mio vero nome.

### **Ci sono stati sbarchi durante il periodo della vostra permanenza sull'isola?**

Durante il periodo di preparazione i costumisti e gli attrezzisti cominciarono a sistemare i locali del piccolo campo sportivo dove i ragazzi dell'isola vanno di solito a giocare a pallone. Appena fuori dal campo, vennero sistemate tre roulotte per il trucco e parruccho, proprio nello spazio che veniva abitualmente adibito a luogo di prima accoglienza per eventuali naufraghi. Durante la lavorazione del film, abbiamo assistito a diversi sbarchi di uomini, donne e bambini: incontrati lungo i sentieri o intravisti tra i rocciosi scogli dell'isola. Tutti i naufraghi venivano portati nella palestra dell'unica scuola che accorpa elementari e medie nello stesso edificio.

C'è una cosa che mi è rimasta particolarmente impressa di quel periodo: una mattina, proprio nei giorni in cui stavamo girando la scena in cui io, mio nipote Filippo e Giovanni Cintura, l'attore che interpreta il pescatore, salviamo dei naufraghi, vennero a trovarci al campo i carabinieri che presidiano l'isola. Volevano controllare i documenti di tutti i figuranti di colore che lavoravano al film per verificare se tra loro ci fossero degli infiltrati: la notte precedente erano infatti sbarcati degli immigrati poi scovati tra le vie dell'isola mentre domandavano la strada per la stazione dei treni.

### **Tu sei un grande narratore: come raccontano i linosiani il loro rapporto con gli immigrati?**

Durante il tempo libero andavo dove si siedono di solito gli anziani di Linosa, proprio di fronte alla piazza del Comune, oppure mi recavo nella zona della curva a gomito che dalla strada del centro arriva al porto di Pozzolana di Ponente, dove invece si riuniscono le donne.

I vecchi raccontano per lo più di come vivevano sull'isola quando erano bambini tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta. Rammentano episodi di vita vissuta, spesso divertenti, ma spesso prima di lasciarsi andare, vogliono però capire chi sei e perché sei arrivato sulla loro isola. Di solito, quei pochi turisti che vanno a Linosa scelgono quel posto per il mare, l'aria buona e soprattutto per la tranquillità. Non hanno alcun reale interesse a conoscere gli abitanti e così anche gli anziani tendenzialmente amano ritirarsi nei loro luoghi appartati e protetti.

Le donne sono come le berte che vivono sull'isola, uccelli misteriosi che, dopo gli impegni del giorno, al calar del sole si riuniscono e intonano un canto che si tramandano da millenni. La tradizione vuole che il canto delle berte sia lo stesso canto delle sirene incontrate da Ulisse durante il suo travagliato viaggio di ritorno verso Itaca: le donne di Linosa sostituiscono il canto con il 'cunto'. Le donne di qui, se ti accettano, ti raccontano storie bellissime, in generale allegre e giocose, altre volte invece drammatiche, capaci di rivelare la bellezza e la solitudine dell'isola e in grado di mostrarti che spesso essere isolani significa essere isolati e, senza alcuna retorica, confinati.

**Quest'estate hai presentato il tuo nuovo spettacolo *L'approdo di Ulisse* proprio a Linosa e a Lampedusa. Ulisse come metafora dei migranti di oggi. Credi sia importante che cinema e teatro contemporaneo affrontino il tema dell'immigrazione? Teatro e cinema devono avere un ruolo politico, nel senso più proprio del termine, cioè di riflessione della polis sulla polis?**

A ogni nuova edizione de *La macchina dei sogni* presento uno spettacolo nuovo o un evento particolare, legato alla drammaturgia dei luoghi. I ragazzi di Linosa non sapevano distinguere un pupo da una marionetta o da un burattino e la maggior parte degli abitanti non aveva mai visto uno spettacolo di pupi, non sapeva cosa fosse il cunto e non conosceva le storie che in genere si raccontano. Così mi è venuta voglia di cuntare il travagliato ritorno di Ulisse in patria e in particolare la sua discesa nell'Ade, l'incontro con la madre morta e con i compagni caduti

in battaglia sotto le mura di Troia. Ho deciso però di fargli incontrare anche alcuni giovani, morti per i mancati soccorsi durante i naufragi nel mar Mediterraneo mentre erano in viaggio alla ricerca della libertà.

Il desiderio di raccontare le storie di questi sfortunati migranti mi è venuto dopo aver girato il film *Terraferma*. Il film affronta in forma poetica il delicato cambiamento epocale di tre generazioni, la difesa di un mestiere antico come quello del pescatore, il dramma delle donne di queste piccole isole, per le quali rimanere vedove molto giovani significa annullare il proprio futuro e, infine, il rapporto con l'altro, il diverso per colore della pelle e per cultura. Ci vogliono convincere che i migranti vengono per toglierci il lavoro, mentre in realtà cercano soltanto di conquistarsi un futuro migliore, mostrandosi disponibili anche a fare lavori pesanti e umili, a cui noi non siamo più abituati. Dovremmo considerare la loro presenza in maniera positiva dal momento che la nostra nazione diventa anno dopo anno un paese di anziani, e invece guardiamo a queste persone come a un ostacolo che mina la sicurezza e il futuro dei nostri figli.

Il cinema, il teatro, la musica, la radio, la televisione ma anche l'arte figurativa in generale, dalla fotografia alle opere grafiche e pittoriche, fanno bene ad affrontare questi temi perché, solo mettendo in evidenza quello che succede nel mondo, si può sensibilizzare sempre di più l'opinione pubblica che a sua volta deve sollecitare chi governa a prendere seri e urgenti provvedimenti.



Linosa, Mimmo Cuticchio ne *L'Approdo di Ulisse* (foto di Giulio Azzarello)

**Ne *L'approdo di Ulisse* hai per la prima volta sperimentato il cunto in prima persona. Perché questa scelta e perché in questo spettacolo?**

Di solito, quando cunto le mie storie, interpreto i personaggi in terza persona, utilizzando una sorta di straniamento che la gente di teatro chiama 'metodo brechtiano'. Ne *L'approdo di Ulisse* ho voluto sperimentare il racconto in prima persona, perché non volevo essere il cuntista che racconta cosa è successo ad Ulisse ma l'eroe acheo che riferisce agli astanti cosa gli è successo. Ho voluto sperimentare l'immedesimazione e coinvolgermi emotivamente. E poi, avendo tenuto proprio a Linosa un laboratorio con dodici giovani attori sulle tecniche del cunto, volevo sperimentare qualcosa di nuovo anche io, facendo un racconto diverso da quello che sono abituato a fare.

**Nel tuo cunto su Ulisse hai inserito Timnit, la donna etiope protagonista anche del film di Crialese: che cosa ti ha trasmesso la storia di Timnit? Quanto è importante partire da una storia personale per raccontare le storie di tanti migranti?**

Stanislavskij diceva che quando interpreti un personaggio, lo devi cercare prima in famiglia, poi tra gli amici, tra i conoscenti, fino a reinventarlo se a nessuno è successo quello che cerchi tu. Durante i quattro mesi passati a Linosa per le riprese del film, ho avuto modo una sera di ascoltare la drammatica storia di Timnit, il calvario che ha dovuto affrontare per arrivare 'viva' dall'Africa in Sicilia.



Una scena del film *Terraferma* di Emanuele Crialese

Ascoltare una testimonianza direttamente dalla voce di chi l'ha vissuta è l'esperienza più bella ma anche più crudele che possa accadere a un narratore. Avevo inciso questa storia nel cuore e, quindi, quando è giunto il momento, è venuta fuori spontaneamente. Un narratore deve guardare e vedere, ascoltare e sentire. La sua biblioteca è tra il cervello e il cuore e, quando è il momento di raccontare una storia, torna quello che diceva Stanislavskij: prima di cercare altrove cerca dentro di te e poi, se lo desideri, puoi usare anche il metodo brechtiano. Tanto, alla fine, i conti tornano.

#### English abstract

*Terraferma* by Emanuele Crialese (shot in Linosa) and author and actor in theatre of the play *L'approdo di Ulisse* (performed in Linosa and Lampedusa), Mimmo Cuticchio draws the attention to one of the trickiest problems which Europe is now reckoning with. We have asked Cuticchio to tell us his experience in Linosa and to think about the political role that cinema, theatre and also visual arts should have today in the attempt of shaping a new mentality, open to the others as a sign of democracy, freedom and liberality.

ANDREA PORCHEDDU

## Teatro 'bene comune'

### A quattro mesi dell'occupazione del Teatro Valle di Roma

Viene da chiedersi perché l'occupazione del Valle stia sparigliando, così tanto, le regole del gioco. Perché, insomma, stia diventando un "fenomeno" così ribollente, al punto che, alla Biennale Teatro di Venezia, il regista tedesco Thomas Ostermeier abbia dedicato il Leone d'Oro al popolo degli occupanti. E, con lui, anche Stefan Kaegi, ricevendo il Leone d'Argento, ha speso parole di entusiasmo per l'occupazione. Copertine di giornali, articoli in tutto il mondo, documentari, conferenze. L'occupazione dello storico palcoscenico romano – dove nel 1921 debuttavano i *Sei personaggi* di Pirandello – iniziata a giugno, il giorno dopo i referendum, ha certamente scosso un mondo magmatico eppure statico. Fino a contagiare, mesi dopo, anche la scintillante laguna veneziana inebriata dalla Mostra del Cinema con l'occupazione del teatrino Marinoni, nel complesso ospedaliero del Lido di Venezia (sull'occupazione si veda anche il contributo di Marco Baravalle in questo stesso numero).



Non si possono che condividere, naturalmente, molte delle denunce espresse dagli occupanti (dal futuro del Valle alla gestione della cultura in Italia, dalla lottizzazione del Lido allo scarso sostegno per il cinema italiano; su tutto questo si veda il sito ufficiale dell'occupazione). Ma quel che più di tutto stupisce, in questa lunga e per tanti aspetti encomiabile avventura, è l'assordante silenzio delle istituzioni. Il totale menefreghismo della politica, di quanti, cioè, dovrebbero reagire - nel bene o nel male - all'occupazione. Ancora oggi, salvo qualche frettoloso commento imbarazzato, tutto tace.

Al Valle gli occupanti non sono stati sgombrati (per fortuna, aggiungiamo, contrariamente a quanto accaduto per via Nazionale): ma logica vorrebbe che lo Stato "tutelasse" un così importante bene storico. E se qualcuno occupasse, che so, il Colosseo? Sembra quasi, al contrario, che questa attività, fatta con volontariato e entusiasmo, faccia comodo a tutti. Di fatto, però, si crea il precedente (ambiguo) di una robusta programmazione 'gratis' anche per un teatro importante, centrale e storico, che di fatto viene gestito come un centro sociale: e se il Comune

la proponesse anche per la prossima stagione? Andrebbero ancora tutti gratis a fare spettacolo? Tornerebbero i vari Jovanotti, Arbore, Baricco, Orlando e via citando? Insomma: perché stanno ancora chiusi lì dentro?



Anche nelle dichiarazioni fatte dagli occupanti si avverte che i piani erano diversi: dovevano occupare tre giorni o poco più. E ormai sono mesi. Una azione simbolica, un *blitz*, è diventata una normalità 'tollerata' se non incoraggiata. Certo è davvero curioso che Stato, Comune, Regione, Teatro di Roma non abbiano fatto nulla. Non è incredibile che se ne fregino così tanto?

Il pubblico comunque ha risposto in maniera entusiasta, fa la fila per entrare, con una adesione che non si vedeva nemmeno nei beati anni dell'Eti. Ma questo si sa: il pubblico va a teatro, sempre e sempre di più, ovunque e con passione. Solo i politici non se ne sono accorti. Allora di questo, forse, proprio prendendo spunto dalla vivacissima risposta del pubblico, vale la pena parlare adesso.

Il 'caso Valle' riconferma una tendenza in atto già da tempo, almeno nella Capitale. È evidente come, ormai, siano gli spazi 'alternativi', marginali, periferici, spesso occupati, ad essere i veri motori, i centri pulsanti della vita artistico-culturale. Si tratta, in sostanza, di far uscire il ragionamento dalla logica contingente dell'occupazione militante, per riflettere sul fatto che le evoluzioni sociali in atto – quel ribaltamento internazionale e nazionale variamente definito degli Indignados, oppure Cittadinanza attiva o Green Society, ossia una dimensione sociale intermedia, relazionale, trasversale – possano scaturire anche dal teatro. In questa prospettiva, però, sembra necessario superare logiche e prospettive consolidate, mutando o addirittura invertendo graduatorie di priorità e possibilità.

Per affrontare questo tema, prendo spunto dal bel saggio di Rafael Spregelburd su *Prospettiva*, libro di Fabrizio Arcuri e Ilaria Godino per Titivillus Editore. Il regista e autore argentino scrive, tra l'altro, della dialettica Centro/Periferia, riferendosi alla relazione Europa/Argentina, ma la sua analisi può servire anche a valutare quanto accade in Italia non solo nel rapporto tra Roma e la periferia, ma anche – e soprattutto – nella dialettica tra grandi istituzioni culturali e spazi periferici o occupati.

Vediamo, per sommi capi, cosa dice il drammaturgo e regista argentino. Il Centro (l'Europa per Spregelburd) ha bisogno di un Altro per autoaffermarsi. Questo Altro è una illusione storica, costruita dal punto di vista Centrale: il Centro desidera essere informato sullo "stato di crisi", ossia desidera avere narrazioni che funzionino come notiziari, diari naïf su vite possibili in mondi lontani. L'Europa si arroga il diritto di costruire miti e visioni in cui "fissare" culturalmente l'Altro.

Interrompo subito Spregelburd: ci sono esempi che confermano il ragionamento. Cito solo alcuni spunti: - Il mito della grande città resiste (dal cinema di Fellini a *La strada per Roma* di Volponi, a *La vita agra* di Bianciardi), e in provincia il 'vengo da Roma' fa ancora effetto. - Il successo degli spettacoli dialettali o regionali (fissati su un immaginario *standard*: il crudo Nordest, la selvaggia Sicilia, l'arcaica Sardegna, la comica Toscana, la passionale Napoli...). - Ancora oggi la 'consacrazione' si ottiene con un passaggio in uno dei teatri della capitale. E mi chiedo: è valida anche la prospettiva contraria? La Periferia ha bisogno del Centro per esistere? La Lega esisterebbe senza "Roma ladrona"?

Ma torniamo a Spregelburd. Nei Centri, dice il regista argentino, le relazioni culturali si dispiegano (o almeno si dispiegavano) a livelli di Alta Cultura, nelle grandi istituzioni consacrate dalla storia (grandi musei, teatri storici). Nelle periferie si aprono fratture, spazi interstiziali liberi da ambiti consacrati: spazi off, centri sociali, luoghi non convenzionali, alternativi, popolari. Aggiunge il drammaturgo: anche la creatività è eurocentrica e sembra che possa nascere solo nel Centro. Tutte le avanguardie provengono dall'Europa (o dalle capitali: Parigi, Roma, Mosca). Ma dobbiamo intenderci anche sulle definizioni, conclude l'autore: cosa è 'avanguardia'? Chiamiamo 'contaminazioni' ciò che nelle Fiandre sarebbe addirittura 'classico'; chiamiamo 'ricerca' quello che in Germania è 'tradizione'. La suggestione sottotraccia, nel saggio di Spregelburd, è chiara: rimettere in discussione la dialettica Centro/Periferia. Se l'autore argentino è la dimostrazione vivente di come gli equilibri creativi intercontinentali stiano mutando, anche in Italia le cose cambiano. È il centro che irradia le novità? Sono le grandi istituzioni a fare cultura?

La scena teatrale nazionale vive sempre più di geografie alternative, di spazi indipendenti, che tracciano nuove mappe. Basti pensare a Dro, Bassano, al teatro Fondamenta Nuove di Venezia, al Csa di Udine, al festival Casteldeimonds di Andria, a Castiglioncello, Prato, Castrovillari, alla storica Santarcangelo. Sono queste le nuove capitali del teatro contemporaneo: ed ecco che la mappa della vivacità teatrale Italiana si fa "centrifuga", anziché centripeta. E sono proprio i piccoli festival, i teatri occupati, le residenze a creare e cogliere le tendenze teatrali del nostro tempo. Allora intendiamoci sul significato delle parole: se la Capitale non è più capitale, le "Eccellenze" non sono più eccellenze. I modelli territoriali in fatto di politiche culturali e teatrali sono invertiti: non più le grandi istituzioni, ma, oggi più che mai, nuovi riferimenti diffusi che agiscono "dal basso", variabili e alternativi. Così, allora, il Valle occupato potrebbe porsi, e si sta ponendo, nel ruolo di futuro sistema modernizzante e modellizzante di cultura e vita teatrale. Se facciamo una rapidissima carrellata storico-cultural-sociale, non possiamo non notare come e quanto siano stati importanti alcuni 'centri sociali occupati' nello scenario nazionale. Come hanno fatto il Leoncavallo nella Milano degli anni Settanta e Ottanta; il Link di Bologna o il DAM di Napoli negli anni Novanta; così, per anni, a dar impulso alla scena romana hanno pensato, tra i tanti, il Rialto Occupato, il Forte Prenestino, il Kollatino Underground... (E forse, a ripensarci a distanza di anni, uno degli errori madornali della generazione di artisti romani anni Novanta - quella, per intenderci di Accademia degli Artefatti, Roberto Latini, Ascanio Celestini e molti altri - è stata proprio quella di 'sgombrare' il teatro India dopo una fugace e simbolica occupazione del 2000).



Spazi 'sociali', dunque occupati che, seppure in condizioni di disagio, si assumevano l'onere (e l'onore) di presentare novità, giovani gruppi, tendenze artistiche, di aprire produzioni a contaminazioni e sguardi stranieri. Nel frattempo, i 'teatroni' vivacchiavano inseguendo pubblici e spettacoli impolverati dal tempo e dal senso. Allora, oggi più che mai, sono dunque queste le nuove eccellenze. La mappa dei luoghi occupati è molto più vasta: comprende non solo gli storici centri sociali, ma anche spazi alternativi dalla natura la più varia (non esclusi pub, locali popolari, gallerie d'arte, o altro). Sono questi i luoghi di incontro, di scambio, di riflessione e qui si stanno disegnando, senza demagogia, le possibilità della suddetta Green Society. Luoghi, allora, che sono proprio quelli del 'grande Altro', di ciò che si muove ai margini, in periferia, o addirittura in contrasto con il consolidato, grazie a piattaforme relazionali inedite. Se Facebook e Twitter sono stati fondamentali nella primavera araba, è chiaro che la società si relaziona immediatamente e liberamente, superando le grandi istituzioni culturali.

Green society significa rete di luoghi attivi, produttivi, diffusi, capaci di cogliere le dinamiche creative, di intercettare flussi sociali dal basso, dove forte è la componente giovanile: luoghi in cui sperimentare linguaggi diversi, più ampi e articolati di quelli abituali. In questo senso, anche il concetto di 'eccellenza artistica' o di 'teatri d'eccellenza' è destinato a scadere, se non è già del tutto scaduto. Così come i grandi musei cambiano modalità di esposizione e fruizione, anche certi teatri hanno saputo ripensarsi, favorendo un radicale ricambio generazionale nei flussi di ricezione. Allora, eccellenze consolidate come quelle – che so – della Scala o dell'Arena di Verona, contenitori certo di grande qualità e notorietà, diventano meno interessanti nella prospettiva della Green Society: addirittura inutili nell'eventualità, poi non così remota, che restino legati al loro consolidato patrimonio tradizionale.

Ed è in questa chiave, finalmente, che possiamo leggere l'accelerazione impressa dal Valle all'orizzonte nazionale, la ventata d'aria calda che avvolge elementi contrastanti in un'unica vertigine: la tradizione e la storia dell'edificio con la freschezza di un popolo giovane e ribelle; una cittadinanza attiva che assume su di sé l'impegno; il rinnovato ruolo di 'bene comune' del teatro. Tutto si intreccia, in una fase di grave crisi economica e sociale, e configura scenari futuribili eppure molto reali, presenti, concreti.

Adirittura, scrive Romeo Castellucci a proposito del Marinoni occupato:

"questo significa dare un nome alle cose. Teatro al teatro. Cittadinanza ai cittadini. Possibilità alla cultura. Cibo alla fame. Perché non hanno chiesto il permesso? La risposta - che mi

verrebbe da urlare - è semplice: a chi? Allora dico che oggi la creazione artistica - passatemi queste parole - passa anche per l'invenzione di luoghi pubblici perché il Marinoni è per me una vera invenzione".

Insomma, luoghi re/inventati per una società re/inventata: invertendo l'ordine delle eccellenze, il mondo cambia...



#### English abstract

On June 2011 the theatre Valle in Rome has been squattered by a group of artists, actors, directors and show workers. The intentions were to focus the public opinion on the dramatic situation of the culture financing in Italy and to experiment new ways of management. Now, four months after the occupation, Valle is still squattered. Free shows, public conferences, debates, readings are always sold out, and following this example another theater has been reopened: Marinoni at Lido in Venice. This incredible success and the good reception in the world of culture have no consideration in the politics. Valle management leads to focus on the importance of what Spregelburd (the argentinian director) wrote about the dialectic between center/periphery, big institutions and small cultural realities. The most powerful and innovative performative shows in the last decade come from little festivals and squattered places.

MARCO BARAVALLE

## Calibano al Lido di Venezia: per una immaginazione selvaggia. Sull'occupazione del Teatro Marinoni (Mostra del Cinema 2011)

Il Marinoni è un piccolo teatro liberty che sta, quasi invisibile, nel cuore del complesso dell'ex Ospedale al Mare del Lido di Venezia. Una vasta area dismessa circonda il teatro, ottenuto all'interno di un edificio la cui apparenza non si discosta affatto da quella degli altri padiglioni ospedalieri.

Il 2 settembre 2011 questo teatro, inutilizzato da anni, è stato temporaneamente occupato dagli attivisti del Teatro Valle di Roma (sull'occupazione del teatro Valle di Roma vedi in questo stesso numero il contributo di Andrea Porcheddu) e da quelli di S.a.L.E.-Docks, progetto veneziano partito circa quattro anni fa. Inizialmente occupato, il S.a.L.E è stato successivamente riconosciuto e oggi vive grazie ad un gruppo di artisti, di studenti, di lavoratori della cultura e dello spettacolo che ne curano il programma di mostre, spettacoli teatrali e incontri seminariali.



La settimana di occupazione del teatro Marinoni ha avuto il merito di riaccendere i riflettori sulle potenzialità di questo spazio, di denunciare la situazione anomala del Lido di Venezia in cui la nomina di un commissario governativo ha, di fatto, esautorato la popolazione e le autorità locali dalla possibilità di decidere democraticamente di alcune questioni strategiche per il presente e per il futuro dell'isola. Il blitz con cui i temporanei occupanti del Marinoni hanno letteralmente svelato lo scandalo del cratere del nuovo Palacinema, un'edificazione incompiuta che è già costata lo sperpero di 37 milioni di euro, è servito a palesare l'inadeguatezza delle

attuali politiche pubbliche sulleacultura, sempre pronte a speculare, ma nemiche di ogni ipotesi di un nuovo *welfare* culturale e di ogni forma di promozione della scena artistica indipendente.

Durante la settimana di occupazione del Marinoni, lin contemporanea con la Mostra del Cinema, i manifestanti hanno incassato la piena solidarietà della giuria del Festival e dell'amministrazione comunale. Più recentemente, anche Thomas Ostermayer e il collettivo Rimini Protokoll, rispettivamente Leone d'oro e d'argento alla Biennale Teatro, hanno espresso il loro sostegno all'istanza di restituzione del Marinoni ad un uso pubblico e partecipato. Nel momento in cui scrivo è questa l'ipotesi che una rete locale di lavoratori dello spettacolo e della cultura sta preparando e che intenderà presentare al più presto al Sindaco di Venezia.

Il nostro obiettivo, complesso se pensiamo al fatto che il Marinoni è inserito all'interno di un'area la cui vendita a soggetti privati è ormai quasi certa, è quello di fare sì che il teatro possa essere aperto ad un gestione collettiva programmata dalla scena artistica locale, dalle compagnie cittadine, dagli studenti e dai giovani abitanti del Lido di Venezia. La "partita" non è certo semplice, ma sappiamo di avere gli strumenti per vincerla.

Sto scrivendo, come sempre in affanno e "all'ultimo secondo", queste note imprecise che possono avere il valore di testimonianza e di commento, non certo di elaborazione teorica compiuta. Eppure, visto l'anniversario a cui è dedicato questo numero di Engramma, il parallelo tra la *Tempesta* di Shakespeare e l'esperienza del Marinoni è immediato. Come non scorgere in noi occupanti, attivisti del S.a.L.E. e del Teatro Valle, lavoratori e lavoratrici della cultura, i Calibani dell'Isola? Calibano è figura comica, grottesca, carnale, istintiva e sottomessa, tanto apparentemente ripugnante, quanto ampiamente riscattata dalla tradizione del pensiero critico e postcoloniale. Come il servo deforme di Prospero, anche noi cerchiamo di farci portatori dell'immaginazione 'selvaggia', un'immaginazione che si incarna attraverso i nostri corpi (e Calibano rappresenta la corporeità in contrasto con l'etereo Ariel). Corpi ribelli fuor di retorica, corpi costituenti, necessari per produrre alternative culturali radicali, necessari perché inadatti alle maglie della precarietà (la cui presa, esplicitiamolo, si inasprisce dentro l'attuazione dell'*austerity*).





Questa moltitudine di Calibani, nella tempesta della crisi e nell'isola della cultura, sta già, come nelle versioni postcoloniali, rifiutando la propria condizione di sottomissione. Eppure, dobbiamo sottolinearlo, la crisi in cui siamo immersi ci pone di fronte uno scenario di enorme complessità. Uno scenario che richiede di praticare l'alternativa attraverso strumenti inediti, evitando semplificazioni e schemi pratico-analitici del passato; evitando di rimanere ingenuamente intrappolati tra la tentazione della delega alla rappresentanza e l'ideologia dell'insurrezione. Occorre declinare la nostra radicalità su più piani: biopolitico, culturale, giuridico e così via. L'eccezionalità del tempo che viviamo pone all'ordine del giorno l'urgenza di rovesciare lo *status quo*.

Il neoliberismo culturale, come quello industriale che esaurisce le risorse materiali, insiste sul *general intellect* come terreno di sfruttamento potenzialmente inesauribile. Eppure, nonostante questi *commons* artificiali sembrino inesauribili, la violenza dell'imposizione delle *enclosures* è ciò che sentiamo come ingiusto e insopportabile. La nostra vita è oggi segnata da una nuova misura capitalistica, quella del valore relazionale derivato dall'estrazione di metadati dai contenuti dei nostri scambi digitali. Questa misura, questa disciplina imposta alla capacità di creare, non ha cessato di cozzare contro il nostro corpo, così come la disciplina degli albori dell'accumulazione originaria incontrava la resistenza del corpo pre-capitalistico. Prospero digitale e finanziario ha oggi di fronte uno schiavo ribelle, capace di mettere in rete una moltitudine di corpi, da Piazza Tharir fino a Wall Street. Ce la farà Calibano a non tornare "sotto padrone"?

Noi sappiamo come funziona il neoliberismo culturale. Esso ha messo a punto strategie differenti per la cattura del carattere sociale, reticolare e comune della produzione culturale. Oggi, anche focalizzando l'attenzione sulla sola arte in quanto istituzione, appare evidente che persino l'artista più individualista non può che pensare la propria produzione come elemento 'connesso' con il corpo culturale globale, a prescindere dalla disciplina e dalla collocazione geografica. Il modello neoliberista, di fronte a ciò, opera attraverso due strategie opposte, ma complementari. Da una parte, attraverso le sue manifestazioni più reazionarie, ha imposto la sopravvivenza di vecchi dispositivi, di vecchi ruoli, di vecchi mercati, di vecchie *lobbies*, di vecchie istituzioni, e di vecchie incompetenze della *governance* pubblica della cultura. Dall'altra, nelle sue punte avanzate, ha utilizzato, catturandola, la dimensione comune della produzione culturale. Ha intrappolato la ricchezza molecolare prodotta dalle opere delle arti contemporanee, la varietà biopolitica scatenata dalle forme di vita metropolitane, l'enorme massa di *user generated content* che popola le reti, i saperi che circolano nei canali informali, gli spazi culturali della scena indipendente.

Il punto chiave è che tutto il plusvalore generato socialmente non ricade sulla società, ma viene deviato verso i latifondisti della cultura. Verso i *rentiers* culturali, accademici, politici, finanziari e mercantili. È esattamente a partire da questa consapevolezza che un nuovo *welfare* culturale deve essere preteso in quanto diritto e non in quanto forma di assistenzialismo. Noi, produttori di questa fabbrica diffusa dell'immateriale (dove l'espropriazione del plusvalore si spinge ben oltre l'orario di lavoro e non necessita l'inserimento all'interno di un rapporto professionale formale), conosciamo la precarietà, il darwinismo culturale, la giungla contrattuale, il ricatto, la formazione e gli *stages* usati come dispositivo di erogazione di manodopera gratuita, l'assenza di *welfare*, l'indebitamento.

Oggi, come lavoratrici e lavoratori della cultura, contro la violenza del sistema finanziario al collasso, dobbiamo costruire modelli alternativi di vita in comune, di produzione culturale, di organizzazione politica, di economia culturale. Del resto, è più o meno a partire dall'inizio del millennio che si individua una tendenza verso una sorta di 'culturalizzazione' del lavoro in generale. Non è forse questo uno dei tratti salienti del postfordismo? Qualcuno si era spinto oltre, arrivando a indicare nel *virtuosismo* il carattere centrale di tutto il lavoro contemporaneo. Esagerazione? In ogni caso è un buon indicatore della centralità delle pratiche artistiche nella definizione del modello produttivo attuale. Oggi possiamo concordare o meno con questa analisi, ma applicandola al presente potremmo dirla pienamente avvertata, perlomeno sotto un aspetto evidente (e meno paradossale di quanto si creda a prima vista). Non è difficile trovare esempi di una 'culturalizzazione' generale del lavoro quale tendenza dentro la crisi. Le attuali politiche industriali vanno in questa direzione; si tratta di politiche compromesse con le logiche finanziarie più spinte, sostenute da governi complici e, per di più, espropriati della sovranità dal sistema finanziario. Guardiamo alle recenti vicende italiane, che sono però coerenti nel quadro di una crescente competizione tra le grandi *corporations* del contesto globale. Non vi è forse una pericolosa spinta, effettuata attraverso la sottrazione di diritti, che avvicina i metalmeccanici ai precari della cultura per quanto riguarda l'intensità dello sfruttamento? Fabbriche più simili ad università, a fondazioni, a musei, a teatri e così via, accomunate non tanto dai 'virtuosismi', quanto dalle condizioni di precarietà che assumono l'inquietante statuto di un "comune cattivo."

*Those were the pearls who were his eyes* è il canto di Ariel che descrive la morte in mare e la metamorfosi del corpo di Ferdinando, oppure una parentesi nei tarocchi di M.me Sosostris, chiaroveggente famosa di *The Waste Land* di T. S. Eliot. Forse è possibile definire *The Waste Land* come un poema epico-borghese, ascrivibile a quel filone artistico vicino al pensiero negativo (*L'uomo senza qualità* di Robert Musil esce pochi anni dopo, nel 1930) così cruciale nel forgiare l'accettazione della crisi e della critica della società capitalistica quale paradossale strumento di affermazione della classe borghese su quella proletaria.



Ma oggi lo scenario è completamente differente, non si vede la possibilità di un'uscita dalla crisi da parte capitalistica. Neppure per mezzo di una discontinuità politica operata dal capitale stesso nei confronti del mantra della sua crescita infinita. Non è la grande depressione del 1929. Non c'è lo spazio per un 'new-new deal', poiché la crisi ambientale pone l'urgenza di un cambiamento totale del modello produttivo e non c'è la possibilità di un neo-keynesismo dal momento che gli stati-nazione sono definitivamente espropriati della loro sovranità da parte degli organi della finanziarizzazione. Altre strade vanno battute, diverse scale devono entrare in gioco: da esperimenti di auto-governo territoriale (in questo senso la categoria dei 'beni-comuni' può aiutare anche gli operatori della cultura), fino a concatenamenti globali in cui si sappia rendere egemoni comportamenti e movimenti in grado di produrre alternativa reale. In questo difficile compito, alla necessità di contrapporsi al capitale finanziario con strumenti nuovi (dunque con la consapevolezza scontata che non sarà la rappresentanza a rispondere ai nostri bisogni) dobbiamo affiancare la capacità di escludere opzioni nichiliste, avanguardiste, estetizzanti ed ipocrite.

In questo contesto mutato, il ruolo dei grandi cantori della crisi della borghesia globale appare decisamente più complesso di quello dei loro predecessori novecenteschi. *La libertà* di Jonathan Franzen, ma ancora di più le sue *Correzioni*, sono strumenti di coscienza di classe che faticeranno a trovare il loro corrispettivo dentro a future correzioni del nuovo dis-ordine mondiale. Le patinate ibridazioni di Matthew Barney, la sua declinazione esoterica e a tratti informi della massoneria, faticeranno ad eccitare le fantasie maschiliste di Strauss-Khan e l'auto-contemplazione del 'lato B' di tutti i sedicenti poteri occulti globali, oggi che si avverte, anche se in lontananza, lo scricchiolio delle loro architetture di potere.

Le arti contemporanee, come ogni cosa, sono chiamate ad atti di discontinuità e di sperimentazione, ad uscire dalla culla del pensiero negativo e ad abbandonare lo speculare e noioso esercizio della rappresentazione della rivoluzione. In molti siamo all'opera, perché abbiamo bisogno di strumenti efficaci. Di immaginazione selvaggia.



## English abstract

On september the 2nd, a group of cultural activists has occupied an abandoned theatre at the Lido of Venice. These people come from different experiences, all connected to the galaxy of the Italian social movements. Part of them came from the Teatro Valle in Rome, another theatre that was squatted more than five months ago to save it from a brutal privatization. Part came from S.a.L.E.-Docks, an activist cultural space born in Venice in 2007.

The goal of the temporary occupation was to re-activate that theatre and to involve local artists, companies and young people into its future life. Our action found the solidarity of both very well known artists and the Venice municipality. As a consequence the process is going on with serious possibilities of success.

Thinking of Shakespeare's *The Tempest* to whom is dedicated this issue of Engramma, it is arguably possible to parallel the occupying activists to the figure of Caliban, the monstrous slave of Prospero. Despite his pathetic and subdued character, Caliban was often reevaluated by postcolonialist and critical thinking as a figure of revolt against his oppressor. His deeply bodily and material nature, along with his savage imagination have been depicted as tool for a constituent rebellion against Prospero, his own master.

For this reason the cultural activists now at work all over Italy could be seen as the embodiment of this savage imagination which creates a radical alternative to the status quo. What we are facing today, in the middle of this never seen before crises, is the renewed violence of the falling cultural neoliberalism that captures the creative surplus socially generated by the mass intellectuality. Social movements have to create new theoretical and political tools in order to subvert this capture that can develop itself both as the re-imposition of very old devices, roles, and institutions, or as a very advanced enclosure over the subjective power of the different contemporary forms of art.

As a conclusion, starting from a verse of *The Tempest* that was later quoted by T.S. Eliot in his *The waste Land*, I try to show the difficulty of the task of the contemporary representatives of what has been called the "negative thought". The negative thought was the ability of the bourgeois class to culturally use the notion of the crisis of capitalism in order to employ it as a mean of a further affirmation of the capitalist model itself. I argue that, for today bards of the global bourgeoisie, is going to be difficult to use today's crisis as a cultural weapon. It is indeed clear today that Capitalism has not yet found an exit strategy and that it will not be possible to propose a "new-new deal" or to rely upon neo-Keynesist strategies.

New conditions require new solutions. This is the very challenge of the present.

DANIELA SACCO

## La tempesta del pensiero: omaggio a James Hillman.



Ne *Il codice dell'anima* (1996) alla domanda se 'È possibile che certe persone siano demòni per natura e inaccessibili ai sentimenti umani?', James Hillman trova una risposta nei versi de *La Tempesta*: 'Prospero, con il tono di un terapeuta frustrato, dice di Calibano: "Un demonio, un demonio nato, sulla cui natura / la cultura mai potrà fare presa; con lui le pene, / che per un senso di umanità mi sono dato, sono andate tutte sprecate, tutte!". In omaggio a James Hillman, a poche ore dalla sua morte (27 ottobre 2011), e in coincidenza con l'anniversario della prima rappresentazione di *The Tempest* di William Shakespeare (a cui questo numero di Engramma è dedicato), ci chiediamo in quale modo, in che punto, il pensiero, così tempestoso e sovversivo, del grande filosofo e psicologo americano sia stato toccato dai versi incandescenti del poeta.

Hillman incontra *La Tempesta* almeno in due contesti diversi: nel passo citato de *Il codice dell'anima*, incluso nel capitolo in cui scrive del 'cattivo seme', e in occasione di una conferenza tenuta presso l'Università di Siena nel 1999 intitolata *In lode di Babele*. Non si può escludere, ed è anzi probabile, che emergano altre eco della *Tempesta* shakespeariana disseminate in altri suoi scritti editi e inediti, ma già questi due passaggi bastano a riverberare due nuclei di pensiero centrali nell'opera di Hillman, in quanto investono l'idea di individuo e di mondo, non senza riflessi sulla sua vicenda personale e biografica.

Calibano è dunque un esempio di 'seme cattivo', e in quanto tale inguaribile, ineducabile. Qui la riflessione tocca una questione cruciale della psicoanalisi, ossia quella del determinismo ambientale e culturale a cui sono state attribuite molte responsabilità nella genesi della personalità individuale: Hillman, invece, controcorrente, recupera un termine antico, il greco

*daimon* nel quale, nel bene come nel male, si dischiude l'unicità aoristica dell'individuo, la prima impronta genetica del DNA della sua anima, che, come lo stesso Hillman ci insegna, è naturale proprio nella misura in cui è 'immaginale'. Ma la riflessione sul *daimon* ci obbliga a considerare quello stesso di Hillman, che ha espresso tutta la sua peculiarità nella dote trasgressiva di leggere il presente. Se infatti la statura di un pensatore si misura dalla capacità di riflettere consapevolmente i movimenti epocali che attraversano il tempo della sua esistenza, Hillman, come teorico della *psyche*, in questo è stato maestro. E lo è stato nell'aver saputo fare emergere il suo pensiero da quello del predecessore Jung, lungo le stesse coordinate che, nel contesto della psicoanalisi, hanno captato e registrato la trasformazione epocale in atto dalla fine dell'800 agli albori del XXI secolo.

Nel 1954 Jung, preparando l'introduzione alla sua ultima grande opera, *Mysterium coniunctionis*, afferma a malincuore che la "moderna scoperta degli archetipi "è rimasta ignorata o perlomeno incompresa dai più" (JUNG 1970, p. 6). E Hillman, proprio perché vede nella teoria degli archetipi dell'inconscio collettivo l' 'eredità demonica' di Jung e la sua potenza trasgressiva per la nostra epoca (HILLMAN 1987, pp. 93-102), si impegna a ereditare e maturare questa eresia. Ma nel far ciò a sua volta evidentemente insegue la stessa eresia del suo *daimon* che si incarna nella necessità di differenziarsi dal pensiero del Maestro. È proprio la fedeltà che ritiene di rispettare nell'aderire al demonico del padre a risultare, alla fine, la condizione che permette il suo stesso tradimento, e nel tradimento la compiuta autonomia. È infatti nel continuo riconoscimento del padre che si realizza la possibilità della differenziazione del figlio, e non già nella sua negazione, che può replicare casomai un'inconscia identità.

Hillman inverte così quello stesso mito del *daimon* eretico/errante che ritiene fondamentale per la comprensione della nostra epoca e determinante per tracciare il destino del futuro a venire. Il mito che illustra la connessione psichica tra passato e futuro e che si realizza nella mutata relazione con il femminile, che a sua volta si è trasformato, e tutto ciò che questo femminile ha incarnato per la nostra civiltà. Si tratta del mito che mette in scena la connessione tra il *Senex* e il *Puer* che, proprio in virtù di un differente atteggiamento nei confronti del femminile, personificato dall'*Anima*, entrano in relazione tra loro, e attraverso un reciproco riconoscimento riescono a differenziarsi, e a mantenere, quindi, ciascuno la propria peculiarità. Hillman non nega mai il pensiero del 'padre', la sua forza consiste proprio nel continuo riconoscimento che, evolvendo il suo pensiero in una sempre maggiore autonomia, continua 'infedelmente' a tributare a Jung.

Con un riferimento alla sua cultura d'origine ebraica, a cui spesso ritorna, Hillman afferma che il suo è un lavoro di scrittura di una sorta di commentario interlineare, di aggiunta quindi di "un nuovo *midràsh* al testo" e che tutta "l'originalità sta proprio nel *midràsh*" (HILLMAN 1983, p. 31). La differenza è infatti tutta nel dettaglio: che lo spunto del pensiero tratto dall'antigrafo si rifletta in poi uno sfondo più ampio e disegni un profilo nettamente diverso, è una diretta conseguenza di questa sottile trasgressione interlineare. È indicativo dunque che il testo che segna per primo, compiutamente, l'originalità del pensiero di Hillman, rappresenti proprio il mito del riconoscimento tra padre e figlio, ossia *Senex et Puer* del 1967 (testo che segue cronologicamente a *Il suicidio e l'anima* del 1964 e, prima ancora, a *Emotion: a comprehensive phenomenology of theories and their meanings for therapy* del 1960). Ed è indicativo anche il fatto che questo testo si concluda con un capitolo dedicato al tradimento e al profondo valore che ha come componente stessa della fiducia. In questo modo si replica anche quella che nella storia dell'analisi appare essere la tradizione propria nei rapporti genealogici di successione tra padre e figlio. Il riferimento 'originale', immediatamente precedente, è il complesso rapporto tra Freud e Jung, e, in particolare, il discusso passo di Jung, in quel testo del tradimento che è *Simboli della trasformazione* (JUNG 1992, pp. 43-45), in cui la figura di Giuda, analizzata come significativa fantasia di un uomo di Chiesa, risulta essere inconsapevolmente significativa, non solo come possibile riflesso del tradimento nei confronti di Freud, ma anche come emblema dell'eresia dello stesso Jung.

Indicativo quindi che le sorti del *Senex* e del *Puer* siano decise dal tradimento e che la possibilità di realizzarlo sia determinata dal ruolo che viene lasciato condurre all'Anima, che è, a tutti gli effetti, il termine che segna lo scarto tra Hillman e Jung. Il Sé è il simbolo del mito incarnato da Jung, un mito che non è più cristiano ma un'eresia all'interno dello stesso cristianesimo (per un approfondimento rimando a *Sulla via di quel che ha da venire. Presentazione di C. G. Jung, Il Libro rosso*, in Engramma n. 89, aprile 2011) e rappresenta la totalità della psiche nelle sue funzioni conscie e inconscie. E sostiene quindi anche l'originalità della stessa teoria degli archetipi dell'inconscio collettivo: il traguardo di una coscienza sempre irrorata dall'inconscio, la consapevolezza della psiche autonoma e di riflesso un volto più complesso del divino, comprensivo di tutto ciò che il cristianesimo aveva rimosso.

Per Hillman invece il demone dell'eresia va cercato nell'Anima. Un'Anima che, non ammettendo più barriere tra psicologia e religione, è pagana e politeista. In questo politeismo, l'Anima risulta comprensiva anche del cristianesimo che, accolto al suo interno, ne risulta inevitabilmente trasfigurato. Nella *variatio* hillmaniana Anima risulta pertanto essere ancora più comprensiva di tutto ciò che il cristianesimo aveva rimosso, più di quanto lo non sia stato il Sé di Jung. Nel passaggio dal Sé di Jung all'Anima di Hillman si legge quindi il percorso che porta il monoteismo della psiche (che contiene il politeismo) a trasformarsi in un politeismo della psiche che, con prospettiva inversa, contiene al suo interno anche il monoteismo.

Questo passaggio si compie attraverso l'eresia che sottrae all'Io la coscienza con cui l'Occidente l'ha a lungo identificato, per ricondurlo invece alla costellazione dell'Anima, che è tutt'uno con le immagini. Anima, dunque, ha anche il compito di cancellare il pregiudizio contro le immagini, che affonda le sue ragioni nell'associazione degli *eidola* con il politeismo pagano. La coscienza si fonde con le immagini, è tutt'uno con esse perché riflette il loro politeismo: Hillman in questo modo si fa portavoce di uno spostamento epocale della prospettiva sull'Io e, insieme, di una trasformazione in atto della coscienza, di un ulteriore spostamento del limite tra ciò che è umano e ciò che non lo è, tra ciò che è umano e ciò che è divino.

La conquista teoretica di questo pensiero dipende dalla qualità eretica del demone di Hillman che, senza smentire la sua critica a ogni tipo di biografismo in nome del codice dell'anima, si colloca in un contesto culturale ben preciso – il pensiero della e sulla civiltà occidentale della seconda metà del XX secolo – differente dall'*humus* in cui si forma invece il *daimon* di Jung – l'ambiente cristiano-protestante mitteleuropeo della prima metà XX secolo.

Hillman stesso, che in un'intervista, rievocando la giovinezza si è definito in una sintesi 'un ragazzo ebreo di Atlantic City' (HILLMAN 1983, p. 54), riconosce che la sua 'anima animale' (HILLMAN 1983, p. 5) è originariamente americana e che il suo paganesimo si nutre di questa animalità; il suo fiuto lo conduce però ad affinarsi verso altri orizzonti, quelli propri della sensibilità pagana della cultura mediterranea. Ed è proprio questa felice aberrazione della sua 'anima animale' che lo porta dritto ad Atene, passando per l'Italia e Firenze restituita, attraverso la lezione di Warburg, alla sua antica dimensione rinascimentale.

L'Italia è infatti per Hillman, a tutti gli effetti, la patria d'adozione e il luogo in cui il valore del suo pensiero è stato riconosciuto più che altrove. Ma il demone di Hillman si alimenta anche dello spirito originariamente ebreo per il valore attribuito all'immaginale, nella devota e rispettosa, per quanto ontologicamente 'infedele' adesione ad esso. L'eresia del *daimon* di Hillman, in qualche modo, parallela all'eresia di Jung, mostra un profilo insieme di continuità e di superamento rispetto alla cultura d'origine. Così, nell'affermare una coscienza aderente alle immagini, Hillman sgretola la coscienza monoteistica di cui riconosce la matrice anche ebraica oltre che cristiana, ma d'altra parte la stessa azione di dissoluzione e sgretolamento del monoteismo avviene proprio in virtù della sensibilità tipicamente ebraica per l'immaginale.

A questa sintesi si aggiunge poi un importante innesto biografico: una precoce e lunga incubazione di studi e di vita nel cuore dell'Europa, che lo stesso Hillman afferma essere stata fondamentale per la sua formazione da psicologo, a cui si accompagna una più fugace ma significativa esperienza in Oriente. Questi sono gli ingredienti, più della vita che della biografia di Hillman (come lui probabilmente vorrebbe si dicesse), che alimentano il suo *daimon* eretico, senza risolversi tutti e completamente in quel *daimon* inquieto. E anche il tradimento del *Senex*, passando per questo variegato filtro, è reso possibile proprio dalla fedeltà prestata a quel *daimon* che, se ascoltato, premia con la libertà di esser se stessi.

Come si diceva, Hillman incontra i versi de *La Tempesta* anche in occasione della conferenza *In lode di Babele* tenuta a Siena nel 1999: il contesto è un discorso sul valore del linguaggio e sulla sua peculiarità che si radica sempre nel luogo di appartenenza, di contro al discorso uniformante e universalizzante dei *media*, quindi del linguaggio televisivo, ma anche del linguaggio di Internet spesso semplificato e semplificante. Rispetto all'uniformità di questi nuovi linguaggi globali, Hillman arriva a contrapporre le parole di Calibano, e in particolare l'espressione di una sua maledizione, come segno di particolarità e radicamento a un luogo, a una terra. E anche in questo caso il *puer* di Calibano è chiamato in causa in contrasto alla figura del *Senex* Prospero:

“Pensate un attimo alla maledizione: c'è un personaggio ne *La Tempesta* di Shakespeare, Caliban, che è la voce dell'isola, delle rocce e delle grotte, dei boschi, dei fiumi, delle piante, e Caliban non ha un modo di esprimersi, non ha una lingua, è natura. Prospero insegna a Caliban a parlare, e gli dice, già nel primo atto: “Io ti commiserai, mi presi il fastidio di farti parlare, ti insegnai ora una cosa, ora l'altra; allorché tu balbettavi, selvaggio, suoni confusi e vuoti, come un animale, io diedi ai tuoi pensieri le parole che valessero a farli conoscere”. E Caliban risponde: “Tu mi insegnasti il linguaggio e il guadagno che ne ho è che appresi a maledire ...”. La prima cosa che Caliban ha imparato, il primo valore della sua veemenza, della sua passione verbale è il fatto di maledire, è la capacità di esprimere l'iperbole della maledizione”.

L'iperbole della maledizione è il vernacolo dell'imprecazione, ovvero i diversi tipi di maledizioni locali, che nascono spontaneamente da ogni terra in ogni parte del mondo; l'eccesso della maledizione si esprime con i toni dell'iperbole, che, dice Hillman, a differenza della metafora che traduce significati, traduce passioni, emozioni, proprio per questo è sovente rozza, volgare, come spesso riesce ad essere, commista a bellezza, la lingua di Shakespeare. La bestialità di Calibano, la sua animalità esprime il radicamento alla terra e a *quella* natura come voce propria dell'isola. In questo senso 'l'elogio di Babele' con cui Hillman comincia la dissertazione si propone come elogio della differenza dei linguaggi rispetto all'imporsi dell'unica lingua, e dell'univocità dei significati che questa lingua veicola.

La pluralità di linguaggi, dei popoli e la dispersione per tutta la terra che il mito di Babele racconta è infatti la conseguenza della punizione divina per un atto di *hybris*, quello che, nel *Libro della Genesi* faceva dire agli uomini “costruiamoci una città e una torre la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra”. Ma la questione della pluralità dei linguaggi degli uomini pone tra le altre anche il problema dell'immigrazione delle genti, che Hillman riconosce come uno dei grandi problemi attuali che attraversano il mondo occidentale; immigrazione che intende come ri-collocazione, in cui interviene spesso la violenza unificante di un adattamento fatto di rifiuto e repressione, o di uniformante inclusione.

Ma la pluralità delle lingue ci ricorda anche il tema del valore della traduzione, che Hillman considera alla luce del gioco di parole tutto italiano tra la parola 'traduttore' e 'traditore' – laddove la traduzione non è da leggersi come banale tradimento ma come un atto di raddoppiamento del senso che evita l'unicità del significato. Si tratta, insomma, della conquista di più direzioni di senso, e non già della perdita dell'unico senso possibile.

La violenza dell'unità che nega le differenze riconducendole a sé in nome dell'universalità è un tema forte nel repertorio teoretico di Hillman il quale, nel corso di tutta la sua opera, non desiste mai dal denunciare il fatto che la civiltà contemporanea sta vivendo una fase di profondi squilibri e rivoluzionari riequilibri dei rapporti tra particolare e universale. Proprio seguendo questo filo, in virtù di questa sempre allertata consapevolezza, Hillman ha potuto reintrodurre nel lessico filosofico contemporaneo l'idea di politeismo su cui, nel corso del secolo, la cultura occidentale ha imposto i suoi vari monoteismi, anzitutto quello della ragione e della religione.

Politeismo è pluralità differenziata, per questo Hillman afferma che bisogna "evitare un pensiero fatto di opposizioni: universale-particolare, astratto-concreto, unità-molteplicità", perché nell'opposizione dualista sente sempre, implicita sullo sfondo, la prospettiva unitaria che ragiona per esclusioni e per *aut aut*. E a questi dualismi può essere aggiunto anche quello che oppone la coscienza all'inconscio, due termini fondamentali nella riflessione psicologica di tutto il XX secolo. La scoperta dell'inconscio, suggellata dalla nascita della psicoanalisi agli inizi del '900, è infatti interpretata da Hillman come "l'ultimo stadio del modernismo" (HILLMAN [1986] 1992, p. 109), ovvero il rovescio del monoteismo della ragione. Smascherando in questo modo l'inconscio, Hillman intende riappropriarsi del suo antico volto, riconquistando al suo pensiero e alla cultura del nostro tempo l'*immaginale*, o quello che riconosce essere il senso più antico della parola *memoria*: le forme e le immagini del mito e che la cultura occidentale ha storicamente negato ma con cui deve inevitabilmente, per l'urgenza del presente, tornare a fare i conti. Riconoscendo con Jung che esistono 'due forme del pensare', ossia quella logica e quella fantastica, di pari dignità, si spinge oltre il suo maestro affermando che, se il XIX secolo ha tradotto l'inconscio nel linguaggio logico razionale, il compito delle generazioni future consiste nel tradurre il linguaggio razionale in quello immaginale dell'inconscio, nel trasformare il concetto in metafora.

Ma così reinterpretato l'inconscio porta a sua volta al ridimensionamento del concetto di coscienza, perché non è più, soltanto, il suo negativo; allora la coscienza accoglie in sé il suo "fondamento delirante", quelle malattie in cui si sono ricacciati gli dei – per rievocare la famosa espressione di Jung secondo cui "gli dei sono diventati malattie" – e accetta quindi di essere a sua volta inconscia: e così trasformata, divenuta multipla, politeista, la coscienza è ricondotta alla costellazione dell'Anima.

Una coscienza non più pensata come isolata, identificata con l'io, nella separazione rispetto al non-io a cui è stata ridotta in conseguenza della spaccatura cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa*, e quindi fatta prigioniera di un mondo interiore che è capace solo di proiettarsi come *monstra* al suo esterno e come incubi interiori: nella stagione del nuovo rinascimento dell'Anima che Hillman annuncia, questa coscienza liberata può allora riprendere ad abitare il mondo. Un mondo colorato e realissimo, non è più frutto delle sue proiezioni illusorie o terrifiche che siano, ma che ha un'esistenza propria; è la pluralità in cui ogni parte ha in sé, e non in un altro, in un *unico* altro, la sua ragione d'essere. Allora la varietà del cosmo è riconoscibile nelle tante voci che si levano dall'isola di Prospero, come le voci di Calibano: "la voce delle rocce e delle grotte, dei boschi, dei fiumi, delle piante". Le voci demoniche della natura che anche quando Prospero uscirà dall'incantesimo e tornerà nel mondo, dovrà ricordare e portare con sé.

#### English abstract

This paper is a tribute to James Hillman, a few hours after his death (October 27th, 2011). Within this monographic issue of "Engramma", dedicated to the anniversary of the first staging of *The Tempest* by William Shakespeare (November 1st, 1611), the essay draws inspiration from two passages in which the 'tempestuous' and subversive thought of the great american philosopher and psychologist is touched by Shakespeare's play.

The first passage, from *The Soul's Code*, in which Caliban is identified as the 'bad seed', is an opportunity to talk about Hillman's *daimon*, of the originality of his thought compared to that of his predecessor and

teacher Carl Gustav Jung, and compared with epochal changes from the second half of the 20th century to today.

The second passage, from the conference In Praise of Babel held at the University of Siena in 1999, in which the character of Caliban represents the island of Prospero in its manifold variety, is an opportunity to reflect on the value of the concept of polytheism and plurality introduced by Hillman's theorization, compared with the monotheistic idea of universality consolidated (though now in crisis) in western culture.

### Riferimenti bibliografici

#### HILLMAN 1983

J. Hillman, *Intervista su amore, anima e psiche*, a c. di M. Beer, Roma-Bari, Laterza, 1983

#### HILLMAN 1987

J. Hillman, *Il demoniaco come eredità di Jung*, in AA. VV., *Presenza ed eredità culturale di C.G. Jung*, a c. di L. Zoja, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1987

#### JUNG 1970

C. G. Jung, *Prefazione dell'autore* (1955/1956), in *Opere* vol. 14, Torino, Bollati Boringhieri, 1970

#### Hillman 1973

J. Hillman, *Senex et Puer e il tradimento* (1967), Venezia, Marsilio, 1973

#### Hillman 2010

J. Hillman, *Il suicidio e l'anima* (1964), Milano, Adelphi, 2010

#### Hillman 1992

J. Hillman, *Emotion: a comprehensive phenomenology of theories and their meanings for therapy* (1960), Northwestern University Press, 1992

#### JUNG 1992

C. G. Jung, *Simboli della trasformazione* (1912/1952), in *Opere*, vol. 5, Torino, Bollati Boringhieri, 1992

#### HILLMAN 1992

J. Hillman, *La supremazia del bianco*, parte II (1986), in *Anima* 6, 1992



pdf realizzato da Associazione Engramma  
a cura di Centro studi classicA luav  
Venezia • novembre 2011

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



**95**

**dicembre 2011**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 95

# ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-40-9

## DIRETTORE

monica centanni

## REDAZIONE

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

## COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

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

*this is a peer-reviewed journal*

## **ENGRAMMA 95 • DICEMBRE 2011**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-40-9

### **IL VOLTO E LA MASSA**

## **GUERRE, MORTE E ARCHITETTURA IN ITALIA NEL XX SECOLO**

A CURA DI GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO E DANIELE PISANI

### SOMMARIO

- |    |   |
|----|---|
| 4  | Introduzione  |
| 6  | LISA BREGANTIN<br>Il cimitero nella Grande Guerra: funzioni, utilità, rappresentazioni                                  |
| 11 | DANIELE PISANI<br>La massa come fondamento. I sacrari fascisti della Grande Guerra                                      |
| 29 | GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO<br>Paesaggio per la memoria. Il cimitero tedesco del Passo della Futa di Dieter Oesterlen |
| 35 | ELENA PIRAZZOLI<br>Il luogo e il volto. Note a margine della crisi del monumento dopo il 1945                           |

## Introduzione

Con questo numero, Engramma focalizza lo sguardo su un tema che come un filo rosso attraversa significativamente l'architettura occidentale del XX secolo ma che, malgrado il crescente interesse riscosso negli ultimi anni, ancora fatica a trovare una sua adeguata collocazione in ambito disciplinare. Il filo rosso è costituito dai molteplici intrecci tra la cultura architettonica e una delle forme più rilevanti attraverso cui, in un certo senso, dà mostra di sé il «contratto sociale» nel XX secolo: la commemorazione dei propri cittadini caduti in guerra compiuta dai diversi paesi belligeranti, soprattutto in seguito alla prima e alla seconda guerra mondiale, che invita a riflettere sul ruolo assegnato a tale commemorazione nei diversi contesti storici da parte di governi (ma anche di associazioni di vario genere) talvolta schierati su fronti opposti ma, ciò nonostante, tutti tenuti e/o intenzionati a rendere omaggio alle "vittime" cadute in nome di una causa ritenuta fondativa del bene comune.

Anche solo restringendo il campo a quanto avvenuto in seguito alle due guerre mondiali e assumendo come campo d'indagine privilegiato l'Italia (ma non senza stabilire confronti e indagare alcuni casi relativi alla situazione tedesca, come avviene nel saggio di Giacomo Calandra di Roccolino), nel breve volgere di un limitato segmento del Novecento si assiste al compiersi di una parabola, che dai concreti e urgenti problemi quantitativi dettati dalla morte di massa posti dalla Grande Guerra (su cui si concentra Lisa Bregantin) e attraverso uno sfruttamento sempre più deliberato dei massacri bellici a fini apertamente ideologici, con l'obiettivo di una costruzione del consenso che sempre più viene perseguita attraverso una vera e propria opera di propaganda (tema del saggio di Daniele Pisani), conduce nel secondo dopoguerra a un improvviso – e sinora irreversibile – svuotamento dell'immane campo di energie incamerato nella massa dei morti e a un'inedita moltiplicazione e diversificazione delle forme di commemorazione e delle ritualizzazioni delle memorie.

Come illustra Elena Pirazzoli, monumenti e memoriali che tentano di dire con pudore l'orrore sono così affiancati da svariate forme di opere che hanno come intento programmatico quello di mettere in discussione tanto l'opportunità quanto la possibilità stessa di celebrare le decine di milioni di morti di caduti. Facendo ricorso a un'immagine, si potrebbe dire che la massa dei morti si è scomposta e frammentata in una miriade di volti individuali non più disponibili, in nome della loro stessa individualità, a farsi mezzo di un condiviso messaggio eteronomo



LISA BREGANTIN

## Il cimitero nella Grande Guerra: funzioni, utilità, rappresentazioni

E ho veduto poi quando le ondate vittoriose dei fanti procedevano avanti, ho veduto i cimiteri improvvisati, alcuni enormi, vere necropoli popolate di croci, di erbe, di fiori, di serenità, di silenzio; altri più piccoli, a ridosso di monti, o nel fondo di qualche vallata, o sull'aspra pietraia carsica come piccole famigliole isolate; e infine croci sperdute, lungo il solco che sulla neve fanno i portatori coi muli, o isolate sul picco di qualche montagna, o affacciate all'entrata di qualche caverna (Raffaele Paolucci).

L'immagine che abbiamo oggi delle sepolture durante la Grande Guerra si richiama a due topoi consolidati nella memoria collettiva: da un lato il corpo disfatto del soldato caduto nella terra di nessuno e rimasto insepolto, dall'altro l'ordine e la maestosità dei grandi sacrari eretti negli anni '30. Parrà dunque strano parlare di cimiteri durante la guerra; eppure la necessità pratica di seppellire ordinatamente i morti durante il conflitto, unita a quella spirituale di garantire ai compagni un trapasso degno e una memoria duratura, fanno sì che la pratica acquisita dalle società più evolute di costruire dei luoghi di riposo per i propri morti non cessi nemmeno di fronte alla guerra. Fermo restando che numerosi corpi resteranno comunque insepolti, fu però pratica comune cercare di seppellirli già a guerra in corso; all'inizio in modo spontaneo e senza un ordine preciso, poi seguendo regole sempre più definite. Inizialmente e secondo consuetudine, vennero utilizzati i cimiteri civili esistenti lungo il fronte. Venivano normalmente ampliati in modo da creare uno spazio separato nel quale seppellire i soldati. L'utilizzo di questi cimiteri civili è durato per tutto il corso del conflitto; anche se con il passare dei mesi i cimiteri creati ex novo per i bisogni di guerra supereranno il numero dei primi. Questa pratica fece sì che, nei paesi delle retrovie, ci fossero anche solo singole tombe di soldati di passaggio, feriti, malati o magari, come nell'ottobre del '17, fucilati per diserzione. Questo amplifica di molto l'estensione delle presenze di tombe militari nei cimiteri civili, che creerà non poche discussioni per anni dopo il conflitto.



AUSSME, Fondo non inventariato, Cimitero di Castello di Prato

La gran parte di queste sepolture oggi non esiste più. Quasi tutte, infatti, vennero fatte confluire nei grandi sacrari in costruzione. Le poche rimaste, scarsamente visibili, sono soggette ad una

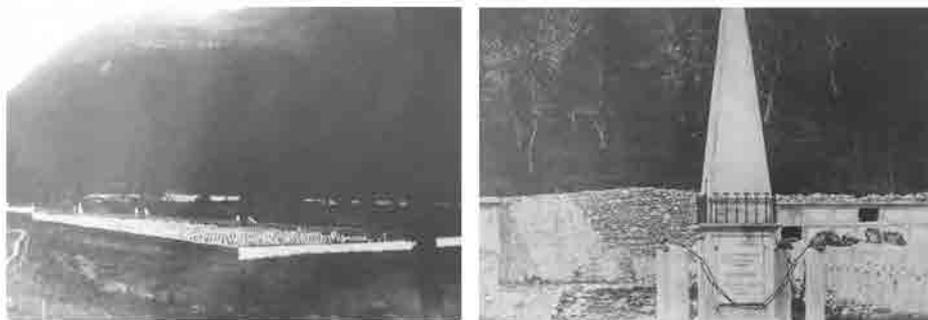
legge speciale – come tutte le sepolture dei soldati italiani del primo conflitto mondiale – rispetto alle altre tombe; quelle militari hanno infatti diritto ad un riposo perpetuo ovunque esse si trovino, patrimonio dello stato al quale i caduti hanno dato la vita. È perciò possibile imbattersi in queste tombe anche nei nostri cimiteri, le si riconosce perché spesso sorgono agli angoli della recinzione, un tempo adorne, oggi con qualche fiore di plastica consunto e i nomi stinti dal tempo.

Si può dire che questa sia l'immagine forse più appropriata che la nostra società ha della Grande Guerra. Se i cimiteri civili furono il primo luogo di sepoltura per i soldati caduti, quasi parallelamente e sempre più a ridosso delle prime linee iniziarono a sorgere nuovi cimiteri e tombe di fortuna. Spesso nell'impossibilità di trasportare i corpi, questi venivano sepolti dove si trovavano, segnalando il luogo con una croce, ma molto più spesso con massi di fortuna incisi con parole essenziali, quasi un abbozzo di monumento, che tante volte non durava nemmeno il tempo di un mattino a causa dei bombardamenti. Queste circostanze in cui l'importante era dare una sepoltura degna al caduto, come se si trovasse nel cimitero del suo paese, porta i soldati ad inaugurare quella che a pieno titolo si può chiamare arte di guerra, la quale troverà spazio soprattutto nei cimiteri nati dalla nuova regolamentazione sulle sepolture.



AUSSME. Fondo non inventariato, Cimitero di Carbonera

Bisogna tenere conto che il cimitero in tempo di guerra non ha quasi mai una natura stabile, soprattutto se si trova a ridosso della prima linea, esso è soggetto all'andamento del fronte; un luogo che ieri sembrava riparato o irraggiungibile dall'artiglieria, oggi ne era invece sconvolto. L'instabilità di queste tombe e dei primi cimiteri di fortuna crea non pochi problemi anche dal punto di vista sanitario; tombe continuamente sconvolte, aperte e distrutte alimentano quella pericolosa contiguità tra vita e morte che abbiamo imparato a conoscere dalle pagine di Carlo Salsa. Questa precarietà fu perciò un problema morale ed igienico; sul finire del 1916 iniziò così una grande opera di regolarizzazione delle sepolture vecchie e nuove. Fino a questo momento la gestione dei cimiteri era stata lasciata alla competenza e alla sensibilità dei singoli comandi, nonché spesso alla pietà dei singoli soldati e dei cappellani. Con il proseguire del conflitto divenne necessario accentrare la gestione di questi luoghi, ma soprattutto imporre un'uniformità nei criteri della scelta del luogo dove erigere il cimitero e nell'escavazione delle tombe.



AUSSME, Fondo non inventariato, Cimitero di Camino

La posizione dei cimiteri, per quanto possibile, deve rispondere a due necessità essenziali: la facilità di essere raggiunti anche durante un combattimento dagli addetti a questo servizio, assieme a una collocazione in terreni poco soggetti a fattori ambientali sfavorevoli (friabilità del terreno, pendenza, vicinanza a corsi d'acqua, ecc.) e a sconvolgimenti dovuti alla guerra. Questi due fattori si elidono a vicenda, come è evidente, o per lo meno nella maggior parte dei casi. Tutto ciò non impedisce, comunque, la ricerca di una normativa e di una prassi che tenda a soddisfare queste due condizioni. Con la circolare n. 63912 dello S. M. del 20 dicembre 1917, l'Intendenza Generale stabilisce le norme di inumazione delle salme; vale qui riportare interamente alcuni capitoli di questa circolare:

a) Le Intendenze d'Armata stabiliranno, previ accordi con le autorità civili e secondo la dislocazione delle dipendenti unità, uno o più cimiteri comunali, dove le unità stesse dovranno inumare i propri deceduti. Se questi per la loro ristrettezza non lo consentissero assegneranno a queste unità aree possibilmente cintate con sottosuolo asciutto e poste a lontananza di almeno 200 metri a valle degli abitati ed in zone che non intralcino le vie di comunicazione della regione. b) I riparti che si trovano in prima linea usufruiranno, per le salme, dei cimiteri comunali vicini. In caso di forza maggiore, scelte alcune zone riconosciute adatte, procederanno, tutti i riparti indistintamente, all'inumazione delle salme nella località fissata. Detti riparti, per ogni richiesta di mezzi riguardante la sistemazione di tali zone, si rivolgeranno sempre alle rispettive Intendenze alle quali dovranno poi sempre specificare i cimiteri preesistenti e nuovi usufruiti per il seppellimento dei caduti. Ogni unità di prima linea stabilirà dei cimiteri sempre quando non abbia cimiteri già in funzione nella propria zona e non vi sia possibilità di trasportare le salme in cimiteri vicini.



AUSSME, Fondo non inventariato, Cimitero di Canale d'Isonzo

La costruzione dei cimiteri, in linea come presso gli ospedaletti da campo, nel corso del 1917 e del 1918, passa da un'importanza generica e inseguita più o meno casualmente e alla meno peggio dai vari comandi a uno stato di regolamentazione comune che tende, per quanto possibile, a controllare il riposo dei caduti. Numerose sono, tra le relazioni periodiche, le argomentazioni sui luoghi dove sarebbe più opportuno collocare un cimitero, tenendo presenti soprattutto le aree più facilmente raggiungibili, in caso di un'offensiva nemica, senza essere sottoposti al tiro delle artiglierie; citiamo uno stralcio da una di queste relazioni, una *Proposta di ampliamento e di nuove costruzioni di cimiteri di guerra nella zona del V° Corpo d'Armata* del 21 aprile 1918:

I due cimiteri di porte Pasubio possono per ora continuare a raccogliere salme e potranno servire, in un primo periodo di combattimento, per sgombrare la linea dal Dente ai Sogli Bianchi, ma sarà opportuno costruire un nuovo cimitero di guerra nei pressi di Malga dei Busi a sud di M. Forni Alti ove si può sgombrare per la mulattiera di Val Canale. Impossibilitato eventualmente il trasporto dai tiri di sbarramento, si potrà allora usare la strada della Bella Laita che scende da Bocchette di Campiglia.

Se questo è il lato più pratico legato alla normativa che regola la costruzione dei cimiteri, è bene ricordare come non venga mai a mancare in questi la spontaneità dei commilitoni, che non solo li visitano e li abbelliscono con fiori, ma vi erigono monumenti a simbolo dell'unicità del rapporto tra soldati vivi e morti. Come si vede anche dalle foto riportate, benché esse ritraggano cimiteri in via di sistemazione, si può coglierne ancora l'aspetto architettonico originale: muro di cinta ben visibile, uniformità delle tombe, vi manca solo la casualità e il disordine della guerra. Questi luoghi di dimensioni variabili hanno rappresentato, nell'immediato dopoguerra fino agli anni '30, il significato e il peso della vittoria. Hanno segnato la terra creando una sorta di confine morale, oggi completamente dimenticato, all'Italia nascente. Quasi nessuno dei cimiteri di guerra è sopravvissuto all'erezione dei grandi sacrari; nel migliore dei casi, sul luogo dove sorgevano, si trova ora una lapide che li ricorda.



Lapide che indica il luogo di un ex cimitero soppresso presso il sacrario di Tonezza del Cimone (foto di Lisa Bregantin)



Monumento funebre tratto da un ex cimitero e ricollocato nella zona del sacrario di Pocol (foto di Lisa Bregantin)

## Bibliografia

- Lisa Bregantin, *Per non morire mai. La percezione della morte in guerra e il culto dei caduti nel primo conflitto mondiale*, Il Poligrafo, Padova 2010
- Giuseppe Cobò, *In pellegrinaggio ai cimiteri di guerra*, in «Le vie d'Italia», XXXIII, 11, novembre 1922, pp. 1081-1087
- Luciano Cremonini, *Una piccola storia sconosciuta. I cimiteri militari di Conco*, Conco (Vicenza) 1999
- Gino Damerini, *Cimiteri di guerra in montagna*, in «Le vie d'Italia», XXVIII, 4, aprile 1922, pp. 377-382
- Mario Isnenghi e Giorgio Rochat, *La Grande Guerra. 1914-1918*, La Nuova Italia, Milano 2000
- La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, a cura di Lutz Klinkhammer e Oliver Janz, Donzelli, Roma 2008
- Guido Liuzzi, *I servizi logistici nella guerra*, Corbaccio, Milano 1934
- Renato Michelesi, *Dove riposano gli eroi della Grande Guerra*, in «Le vie d'Italia», XLV, 11, novembre 1939
- Raffaele Paolucci, *Per quelli che più non ritornarono*, Stab. Tip. Francesco Giannini, Napoli 1919
- Francesco Pastonchi, *Cimiteri alpini*, in «Touring club italiano», XXII, 11, novembre 1916
- Michel Ragon, *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Guida editori, Napoli 1986
- Carlo Salsa, *Trincee. Confidenze di un fante* [1927], Mursia, Milano 1982

### Lisa Bregantin. The cemetery in the Great War: functions, uses, representations

Almost forgotten or little impressed today in collective imagination, that associates the Great War only with unburied corpses and ravaged trenches, war cemeteries have disappeared from our cultural background. Yet these resting places were widely diffused along the lines of the front, so as to accumulate a history and characteristics of their own. As a place shared to human spirituality, even in war cemeteries have a double feature; to isolate for hygienic reasons the alive from the dead; to recover a known dimension for mourning, devastated by the war. At the end of the conflict cemeteries were gradually abandoned for the necessary clearance of the front, then they were completely supplanted by memorials of the 1930s. And today all that remains of those cemeteries that braved the bombs are but rare inscribed plaques.

DANIELE PISANI

## La massa come fondamento. I sacrari fascisti della Grande Guerra

Non temete, spiriti gloriosi, vi difenderemo. Difenderemo i morti, tutti i morti della guerra, anche a costo di scavare le trincee nelle piazze e nelle strade delle nostre città. BENITO MUSSOLINI

Tuttora l'intero territorio nazionale è cosperso delle vestigia atte a commemorare in termini monumentali la Prima Guerra Mondiale. Pure in assenza di un registro che consenta di quantificarle con esattezza, i soli monumenti ai caduti sorti nel primo dopoguerra su iniziativa di ciascuna delle diverse comunità sono nell'ordine di alcune decine di migliaia. In quanto teatro dei combattimenti, le Tre Venezie accolgono sul proprio suolo una ancor più fitta trama di segni che celebra, insieme ai caduti, le unità a cui essi erano appartenuti come i luoghi dove si erano svolte le battaglie; accolgono inoltre la quasi totalità dei sacrari che il regime innalzò per accogliere le salme e, al contempo, per conferire a tali 'ammassamenti' di salme una veste spiccatamente monumentale. All'interno del territorio nazionale viene così individuata una parte ammantata di un carattere 'sacro', perché è da essa che irradia l'aura sia di luoghi ammantati di 'mito' come il corso del Piave, il massiccio di Monte Grappa o la campagna intorno a Vittorio Veneto, sia delle più immani 'concentrazioni di salme', atte non solo e non tanto a commemorare i caduti della Grande Guerra, quanto a fondare su di essi una determinata costruzione politica (> vedi la ricerca *La memoria di pietra* di Daniele Pisani). È proprio per questa ragione che la miriade di monumenti di varia natura che ha 'invaso' l'intero territorio nazionale e quindi i sacrari, sorti su un'area ben determinata ma di particolare rilevanza per la nazione nella sua interezza, vanno assunti come una preziosa cartina di tornasole: illeggibili senza tener conto di una fetta cospicua della storia del paese tra le due guerre, contribuiscono a loro volta a decodificarla.



Monumenti ai caduti nel Cimitero di Specchero e nell'ex cimitero militare di Bocchetta Campiglia

Tuttavia, come ha illustrato Lisa Bregantin (> vedi il saggio di Bregantin in questo stesso numero di Engramma, p. 6), ancor prima che sia la politica ad appropriarsene la morte era stata appannaggio delle istituzioni militari. Giacché prima ancora dell'esigenza di commemorare i caduti, viene la necessità di dare loro una sepoltura. Già a guerra in corso, erano stati i militari ad accollarsi il gravoso compito di recuperare le salme dei caduti e di raccoglierle in una serie di cimiteri ubicati o nelle immediate vicinanze del fronte e spesso anch'essi sottoposti a bombardamenti, nei quali le salme erano non di rado raccolte al costo della vita dei sopravvissuti, o nelle retrovie, dove si trovavano le strutture ospedaliere. A guerra finita, a costellare i luoghi che erano stati teatro di battaglia o quelli limitrofi sarà dunque una miriade di cimiteri militari, realizzati con scarsi mezzi e grande semplicità e all'insegna di una commemorazione dei caduti sobria e pacata. L'iscrizione di un monumento nell'ex cimitero militare di Bocchetta Campiglia dichiara, ad esempio, che si tratta di un **MODESTO TRIBUTU DI AMMIRAZIONE / PER I COMPAGNI CADUTI**, eretto **ALTERNANDO / ALLE FATICHE E ALLE ANGOSCE DELLA GUERRA**; una iscrizione nell'ex cimitero militare di Cima Neutra si limita a rivolgere agli **EROI CADUTI [...]** **UNA PRECE UN AFFETTO UN PENSIERO**; non manca nemmeno il rispetto nei confronti del nemico, spesso anzi avvertito come accomunato nella stessa misera sorte (**ITALIANI E AUSTRIACI / FRATELLI NELLA MORTE** si legge in un'iscrizione nell'ex cimitero militare degli Arditi di Zugna). Non possono ovviamente mancare i *topoi* nazionalisti (come quello, immancabile, del sacrificio compiuto **PER LA PIÙ GRANDE ITALIA**), ma a sorprendere sono casi come quello del monumento ai caduti del cimitero di Speccheri, in cui alla dedica (**ONORE AI CADUTI**) si affianca un'invocazione della pace (**PAX**). Tra le toccanti testimonianze delle forme del lutto in uno di questi piccoli cimiteri di montagna, si può qui rammentare una fotografia di O. Battistella, pubblicata su «L'Illustrazione Italiana» del 9 novembre 1919, che mostra una figura femminile inginocchiata nell'atto di deporre, per il giorno dei morti, alcuni fiori sul luogo di sepoltura, allestito alla bell'e meglio (ossia con un elmetto) nel Cimitero degli Eroi del Montello, di un suo caro (suo marito? il suo fidanzato? suo fratello? suo padre?).



Una donna in preghiera sulla sepoltura di un suo caro nel Cimitero degli Eroi al Montello (foto di O. Battistella)

I cimiteri, d'altronde, non erano stati per tutti. Alcuni soldati caduti in luoghi impervi o battuti dall'artiglieria nemica erano stati disposti in sepolture isolate; non mancavano poi i cadaveri rimasti insepolti:

Dove era un luogo pianeggiante o suolo scavabile – rammenta Mario Rigoni Stern ne *L'anno della vittoria* – c'era un cimitero piccolo o grande: a ridosso dei paesi, nelle contrade, nei pascoli delle malghe, o dove erano sorti gli ospedali da campo. Ma oltre a questi che avevano un segno, una lapide una croce o un cippo, c'erano altre migliaia di sepolture provvisorie di singoli caduti, o di gruppi dove era avvenuto un assalto, dove aveva colpito una raffica di mitragliatrice, dove erano cadute salve di batterie, o dove c'era stato un posto di medicazione. Inoltre fuori dalle strade di arroccamento o lontano dalle contrade, ancora molti erano i soldati che restavano insepolti.

A guerra finita, prima ancora di poter pensare di celebrare i soldati morti sui campi di battaglia, si tratta quindi di offrire a tutti una sepoltura. Ancora nel luglio del 1919, «Il Risorgimento» denuncia una situazione macabra come poche, reclamando la necessità “che si rimuovano e si seppelliscano avanzi di cadaveri e carogne in putredine [è chiaro?] che a tutt’oggi appestano” l’altopiano dei Sette Comuni. Per ovviare a questi problemi, viene così istituita presso il Ministero dell’Interno la Commissione Nazionale per le Onoranze ai Militari d’Italia e dei Paesi Alleati Morti in Guerra, mentre nel gennaio 1920 l’incarico di procedere nella raccolta e nella sepoltura dei morti viene affidato al Ministero della Guerra, che istituisce un Ufficio Centrale per la Cura e le Onoranze alle Salme dei Caduti (COSCG), con sede prima a Udine e quindi dal 1926 a Padova, che ha il compito di rintracciare ed esumare le salme disperse e di raccogliercle in appositi cimiteri. Questi stessi cimiteri sono però concepiti come provvisori, destinati quali sono a fare spazio, entro un decennio, a una “sepoltura perpetua”, ossia a una “sistemazione definitiva delle sepolture militari”, come dirà il Commissario straordinario per le onoranze ai caduti in guerra generale Giovanni Faracovi.

Nel frattempo, ossia già a guerra in corso, ma soprattutto appena dopo la sua conclusione, l’intero territorio nazionale è interessato da quella che Enrico Janni, in un articolo su «Emporium» del 1918, battezzava una “invasione monumentale”. Nel giro di qualche anno, una percentuale estremamente alta dei borghi, dei paesi e delle città del paese viene dotata di uno o più monumenti dedicati ai caduti che ogni località ha “offerto” alla patria. Se la sepoltura dei caduti è pertinenza dell’esercito e del governo, e conosce quindi una gestione centralizzata, la commemorazione è a lungo lasciata agli attori a vario titolo agenti sul territorio, come associazioni combattentistiche, gruppi di opinione e amministrazioni. Da un lato, quello della sepoltura, si ha l’emanazione di provvedimenti presi dall’alto, dall’altro, quello della celebrazione, la proliferazione di iniziative sostanzialmente autonome.



Monumento ai caduti di Rovaré (fotografia di Teresa Cos)

Questa proliferazione è il frutto di numerose esigenze. Si tratta, per i prossimi, di commemorare singoli caduti. Si tratta, per determinate categorie o comunità, di sottolineare il contributo offerto. Si tratta di rendere omaggio, da parte dell’intera comunità, a chi ha donato la propria vita per una causa comune. Ma si tratta pure, per le amministrazioni, di mettere d’accordo i diversi attori, spesso portatori di idee contrapposte della guerra. Tutte queste esigenze, talvolta

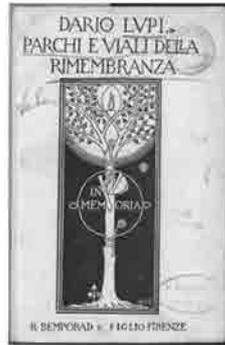
concordi e talvolta invece in reciproco contrasto, si sovrappongono e s'intrecciano nelle singole vicende. A mostrarlo è, a ben vedere, la configurazione assunta dai monumenti ai caduti: i quali fanno ricorso a una serie di tipologie e di motivi non di rado piuttosto triti, in larga parte derivati dalla tradizione commemorativa risorgimentale (e piuttosto uniformi – salvo diverse accentuazioni – in tutti i paesi belligeranti), in una impressionante casistica di varianti, prodotto di una serie di contrattazioni – sul piano tanto del potere e degli interessi quanto su quello politico, simbolico e artistico – compiute di volta in volta a livello locale. I monumenti ai caduti configurano pertanto un paesaggio che appare sconfinato, in cui sembra di poter rintracciare alcune linee-guida ma che, ciò malgrado, rimane straordinariamente vasto e vario. In mancanza di un registro completo della 'monumentomania, ci si deve accontentare di registrare come in linea di massima (e quindi non senza eccezioni) il margine di autonomia concesso alla dimensione locale si venga ad assottigliare drasticamente dopo la marcia su Roma.

Il fatto è che la moltiplicazione a livello locale delle iniziative per commemorare i caduti tradisce – proprio fino alla marcia su Roma – una mancanza: quella di un governo intenzionato a offrire loro una celebrazione sufficientemente univoca da poter essere messa in atto, e in grado di attuarla. A fare eccezione in questo quadro sta la cerimonia del Milite Ignoto, non a caso compiuta (tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre del 1921) durante il governo di un ex socialista come Ivanoe Bonomi: la cerimonia del Milite Ignoto costituisce il principale tentativo da parte del blocco politico avverso all'incipiente fascismo di sottrargli l'egemonia, e ben presto anzi il monopolio, nella commemorazione della Grande Guerra e dei suoi 'eroi'. Tentativo, occorre dire, vano e compiuto fuori tempo massimo, se è vero che nel corso di un anno il fascismo andrà al potere, inglobando all'interno del proprio 'culto patriottico' lo stesso Milite Ignoto.



La carrozza feretro del Milite Ignoto in viaggio verso Roma

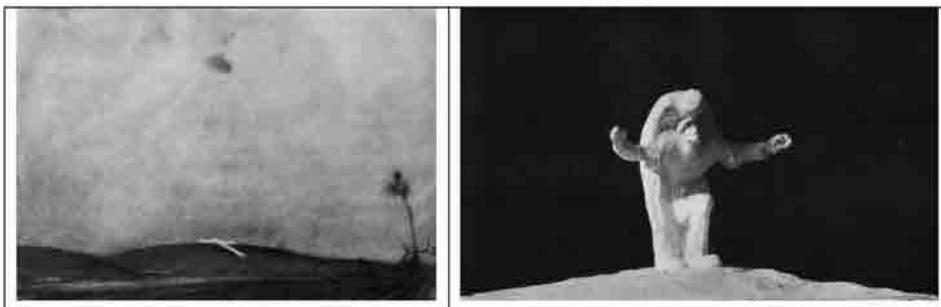
La forma della cerimonia del Milite Ignoto è quella di un viaggio: il viaggio della salma di un soldato di identità sconosciuta a partire dal fronte in cui ha lasciato la vita, e attraverso il territorio nazionale, sino a Roma, dove viene sepolto e commemorato – a eterna memoria – nel Vittoriano (che diventa così Altare della Patria). In tale circostanza, tra la capitale e i centri abitati di tutto il paese – anche quelli più piccoli e marginali – si stabilisce un preciso rapporto: la cerimonia celebrata a Roma lo è in contemporanea anche dinnanzi ai diversi monumenti ai caduti; a un polo di 'emissione' ubicato in posizione baricentrica se ne affiancano innumerevoli altri. Anche all'interno di una tale geografia, monocentrica, le Tre Venezie continuano a rivestire un ruolo di spicco: "La Salma del Milite ignoto – avrebbe affermato Giorgio Alberto Chiarco nella *Storia della rivoluzione fascista* – partendo dai campi del martirio passa per la via della gloria attraverso il Veneto [o meglio le Tre Venezie] che senti il cannone e vide vicina l'invasione nemica". L'Altare della Patria irraggia sull'intero territorio nazionale; ma la 'reliquia' che la rende 'sacra' deve tutto ai luoghi, opportunamente mitizzati, in cui si è combattuto e vinto, e in cui in seguito si andranno a costruire i sacrari.



Sulla scorta di un *topos* assai ricorrente, è il fascismo che racconta se stesso come il frutto e l'erede della Grande Guerra. Una volta andato al potere, non sorprende quindi che intraprenda una serie di iniziative atte a sancirne il monopolio nel culto dei caduti. La prima, messa in atto un solo mese dopo la marcia su Roma (ossia il 26 novembre 1922), è quella dei parchi e dei viali della Rimembranza, che si deve all'allora sottosegretario della Pubblica Istruzione Dario Lupi. L'iniziativa prevede di piantare un albero per ogni caduto "in ogni città, in ogni paese, in ogni borgata", e di affidarne la custodia a una 'guardia d'onore' costituita dai più meritevoli tra gli studenti. In tal modo, ogni comune avrebbe affiancato al monumento ai caduti – spesso già innalzato – una seconda testimonianza monumentale, dai tratti comuni (e decisi dall'alto) in tutto il paese, dalla funzione dichiaratamente didattica, e – quel che non sempre viene sottolineato a sufficienza – tale da introdurre subdolamente una serie di mutamenti di notevole rilevanza nel pressoché unanime sentimento di riconoscenza nei confronti dei caduti: stiamo qui facendo riferimento all'equiparazione stabilita, all'interno dei parchi e dei viali della Rimembranza, tra i caduti in guerra e i cosiddetti 'martiri' del fascismo, ossia le camicie nere decedute, in massima parte, negli scontri di piazza avvenuti prima della marcia su Roma.

Su un piano diverso rispetto ai parchi e ai viali della Rimembranza, ma in parallelo, agiscono e per qualche tempo continueranno ad agire una serie di iniziative, in tal caso non stabilite a livello centrale ma non di rado tollerate e implicitamente approvate dai rappresentanti dello stato a livello locale, consistenti nella trasformazione e talvolta nella distruzione dei monumenti ai caduti considerati 'dissidenti' se non 'sovversivi' rispetto alle idee fasciste di guerra e di morte per la patria. Non si può trascurare nemmeno il ruolo svolto da alcuni grandi concorsi di interesse nazionale nel costringere il Partito Nazionale Fascista a prendere le distanze dalle precedenti modalità commemorative dei caduti. Tra tutti spicca il concorso per il Monumento al Fante, che avrebbe dovuto essere innalzato sul Monte San Michele, in cui è il duce stesso a intervenire per sancire, una volta per tutte, che ciò che un monumento ai caduti deve comunicare non è – per dirlo con Margherita Sarfatti, in un articolo pubblicato il 19 gennaio 1922 su «Il Popolo d'Italia» – il senso di un "olocausto o sacrificio tragico, immane", ma quello di "esaltazione" e "glorificazione" della "nazione vittoriosa": "il Calvario non è la Resurrezione. Non si può parlare di patriottismo trionfante e di «epopea» dinanzi alla Via Crucis". Ed è proprio per questo ordine di ragioni che alla fine non verrà realizzato il progetto vincitore di Eugenio Baroni: perché egli viene accusato di concepire la guerra, quasi si trattasse di un sacrilegio, *come olocausto o sacrificio tragico, immane*. E, si badi, non perché la guerra non sia intesa come un sacrificio, bensì perché questo sacrificio, per la Sarfatti come poi per il suo amante, non deve apparire come un fatto *tragico e immane*, ma come un evento glorioso: la guerra (e la morte in guerra), in altri termini, non deve essere mostrata come subita ma, al contrario, come desiderata. A rincarare la dose con un ulteriore articolo su «Il Popolo d'Italia» del 15 dicembre sarà ancora una volta Margherita Sarfatti, che in tale circostanza riporta una lettera in cui Ardengo Soffici si pronuncia contro "il monumento teatrale e disfattista" di Baroni, con la sua "enfasi piagnucolosa". Sempre su «Il Popolo d'Italia», il 6 gennaio 1923, è

finalmente il duce a pronunciarsi, sciogliendo il comitato per l'erezione del Monumento al Fante e dichiarando che esso "non sarebbe stato eretto né ora [...], né mai".



Il progetto di Baroni per il Monumento al Fante, da Eugenio Baroni, *Il Monumento al Fante*, Milano 1926

Il concorso per il Monumento al Fante porta così allo scoperto una scelta di campo, nella commemorazione della Grande Guerra e dei suoi morti, che è assai sintomatica degli intenti con cui il fascismo si sta apprestando a compierla. Il termine chiave, quello che come un capro espiatorio pare condensare tutto ciò contro cui il fascismo si batte, è qui 'disfattismo', inteso come una visione critica della guerra e dei suoi orrori che si traduce – in termini monumentali – in uno sguardo mesto su di un passato inteso come 'monito' a non essere ripetuto, piuttosto che come 'invito' a essere entusiasticamente assunto come modello comportamentale. Chiudendo definitivamente le porte al progetto di Baroni, il pronunciamento ufficiale del duce indica pertanto una strada che verrà percorsa negli anni a seguire: la presa di posizione ufficiale a proposito del progetto di Baroni diverrà infatti *la* posizione fascista. Il 10 di dicembre del 1926, ad esempio, di ritorno da un colloquio con il duce a Roma Gio Ponti racconterà di come questi "esprisse il desiderio che i simboli della Vittoria soverchiassero quelli della Pietà". L'anno successivo, in un articolo pubblicato su «Esercito e nazione» a proposito de *L'espressione del dolore nella pittura bellica*, Leone Andrea Maggiorotti affermerà – ma si tratta di un esempio tra gli innumerevoli – che

La concezione fascista della guerra [...] ci fa glorificare, non rimpiangere i nostri caduti, ce li fa raffigurare riti, fieri, con la spada alta, con l'alloro nel pugno, e non cadaveri cadenti, come purtroppo veggonsi in molti monumenti ai nostri eroi [...]. Noi vogliamo che i simboli che li rappresentano li mostrino superbi, coi muscoli vibranti, con lo sguardo alto e consapevole.

Lo si nota spesso anche nei monumenti ai caduti, nei quali, in seguito alla marcia su Roma, tende a prodursi uno slittamento – non senza eccezioni – da un tono dolorante a uno eroico. Ma ancor più lo si noterà più avanti negli anni, nei sacrari fascisti.

Nel frattempo, nel febbraio del 1920, iniziano i lavori di costruzione del primo tra gli ossari di guerra italiani, quello di Monte Pasubio. Collocato sulla vetta di una delle montagne che verranno dichiarate sacre, costituito da un basamento (che ospita le salme dei caduti) sormontato da una torre (che accoglie una serie di vani affrescati), l'ossario del Pasubio, opera di Ferruccio Chemello inaugurata nel 1926, costituisce insieme all'Ossario di Tonezza del Cimone una sorta di *hapax*. Il modello qui adottato – quello di alcuni tra i principali ossari risorgimentali – è ben presto destinato a rivelarsi inadeguato rispetto alle nuove esigenze del regime. Che però metterà a punto soluzioni soddisfacenti soltanto a partire dagli anni trenta, e concentrate tutte in una stessa parte del paese: le Tre Venezie.



Ferruccio Chemello, Ossario di Monte Pasubio

È fuori di dubbio che esse presentino alcune peculiarità per quanto riguarda la commemorazione dei caduti rispetto al resto del paese. Sul loro territorio si è combattuto e sul loro territorio si trovano luoghi ormai ‘mitici’; sul loro territorio si tratta ora di celebrare non solo i caduti di ogni comunità, ma anche i luoghi dove si erano svolte le battaglie e si era vinto, o in cui si erano per lo meno svolti eventi memorabili. A una prima trama, sostanzialmente uniforme in tutto il paese, se ne viene in altri termini a sovrapporre una seconda: una fitta trama che connette in una costellazione i diversi ‘luoghi sacri’. Le Tre Venezie – e il Veneto in particolare, che può vantare i luoghi associati alla vittoria – saranno così meta prima di ‘pellegrinaggi’ e poi di un ‘turismo di guerra’ sempre più di massa.



Dal Sacrario di Monte Pasubio (fotografia di Teresa Cos)

Ad attrarre tali masse sono i grandi sacrari degli anni trenta – una quarantina nel complesso – che costituiscono il più inequivocabile segno impresso dal fascismo sulla commemorazione dei caduti. È il generale Giovanni Faracovi, nei panni di Commissario straordinario per le onoranze ai caduti in guerra, a impostare a partire dal 1927 la sistematica raccolta delle salme dei caduti, così da offrire loro una “sepoltura definitiva”, in una serie di “grandi concentramenti di salme”: i sacrari, appunto, in cui alla funzione di sepoltura è affiancata quella di commemorazione dei soldati sepolti – l’una e l’altra ora appannaggio del governo centrale, del regime.

Nel 1931, per rendere più diretto ed efficace il controllo della produzione dei sacrari, il regime approva una legge che prevede l’assegnazione di ampi poteri al Commissario, di nomina da parte del capo dello stato. Si tratta ancora per alcuni anni di Faracovi, ma a partire dal 1935 – in seguito al breve interregno del generale Alberto Gordesco – si tratterà del generale Ugo Cei, figura chiave nella vicenda dei sacrari fascisti. Ma già il 23 novembre 1931 Gino Peressutti, in quel momento incaricato del progetto per “la riforma e la sistemazione del sacro colle” di Sant’Elia, presso Redipuglia, redige una *Presentazione del progetto di massima per la riforma sistemazione del Sacro Colle di Redipuglia* in cui fornisce un’estesa descrizione degli intenti che verranno di lì a breve perseguiti dal regime per mezzo della costruzione dei sacrari:

La ferma volontà del Governo Fascista [...] ha saputo, sola, far prosperare e fiorire nell’animo di ogni italiano la coscienza del proprio valore e della propria forza morale, sia attraverso la rivalutazione della Vittoria, sia nella rievocazione palpante della grandezza della stirpe, ha determinato oggi, con la grandiosità latina di un’opera, di rendere l’omaggio che una Nazione forte e potente deve a coloro che immolandosi furono gli artefici massimi della sua gloria nuova. Il Governo Fascista [...] farà sì che l’imponenza di un’opera che rispecchi nel concetto e nella esecuzione il senso della Latinità della Razza, valga a dare al suo popolo l’impressione materiale della grandezza del sacrificio che ottantamila eroi [...] fecero di se stessi ponendo i propri petti barriera alla intangibilità della Patria. Tale glorificazione deve dare all’italiano in primo luogo, ed a qualsiasi altro, l’impressione di un ideale grandissimo, nel quale lo spirito, anche se incredulo, si senta conquiso ed annientato di fronte alla visione dell’Infinito e dell’Eterno. Poiché essa opera passerà attraverso il tempo, imperitura, per cambiar gli uomini e gli eventi. Il Governo Fascista vuole che essa sia una imposizione ed un ammonimento: imposizione per quanti abbiano cercato e cercheranno anche solo nel loro animo di sminuire l’immenso valore morale del sacrificio nostro nella guerra che fu nostra, e ammonimento per le generazioni che si seguiranno nei secoli.

È a questo punto che entra in scena Ugo Cei. In un primo momento, tra il 1932 e il 1935, questi si fa apprezzare per la sua capacità di dirimere l’intricata matassa del Sacrario di Monte Grappa, per la gestione della cui trasformazione monumentale si erano scontrati per anni e anni due comitati, uno religioso e l’altro laico. Cei, facendo leva sull’appoggio incontrastato del governo, fa piazza pulita delle polemiche, imponendo un nuovo progetto. Al suo primo incarico, la coppia formata da Giannino Castiglioni e Giovanni Greppi – protagonista quasi unico, di qui in avanti, della vicenda dei sacrari – realizza a partire dall’estate del 1933 un progetto straordinario. Il Sacrario di Monte Grappa non prevede spazi chiusi: si tratta di un percorso ascensionale da compiersi a cielo aperto e caratterizzato da diverse tappe. Innanzi tutto viene l’ascesa per la scalinata che attraversa la zona più caratteristica del sacrario, quella costituita dai cinque gradoni disposti concentricamente intorno al sacello. L’ascesa si carica di più significati: pellegrinaggio sino all’immagine devozionale della Madonnina, ma forse ancor più pellegrinaggio laico a quello che è di fatto un ‘altare della patria’. Certo è che un’ascesa che si rispetti deve partire dagli inferi: ed è per questo che il percorso parte dai gironi rivolti verso i campi di battaglia e in cui sono custoditi i morti, per elevarsi quindi verso la resurrezione (dal punto di vista religioso) o la gloria (da quello laico).

I gradoni in qualche modo si adagiano sulla montagna ridisegnandola. Due soli sono gli elementi architettonici a cui gli autori fanno ricorso, ripetendoli ossessivamente: il bugnato irregolare delle pareti dei gironi in pietra locale, e i loculi prefabbricati di cemento armato, ordinatamente inseriti nelle pareti alternando sepolture individuali e collettive. Due soli elementi ma niente affatto casuali: il bugnato con le sue allusioni alla forza e alla resistenza, e i loculi a colombario con la loro nobile ascendenza romana. Al termine dell’ascesa si giunge al sacello che contiene la Madonnina, centro geometrico dei gradoni su cui si è saliti. Ha inizio la Via Eroica, affiancata da 14 cippi, ciascuno dedicato a una battaglia. Si giunge infine al preesistente – ma modificato – Portale di Roma. Dietro di esso stanno una terrazza panoramica,



Giannino Castiglioni e Giovanni Greppi, Sacratio di Monte Grappa (fotografia di Teresa Cos)



Giannino Castiglioni e Giovanni Greppi, Sacratio di Monte Grappa (fotografia di Teresa Cos)

da cui sono indicati i principali luoghi di battaglia, e il cimitero austro-ungarico, anch'esso a gironi: una sorta di copia a scala ridotta di quello italiano.

Il giorno dell'inaugurazione, dinnanzi al Portale di Roma si trova anche un "gigantesco monumento dell'Italia Fascista proteggente il Fante", opera di Giannino Castiglioni, che verrà però presto rimosso per ragioni non del tutto chiare ma con decisive conseguenze: il primo sacrario costruito dal regime sotto la direzione del nuovo commissario alle dirette dipendenze del duce è un percorso a cielo aperto da cui sono state espulse le arti figurative. Non si tratta dell'unico tratto che distingue il sacrario di Monte Grappa da quelli precedenti e lo rende il primo di una nuova serie: proprio come avverrà a Redipuglia, a farsi architettura è qui lo schieramento dei caduti 'serrati in falange'. Gli ossari precedenti erano teche che custodivano le salme; questi sono un vero e proprio ammassamento dei loculi a cielo aperto.



Lo stesso anno in cui Cei viene incaricato di dirimere le diatribe intorno al Sacrario di Monte Grappa, a Roma la Mostra della Rivoluzione Fascista mette in scena una narrazione, condotta in termini altamente emotivi, che, a partire dalla Grande Guerra, e dipanandosi attraverso un quindicennio di storia patria, si conclude in un sacrario che invece che i caduti in guerra celebra i 'martiri' fascisti. Si tratta del degno epilogo di una mostra che, come di lì a breve i sacrari, sfrutta sapientemente l'aura connessa al 'culto' di chi si è sacrificato per la causa, celebrando la Grande Guerra come premessa del regime:

Non quindi la guerra nel suo aspetto distruttivo – così il catalogo della mostra –, ma in quello creativo ed eroico. Fu cioè la guerra a rendere necessaria quella revisione di valori essenzialmente morali che culminò, per via di idee e di bisogni nuovi, in quella serie di principi sociali, politici e spirituali, che poi [...] sboccarono nel Fascismo.



Due delle sale della Mostra della Rivoluzione Fascista. Sulla destra, il Sacrario dei Martiri

Il sodalizio tra Cei e Greppi e Castiglioni si riproporrà negli anni a seguire. Dal 1935, infatti, Cei viene nominato Commissario Generale Straordinario per la sistemazione di tutti i cimiteri di guerra nel Regno e all'estero, ossia plenipotenziario per quanto concerne i sacrari. Quello che muta, con l'assegnazione dell'incarico di commissario a Cei, sta in primo luogo nella semplificazione della struttura preposta alla commemorazione dei caduti. Cei deve rispondere solo al duce, che è colui che l'ha scelto (e che è l'unico che può rimuoverlo dal suo incarico). Agisce con spregiudicatezza. Uno dei suoi obiettivi è di avere il controllo totale di tutti i sacrari

che si andranno a costruire ma anche di quelli che si stanno costruendo o che ci si sta avviando a costruire. Interviene più di una volta per sconfessare scelte e impegni presi dai suoi predecessori, per imporre gli autori che ha scelto con indubbio fiuto e per riproporre varianti della soluzione messa a punto sul Monte Grappa: la costruzione di un percorso e quasi di un paesaggio artificiale mediante l'impilamento di innumerevoli unità base elementari, i loculi contenenti le salme dei caduti, soluzione a cui i 'suoi' autori di riferimento, Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni, tenderanno ad attenersi regolarmente (nei sacrari di Monte Grappa, Feltre, Caporetto, Bezzecca, Timau, Pian di Salesei, Pola, Zara, Colle Isarco, San Candido, Passo Resia, Redipuglia).

A Pian di Salesei, nel sito in cui si trovava il cimitero militare di Col di Lana, Cei ad esempio interviene sottraendo l'incarico assegnato a Del Fabbro e trasferendolo ai suoi due uomini di fiducia. Come a Caporetto, Feltre, Timau e Bezzecca, il fulcro dell'intervento, compiuto in grande economia, è costituito da una chiesa preesistente. Dinnanzi a quest'ultima, Greppi e Castiglioni approntano un viale d'accesso contornato da 14 monoliti corrispondenti ciascuno a una delle grandi battaglie e una spianata a forma di croce, definita ancora una volta per mezzo del motivo dei loculi a colombario giustapposti. Al centro esatto della spianata si trova una croce posta su di un basamento recante l'iscrizione PRESENTE. Di particolare interesse è qui la collocazione del sacrario, quasi a fondo valle, per una ragione che è stato Cei stesso a precisare: "La strada statale delle Dolomiti, che passa a mezza costa delle montagne circostanti, domina dall'alto il piccolo cimitero, che è così visto come dall'aeroplano. – Nella progettazione del cimitero si è tenuto conto di questa singolare visuale, in modo che a tutti i passanti nella strada, apparisse, con un segno evidente, la dimora eterna dei gloriosi Caduti".



Giannino Castiglioni e Giovanni Greppi, Sacrario di Pian di Salesei (fotografia di Teresa Cos)

In un sacrario di piccole dimensioni come quello di Pian di Salesei rischia però di passare inavvertita quell'idea della 'massa dei morti' che la Grande Guerra, e la carneficina che essa aveva rappresentato, aveva fatalmente imposto, e che sacrari come quello di Monte Grappa avevano iniziato a porre al centro del proprio universo figurativo e ideologico. Nel 1922 Augusto Tognassi, nel libro da lui dedicato al Milite Ignoto, aveva affermato ad esempio – in riferimento al progetto di Eugenio Baroni per il Monumento al Fante sul San Michele – che i morti "domandano di essere uniti in un solo abbraccio d'amore": che aspirano, in altri termini, a

fare massa. Che sia stato o meno realizzato con un preciso intento allegorico e alla luce di una sorta di 'programma iconografico', l'ammassamento dei loculi è una soluzione di efficacia incomparabile per i parallelismi che suggerisce e i sottintesi che lascia trapelare – senza però esprimersi con l'ormai inservibile linguaggio delle arti figurative. L'ammassamento dei loculi è l'espressione conseguente di una morte 'di massa', di una morte che come vittime ha mietuto, più che singoli individui, 'masse' di 'militi ignoti'; ma è al contempo un modo per occultare: il loculo individuale preserva quel poco di individualità che consente di non vedere la morte di massa nel suo volto meduseo; l'accostamento *ad infinitum* dei loculi non solo nega a un livello più alto l'individualità che i loculi paiono aver preservato, ma pure occultata le diverse ragioni per cui gli individui sono caduti, saldandoli in un costruito compatto. A questo proposito, d'altronde, Mussolini pare avere le idee assai chiare: "Noi siamo, come in Russia, per il senso collettivo della vita, anzi, vogliamo rafforzarlo, a costo della vita individuale. Tuttavia – così si è espresso nel corso di uno dei colloqui con Emil Ludwig – noi non giungiamo al punto di trasformare gli uomini in cifre, ma li consideriamo soprattutto in rapporto alla loro funzione di Stato". E così, una politica tutta volta al coinvolgimento delle masse mette in scena, nei grandi sacrari, una nuova massa: la 'massa dei morti'. A questo processo sembra lecito intrecciare quello a lungo preparato, e già osservato di sfuggita, della progressiva scomparsa della scultura dalla commemorazione dei morti. Ciò che nei sacrari viene a prodursi si può forse considerare quale il frutto dell'avvenuta impossibilità di personalizzare l'oggetto della commemorazione e, insieme, della convenienza a non provare nemmeno più a farlo: i sacrari infatti non commemorano 'eroi' ma 'gregari' disposti al 'sacrificio' di cui può essere capace chi è stato indottrinato a rispondere PRESENTE e a dichiarare OBBEDISCO. Ed è a questo punto che entrano in gioco le modalità stesse della commemorazione dei caduti che i sacrari propongono (anche rispetto ai monumenti ai caduti): la scelta di affidare il messaggio non all'emissione di messaggi razionali (ancora leggibili nei codici di secolari se non millenarie iconografie), ma al coinvolgimento emotivo del fruitore in uno spazio sacrale. Il sacrario è, in altri termini, costruito come il ponte tra la 'massa dei morti' e la massa dei presenti. Non è del resto solo per ragioni funzionali che, più in generale, i sacrari vengono realizzati proprio nelle zone in cui si erano svolte le battaglie: "là dove furono schierati i combattenti – così la voce Cimitero dell'*Enciclopedia* Treccani del 1938 – sono ora schierati i caduti". Ed è questo a renderli così nuovi, così distanti dai tentativi già compiuti nell'Italia risorgimentale di commemorare i propri caduti.



Giannino Castiglioni e Giovanni Greppi, Sacrario di Redipuglia (fotografia di Teresa Cos)

Nulla meglio mostra quanto i sacrari appartengano al novero degli apparati per riti tra i più importanti per il regime quanto quello che, dei sacrari italiani, costituisce senza dubbio il culmine: il sacrario di Redipuglia. Sul colle di fronte all'attuale sacrario già sorgeva – e, rimaneggiato, in parte sorge ancora – uno dei principali cimiteri militari italiani, il Cimitero degli Invitti sul Colle Sant'Elia, una monumentale successione di gradoni e di gironi – qualcosa come ventidue chilometri di gironi scavati a colpi di mina – disposti concentricamente sino alla vetta dell'altura, dove avrebbe dovuto venire sepolto il Duca d'Aosta. La realizzazione del cimitero era nata da un'idea del generale Giuseppe Paolini ed era stata opera del colonnello Vincenzo Paladini e del generale Giannino Antona Traversi, che – da militari – avevano dato vita a un cimitero in cui accanto alla retorica patriottica ancora si avvertivano la guerra e i lutti da essa provocati. I gironi rammentavano le trincee, e le sepolture individuali – fatte di cimeli e residuati bellici, con l'aggiunta di motti – qualcosa della guerra nella sua crudeltà così come degli affetti dei caduti e dei loro cari. A partire dalla fine degli anni venti, tuttavia, inizia a susseguirsi una serie di proposte per la monumentalizzazione del cimitero, che si fa ancora più insistente in seguito alla morte del Duca d'Aosta nel luglio del 1931, con i progetti di Gino Peressutti e di Ghino Venturi e Pietro Del Fabbro. Nel 1935 è Ugo Cei a intervenire, imponendo Greppi e Castiglioni come gli autori non più di una monumentalizzazione del vecchio cimitero sul Colle Sant'Elia, bensì della costruzione di un nuovo sacrario sul prospiciente Monte Sei Busi. Il sacrario assume la conformazione di una successione di enormi gradoni, alla cui base sta la tomba del Duca d'Aosta e di altri generali e sulla cui cima s'innalza una cappella, ai cui fianchi si trovano le sepolture dei caduti non identificati. Ancora prima di arrivare ai gradoni si trova – notevole novità – un grande piazzale per le adunate. Nei gradoni si trova la teoria delle sepolture individuali; ma mai come in questo caso l'individualità della sepoltura si perde nel numero sterminato di altre sepolture e nel grido che idealmente (in questa opera in cui – così si legge su «Rassegna di Architettura» del 1938 – “gli artisti hanno voluto [...] raffigurare le schiere serrate degli invitti eroi”) essi emettono tutti quanti all'unisono: PRESENTE. I caduti, infatti, vengono qui “offerta alla patriottica venerazione dei vivi [...] quasi fossero – disse il generale Baistrocchi, come rammenta Bruno Tobia – «tutti schierati in battaglia»”.

Il processo di massificazione dei caduti – più di 100.000 – con Redipuglia può dirsi compiuto. Il passaggio “dal monumento di guerra alla monumentalizzazione della guerra”, per dirla con Lisa

Bregantini, risulta qui compiuto. Non sorprende così che il sacrario dei caduti contempi finalmente lo spiazzi per le adunate, luogo dove si raggiunge la compresenza a tempi alterni, ossia il massimo contrasto, “tra il vuoto e il pieno”, tra quelle che Mario Isnenghi ha definito la ‘piazza silenziosa’ e la ‘piazza oceanica’. Lo spazio dei morti diventa sempre più palesemente pensato *per i vivi*: da fine, la glorificazione dei caduti si è fatta puro e semplice mezzo. Non a caso il duce, in occasione dell’inaugurazione del 18 settembre 1938, compiuta nel corso del suo viaggio nelle Tre Venezie, non solo elogia il sacrario (“i nostri caduti non potevano avere un monumento più solenne e duraturo. Esso sfiderà i secoli e forse i millenni”) ma, pure, si congratula con i suoi artefici per aver “collaborato ad un’opera grandiosa, veramente romana, che educherà generazioni e generazioni”. Il senso di questa educazione lo dice tutto la spudoratezza con cui, tramite la ripetizione all’infinito dell’iscrizione PRESENTE, ai caduti qui chiamati all’appello per rispondere OBBEDISCO al regime viene riservato il trattamento previsto non per i caduti, ma per i ‘martiri’ fascisti.



Giannino Castiglioni e Giovanni Greppi, Sacrario di Redipuglia (fotografia di Teresa Cos)

Tutti gli sforzi in vista di un’estetizzazione della politica convergono verso un punto. Questo punto è la guerra. WALTER BENJAMIN

Nel settembre del 1938, ventennale della vittoria, Benito Mussolini compie un viaggio nelle Tre Venezie che, contrassegnato da una sistematica serie di visite ai luoghi destinati alla celebrazione dei caduti della Grande Guerra, di una tale celebrazione segna il compimento e quindi pure la conclusione. Il viaggio è scandito tutto da uno scrupoloso tentativo di visitare i luoghi tipici della Grande Guerra e della sua commemorazione. Nel comizio tenuto a Treviso il 21 di settembre, in cui celebra ancora una volta “La terra sacra del Piave, del Grappa e del Montello, la terra di tutte le Vittorie [che] donava l’augurale vittoria al Fondatore dell’Impero”, egli invita “tutti gli italiani” che lo stanno ascoltando

a compiere, non soltanto nella ricorrenza del ventennale della Vittoria, un pellegrinaggio dalle rive del Piave ai costoni del Carso. Essi vi troveranno in primo luogo i monumenti che noi abbiamo dedicato alla memoria dei nostri Caduti, monumenti che hanno un’architettura gigantesca. Le gloriose madri dei nostri Eroi potranno vedere i nomi dei loro Caduti, dei loro cari, incisi in un metallo che sfiderà i secoli. Poi vedranno ciò che l’Italia ha fatto in un ventennio nelle terre redente.



Sante Cancian, manifesto della visita del duce a Treviso

Ma il viaggio del settembre del 1938 non costituisce solo una sorta di riepilogo. Il 26 Mussolini giunge finalmente alla tappa conclusiva del viaggio, Verona. Nelle parole pronunciate nel corso dell'ultima arringa compiuta nel "pellegrinaggio sui campi sacri delle nostre gloriose battaglie", è l'attualità, con la coeva crisi dei Sudeti, a saltare in primo piano: è tra venti di guerra e (millantate) speranze di pace che si chiude il viaggio. Più di una volta, nel corso delle tappe precedenti, il duce aveva d'altronde annunciato la disponibilità a entrare in guerra:

... se dramma ci fosse, noi lo affronteremo [...]. E se domani questo popolo fosse chiamato ad altre prove non esiterebbe un minuto solo [...]. Voi siete gli stessi, voi avete lo stesso spirito di allora, voi siete pronti ad ubbidire come allora, voi siete pronti a credere come allora, e soprattutto a combattere come allora.

Chiaro quindi che, in un simile frangente, la visita alle vestigia della Grande Guerra non abbia nulla di casuale e di innocente. Il clima è, in altri termini, quello di un paese che si avvia alla mobilitazione. Ed è proprio per produrre una piena mobilitazione che il duce, nel corso del suo viaggio, rende per l'ultima volta omaggio – e addita come modelli da seguire – ai caduti della Grande Guerra, previamente disposti nei ranghi, allineati e trasformati in 'massa' sul Monte Grappa o a Redipuglia. È allora importante ribadire come il viaggio nelle Tre Venezie sia costellato da una serie sistematica di pose della prima pietra e inaugurazioni di edifici di ogni genere (proprio per la visita del duce Cobolli Gigli, Ministro dei Lavori Pubblici, aveva non a caso allestito una mostra a Trieste dedicata alle opere realizzate dal regime), in cui uno spazio affatto rilevante è costituito da 'luoghi della memoria'. Spiccano le visite alle testimonianze monumentali della Grande Guerra, a conferma del ruolo che ancora – o forse: *mai come in questo momento* – esse svolgono nell'universo simbolico del regime. Dei sacrari fascisti il viaggio del settembre 1938 costituisce, anzi, una tappa affatto cruciale: il duce si reca in visita agli ultimi quattro sacrari (Oslavia, Caporetto, Redipuglia e Asiago), inaugurandone ben tre, e visitando i Templi Ossari di Bassano e Udine, il Tempio della Pace di Padova, il sacrario di Schio, numerosi monumenti ai caduti e altrettanto numerosi sacrari ai martiri fascisti. Con un'ultima chiamata all'appello dei caduti ammassati nei grandi sacrari, un ciclo, quello monumentale, si chiude, ed è proprio il viaggio a sancirne la chiusura con tutti gli onori. Un altro, ben diverso ma prossimo, ormai incombente, si aprirà di lì a breve.

Sono molti i segni che lo annunciano. Si può ad esempio prestare ascolto a quanto emerge dalle pagine del *Dizionario di politica* pubblicato tra il 1939 e il 1940 da parte dell'Istituto della Enciclopedia Italiana. La Grande Guerra, alcuni suoi luoghi simbolo e i suoi caduti, il rapporto

che il fascismo intrattiene con la prima guerra mondiale ma anche con la guerra in generale – di tutto ciò il *Dizionario* traccia, il regime sull'orlo del baratro, una sorta di riepilogo. La prima guerra mondiale è ampiamente celebrata. Vi è una lunga voce di Aldo Valori, dedicata alla *Guerra mondiale*, in cui del conflitto viene offerta un'esauriente ricostruzione. Dalla guerra viene, inoltre, tratta una sorta di lezione: ossia "che il fenomeno politico e quello militare sono strettamente connessi e che la guerra è in sostanza una specie di colossale e totalitario collaudo di un popolo e di uno stato". Valori ribadisce quindi ancora una volta la tesi secondo cui il fascismo sarebbe il frutto – e l'erede dei valori – della Grande Guerra; ma nel *Dizionario* l'accento appare posto, più che sull'indissolubile rapporto tra Grande Guerra e fascismo, tra fascismo e guerra in generale. A rivelarlo con particolare chiarezza è la voce forse principale del *Dizionario*, quella di Antonino Pagliaro sul *Fascismo*.

Anzitutto il Fascismo – afferma l'autore, come per mettere in chiaro le cose –, per quanto riguarda, in generale, l'avvenire e lo sviluppo dell'umanità, e a parte ogni considerazione di politica attuale, non crede alla possibilità né all'utilità della pace perpetua. Respinge quindi il pacifismo che nasconde una rinuncia alla lotta e una viltà di fronte al sacrificio. Solo la guerra porta al massimo di tensione tutte le energie umane e imprime un sigillo di nobiltà ai popoli che hanno la virtù di affrontarla. Tutte le altre prove sono dei sostituti, che non pongono mai l'uomo di fronte a se stesso, nell'alternativa della vita e della morte.

Ne consegue che le dottrine pacifiste, quando vengano fatte proprie dal fascismo, lo sono solo e soltanto "per quel tanto di utilità che possono avere in determinate situazioni politiche". Al contrario, "l'orgoglioso motto squadrista «me ne frego», scritto sulle bende di una ferita, è un atto di filosofia [...]: è l'educazione al combattimento, l'accettazione dei rischi che esso comporta; è un nuovo stile di vita italiano"; di qui l'intrinseca, 'fatale' "tendenza all'impero" che caratterizza il fascismo. Quello che si palesa in questo frangente storico è un fascismo – comprensibilmente – assai più attento a giustificare le guerre del futuro che a riplasmare quelle del passato. Ad attestare quanto sia ormai dichiarata questa propensione a una nuova guerra è sufficiente leggere la voce *Guerra* di Giovanni Amadori, che si apre con una vera e propria dichiarazione d'intenti:

La guerra come «atto di forza diretto a costringere l'avversario all'adempimento del nostro volere», secondo la classica definizione di von Clausewitz, accompagna la storia dell'umanità in tutte le sue fasi, poiché è legata all'esercizio della volontà che è caratteristica della natura umana come si traduce in storia. Di conseguenza, la guerra assume la sua caratteristica non dalla violenza cieca che muove ogni essere vivente quando debba soddisfare i suoi istinti di vita o difendere l'integrità del proprio corpo, bensì dalla volontà deliberata di imporre all'avversario il riconoscimento della propria superiorità e della sua impotenza a far valere una volontà contrastante. Nella dinamica della storia, pertanto, la guerra ha una parte importantissima, per il fatto stesso che tale dinamica scaturisce dal rinnovarsi continuo delle gerarchie.

La guerra è, in altri termini, lo strumento grazie a cui il più forte – invertendo gerarchie ormai non più valide – si impone sul più debole; "costituisce una fondamentale attività dell'uomo", quindi, al contempo un "fatto materiale" e un "fatto spirituale".

Coltivare il carattere e la fiducia in se stessi, la decisione, l'ottimismo non cieco ma ragionato, insomma tutte le doti che portano al rafforzamento dei fattori volitivi individuali, equivale a dare alla guerra futura la piega che noi stessi preferiamo [...]. E anche questo è uno dei prolegomeni, e forse il principale, dell'arte della guerra; quello più antico e sempre nuovo: quello che nel clima del Fascismo può essere più facilmente compreso e coltivato.

In questa retorica della guerra, di immediata spendibilità sul piano politico, la prima guerra mondiale non scompare; ma si compie fino in fondo quel processo di sua strumentalizzazione in corso ormai da un ventennio. Nel *Dizionario* non possono mancare le voci (redatte tutte e tre da Aldo Valori) dedicate a luoghi e momenti ormai leggendari come Piave, Grappa e Vittorio Veneto. Ma è al presente e al futuro che ora è volta la trattazione della guerra e di tutto quanto la concerne. Esplicita risulta a questo proposito la voce di Carlo Curcio dedicata ai *Caduti*. "Nel campo politico – vi si legge – un sacrificio di singoli in funzione di una continuità ideale ha una portata incommensurabile tanto da potersi dire che un movimento segnato dal sacrificio volontario di nobili vite è già per ciò destinato alla vittoria": i caduti, infatti, "costituiscono un motivo acquisito, oltre che di dignità, di forza e d'impulso per il presente e per l'avvenire". Giacché il 'compito storico' del fascismo non si è ancora realizzato: i caduti si sono sacrificati

per “una più grande rivoluzione che non è compiuta, e che dovrà spianare l’Europa ad un nuovo ordine di civiltà e di giustizia, che caratterizzerà il secolo XX come il secolo del Fascismo”. La guerra, insomma, è ormai l’orizzonte – tutt’altro che nascosto – del fascismo. È alla guerra che l’enorme dispiegamento celebrativo della guerra e dei caduti invita; è con la guerra che, paradossalmente, tende però anche a venire destituito di significato. Nulla lo mostra meglio dei monumenti ai caduti.

I sacrari erano appena stati tutti ultimati; di monumenti ai caduti non se costruivano ormai da anni, se non in limitati casi isolati – e quasi sempre dovuti a disaccordi e polemiche protrattesi a lungo a livello locale. Ciò che avviene ora è però ben più che la sanzione di un percorso compiuto. Il 25 febbraio 1940 il Ministero degli Interni si rivolge a tutte le Prefetture per il tramite di un telegramma:

Da varie parti viene avanzata proposta sostituire monumenti in bronzo con monumenti in marmo. Tale proposito oltre che far recuperare metallo che potrebbe essere utilizzato per esigenze preparazione militare offrirebbe anche modo alleviare crisi industria marmifera...

L’iniziativa del governo riceve ben presto l’avallo dell’Associazione Nazionale Combattenti, che si premura inoltre di proporre su «L’Italia Combattente» un “monumento-tipo per la sostituzione”. Per il regime si tratta di un’opportunità per eliminare – così «Regime Fascista» – i residui monumenti “ispirati ad un concetto della guerra non consono allo spirito rivoluzionario”; un’opportunità, insomma, come ha modo di affermare «Il Combattente», di compiere una vera e propria “rettifica storica”. Le Soprintendenze vengono incaricate di redigere gli elenchi dei monumenti da rimuovere, da sottoporre quindi al parere definitivo del Ministero della Pubblica Istruzione; le Legioni territoriali dei carabinieri vengono invece incaricate di sondare gli umori della popolazione. Proprio a tale riguardo insorgono dei problemi, vista la renitenza da parte di quegli stessi che, di tasca loro, avevano contribuito alla realizzazione di monumenti per i loro concittadini, e spesso anche per i loro cari, ad abatterli per sostituirli con altri; l’imposizione dall’alto di una soluzione tipo non fa che contribuire a suscitare ulteriori malumori.

Per quanto sembri che la rimozione di monumenti ai caduti per fondere il piombo di cui una parte cospicua di essi era fatta – e che in più di un caso era il risultato di una precedente fusione di «armi strappate dal nemico» – sia avvenuta piuttosto di rado, l’iniziativa del regime può essere assunta come il simbolo di una svolta definitiva: la seconda guerra mondiale ormai prossima, la commemorazione dei caduti della prima sfuma in secondo piano. A guerra intrapresa – con la ‘pugnalata alla schiena’ inferta alla Francia nella primavera del 1940 – la celebrazione della Grande Guerra non solo e non tanto passa in secondo piano rispetto a necessità più urgenti, ma dal punto di vista del regime si trova destituita di significato. È vero che sono ormai i sacrari da poco ultimati a offrire della guerra e dei suoi caduti l’interpretazione ufficiale e definitiva del fascismo. Ma è anche vero che ai caduti del passato si sta infatti passando, con logica consequenzialità, ai caduti del presente e del futuro. Come chissà quante volte nel passato, ancora una volta “armi, frutto del bottino di guerra, vengono impiegate – a rammentarlo è Reinhart Koselleck – per costruire monumenti, che a loro volta vengono fusi nella guerra successiva per forgiare nuove armi”.

Una nuova fiammata di interesse nei confronti dei monumenti ai caduti – lo mostra Guri Schwarz – si risveglierà solo a partire dal 1943, a guerra partigiana in corso: ma se nel novembre, ad esempio, il Comitato di Liberazione Nazionale inviterà in alcuni manifesti i cittadini italiani a deporre fiori presso i monumenti ai caduti, infatti, sarà ora “come affermazione della volontà di risorgere contro il nemico tedesco di fuori e contro il nemico fascista di dentro”. Non si tratta di uno di quei casi in cui, per dirla in termini warburgiani, la ‘tensione energetica’ (*energetische Spannung*) evidentemente accumulata nei monumenti, con tutta l’‘ambivalenza’ (*Ambivalenz*) che la caratterizza e la conseguente ‘oscillazione’ (*Schwungung*) che vi si può produrre, si rivela disponibile a essere sottoposta a una ‘inversione energetica’ (*energetische Inversion*), ossia ‘di senso’ (*Bedeutungsinverson*). Si tratta, al contrario, di un tentativo di raccogliersi intorno a quelle forme di commemorazione dei caduti che avevano, in larga parte, preceduto la marcia su Roma, e che comunque erano nate da

iniziative locali, ossia avvertite come non irregimentate (per quanto non prive di condizionamenti dall'alto). In contrapposizione ai sacrari, celebrazioni della morte massificata di schiere di 'gregari' ordinate nei ranghi, sono i monumenti ai caduti – ancora una volta, quindi, decisiva posta in palio politica –, con le loro lapidi che commemorano la morte di padri, zii, parenti e amici a venire individuati da parte della resistenza come emblemi del più verace e autentico carattere patrio, da opporre quindi agli invasori e ai loro alleati.

## Bibliografia di riferimento

- Ettore Janni, *L'invasione monumentale*, in «Emporium», XLVIII, 288, dicembre 1918, pp. 283-291
- Augusto Tognasso, *Ignoto militi*, Zanoli, Milano 1922
- Dario Lupi, *Parchi e viali della Rimembranza*, Bemporad, Firenze 1923
- Il duce nelle Venezia*, numero monografico di «Le Tre Venezia», XIII, 10, ottobre 1938
- Dizionario di politica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1939-1940
- George L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti* [1990], Laterza, Roma-Bari 1990
- Flavio Fergonzi e Maria Teresa Roberto, *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di Paolo Fossati, Allemandi, Torino 1992
- Emilio Gentile, *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993
- Un tema del moderno: i sacrari della "Grande Guerra"*, numero monografico di «Parametro», 213, marzo/aprile 1996
- I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, a cura di Mario Isnenghi, Laterza, Roma-Bari 1997
- Jay Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Il Mulino, Bologna 1998
- Anna Maria Fiore, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: i sacrari di Giovanni Greppi e di Giannino Castiglioni (1933-1941)*, tesi di dottorato, relatori Vittorio Zucconi e Howard Burns, DSA/IUAV, Venezia 2001
- Bruno Tobia, *Dal milite ignoto al nazionalismo monumentale fascista (1919-1940)*, in *Storia d'Italia. Annali 18: Guerra e pace*, a cura di Walter Barberis, Einaudi, Torino 2002, pp. 591-642
- Bruno Tobia, *«Salve o popolo d'eroi». La monumentalità fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma 2002
- Jeffrey T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa 2003
- L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città. 1750-1939*, a cura di Maria Giuffrè, Fabio Mangone e Sergio Pace, Ornella Selvafolta, Skira, Milano 2007
- La memoria della Prima Guerra Mondiale. Il patrimonio storico tra tutela e valorizzazione*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Chiara Rigoni e Monica Pregnolato, Terra Ferma, Vicenza 2008
- Lisa Bregantin, *Per non morire mai. La percezione della morte in guerra e il culto dei caduti nel primo conflitto mondiale*, Il Poligrafo, Padova 2010
- Guri Schwarz, *Tu mi devi seppellir. Riti funebri e culto nazionale alle origini della Repubblica*, UTET, Torino 2010.

## Daniele Pisani. The mass as a foundation. Fascist memorials of the Great War

Between the two World Wars the democratic governments first, and then the Fascist regime, are greatly committed to commemorate the fallen of the Great War. This concern assumes peculiar features in each of the belligerent countries. From the march on Rome, the Fascist government undertakes a comprehensive attempt to seize the symbolic legacy of World War I and the victory that was then achieved. The more mature result of this attempt consists in the architectural campaign for the construction of memorials that the regime builds during the 1930s in places that had been battlefields or nearby. It is precisely in the accumulation of unnumbered 'masses' of burials in shrines, as that of Redipuglia, that finds expression the aim of Fascism to build upon the dead the future victories, and which will finally culminate in World War II.

GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO

## Paesaggio per la memoria. Il cimitero tedesco del Passo della Futa di Dieter Oesterlen\*

“Stört nicht der Toten tiefe Ruh,  
es wachen ihre Sälen:  
Zwar ist nur Stein was ihr da drückt:  
Der Schöpfer den ihr nicht erblickt  
Er kann ihm zu wandeln befehlen“

*Friedrich Schiller*



Percorrendo la strada che collega Bologna e Firenze, in un paesaggio già scarsamente abitato che via via lascia il posto a un fitto bosco di conifere, superati alcuni tornanti, si intravede tra gli alberi un elemento estraneo, una sorta di torre che potrebbe essere scambiata a prima vista per ciò che resta del mastio diroccato di un castello in rovina, simile ad altri che di tanto in tanto si incontrano attraversando l'Appennino tosco-emiliano. Giunti però nel punto più alto, al Passo della Futa, quella forma si definisce: ci si accorge allora di essere giunti davanti a un monumento, eretto a segnare il luogo in cui riposano decine di migliaia di soldati tedeschi caduti durante la 'ritirata combattuta' voluta da Albert Kesselring, incalzati a sud dagli alleati e fiaccati a nord dalle azioni di guerriglia delle formazioni partigiane.

Il cimitero militare germanico della Futa (1962-67) è situato nel punto più alto del passo omonimo, a 952 metri sul livello del mare, e con le sue 30.653 salme è il più grande dei cimiteri militari germanici in Italia. Al suo interno sono tumulati solo soldati tedeschi caduti durante la seconda guerra mondiale. Si tratta di un sacrario molto diverso dagli altri cimiteri militari tedeschi progettati e costruiti sul territorio italiano: non vi compare nessuno degli elementi che caratterizzano i sacrari costruiti durante la repubblica di Weimar e durante il periodo nazista. Similmente ad altri cimiteri germanici del secondo dopoguerra, anche quest'opera manifesta subito la precisa volontà di non rappresentare un luogo celebrativo e monumentale, volto alla glorificazione degli 'eroi'. A differenza di quanto era accaduto precedentemente, lo sforzo del progettista e dei suoi committenti fu teso a evitare che il sacrario potesse essere inteso come luogo d'esaltazione della guerra. Dieter Oesterlen, l'architetto che gli diede forma, si impegnò a eliminare totalmente qualsiasi componente magniloquente e celebrativa dal proprio progetto.

Sarebbe qui troppo lungo indagare le ragioni che stanno alla base di tale cambio di intendimenti, anche se esso fu certamente legato, in Germania come in Italia, a fattori politici e di ricerca del consenso nell'opinione pubblica (> vedi il saggio di [Daniele Pisani](#)) in questo stesso numero di Engramma). Ad ogni modo sarà utile riportare ciò che lo stesso Oesterlen scrisse in tal proposito nel testo di accompagnamento alla propria proposta. Dopo aver citato il cimitero

monumentale di Tannenberg, che prendeva a modello come altri cimiteri di guerra le forme archetipiche di una fortezza, ispirandosi forse a Castel del Monte e che costituiva di fatto un monumentale 'recinto'; egli affermava: "volevo semplicemente evitare questo tipo di monumentalità rimodellata e di *pathos* eroico falsificato, così come volevo rifuggire un'altra concezione spesso utilizzata: una massa oppressiva e imponente creata attraverso una meccanicistica disposizione di croci in file ordinate". In effetti, come vedremo in seguito, il progetto di Dieter Oesterlen non si può assimilare, dal punto di vista compositivo, nemmeno agli altri tre grandi cimiteri militari tedeschi del dopoguerra: Cassino, Pomezia e Costermano, che non hanno la forza scultorea del progetto qui preso in esame.



Il memoriale di Tannenberg: Cimitero militare tedesco di Pomezia

Il luogo dove fu realizzato il cimitero, così come accadde per gli altri sacrari, fu concesso dallo Stato Italiano in seguito agli accordi tra Italia e Germania ratificati nel 1954, che prevedevano la cessione dei terreni per la costruzione dei cimiteri di guerra ad uso perpetuo. La realizzazione del sacrario fu affidata al *Volkbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge*, l'associazione fondata nel 1919 all'indomani della Grande Guerra, che si occupava allora come oggi della costruzione dei cimiteri, del recupero e della tumulazione dei caduti e del mantenimento delle tombe, con fondi derivanti prevalentemente da donazioni private. La collina su cui sorge, oltre ad essere il punto più alto del Passo, era stata scelta anche per motivi storici: trovandosi sulla Linea Gotica, era stata teatro dell'ultima grande battaglia delle forze tedesche che tentavano, in ritirata, di rallentare il più possibile l'avanzata degli Alleati durante l'ultima fase del conflitto. Non è un caso che la *Wehrmacht* avesse stabilito di far passare proprio su questo valico l'ultima linea difensiva: Il Passo della Futa era stato infatti fin da tempi remoti un punto strategico di collegamento tra versante tirrenico e adriatico e uno dei principali punti d'accesso alla pianura padana.



Planimetria del cimitero tedesco sul Passo della Futa; Foto aerea zenitale del complesso

Il *Kriegsgräberfürsorge* prese contatto con Dieter Oesterlen alla fine di gennaio del 1959 tramite il proprio consigliere Heinemann, che in un primo momento propose all'architetto la realizzazione di un cimitero per i caduti da costruirsi ad Abbeville, in Francia, vicino ad Arras.

Poco dopo però, si concretizzò l'idea di realizzare il sacrario al Passo della Futa, tanto che già nella primavera dello stesso anno Oesterlen si recò in visita una prima volta sul valico, in un paesaggio ancora invernale. Una lettera conservata nell'archivio dell'*Akademie der Künste* a Berlino, descrivendo la prima visita del sito, riporta la grande impressione suscitata nell'autore dalla sacralità della collina sulla quale avrebbe trovato posto il cimitero. È anche per questo motivo che Oesterlen fin dall'inizio decide di non stravolgere quel luogo già 'sacro' con un intervento troppo invasivo, ma si sforza anzi di rispettarne la natura aspra e brulla, cercando di non alterarlo. Fin da subito inizia infatti la collaborazione con il paesaggista berlinese Walter Rossow, che avrà un ruolo fondamentale nella concezione e nella realizzazione del cimitero. Il progetto composto da pochi elementi muove dunque dal principio di realizzare il sacrario come parte integrante del paesaggio, prendendo la sua forma e non imponendone una astratta. Fin dal primo schizzo l'elemento fondamentale del progetto è definito: la spirale che partendo dall'esterno si chiude al centro. Questa forma geometrica primordiale si incarna nell'unico muro continuo di sostegno che dall'ingresso, seguendo all'incirca le quote altimetriche, sale poco a poco fino a raggiungere la sommità della collina. Questo muro, che si snoda per circa duemila metri intorno al rilievo, definisce, all'ingresso dell'area, un piccolo patio raccolto da cui, attraverso uno stretto passaggio che obbliga i visitatori a soffermarsi davanti alla lapide commemorativa. Attraverso questo passaggio, largo a malapena per far passare due persone, si accede al cimitero vero e proprio. La parete continua a monte del percorso, rivestita con blocchi di arenaria grigio-verde appena sbazzati che danno l'impressione di un muro ciclopico e 'primitivo' atto a sostenere la collina, forma una serie di terrazze sovrapposte. Essa accompagna i visitatori lungo tutto il percorso processionale che conduce al sacrario e consente allo stesso tempo di ammirare il paesaggio aperto a valle e le lapidi posate a terra in campi regolari, prive di qualsiasi elemento verticale. Sul muro, a distanza irregolare, sono posizionate singole croci modellate nella stessa pietra, che sembrano quasi emergere dalla superficie lapidea.



Il muro di sostegno con il percorso e una delle croci (foto Alessandro Giacomel)

Nella parte più alta della spirale, in prossimità dell'ultima terrazza, dal muro di sostegno emerge un muro indipendente che continua a crescere dapprima gradualmente, per poi innalzarsi in sommità quasi con violenza in uno sperone di muro alto circa sedici metri: una linea spezzata che, obliquamente e quasi con una spinta centripeta, si slancia verso il cielo. Tale elemento conclusivo che sembra una vela o una fiamma è la dominante verticale del progetto. La sua forma scultorea, fortemente espressionista, accompagna tutto il percorso e ne rappresenta, fin da principio, la meta. Pur essendo figurativamente massiccio, rivestito in pietra e decorato da un mosaico geometrico in lastre di marmi e pietre bianche nere e grigie, esso rimane un elemento in qualche modo 'leggero'. Non è infatti un volume pieno ma una superficie che cambia, 'si

muove' al progressivo mutare della prospettiva. Se all'ingresso offre al visitatore il suo fronte maggiore, già dopo poche decine di metri risulta di forma sottile e appuntita. Questo continuo mutamento conferisce a questa 'corona' la sua forza dinamica. Tale forma monumentale, intesa nell'accezione di forma funzionale al ricordo, riporta immediatamente alla memoria i progetti sviluppati nei circoli espressionisti tedeschi nei primi anni venti, e in particolare un altro monumento dedicato ai caduti della prima guerra mondiale. Si tratta del progetto di concorso di Hans Poelzig per il monumento poi realizzato da Ernst Barlach nel piccolo Alster ad Amburgo, che commemora i caduti della città nella Grande Guerra. Il progetto, anche in questo caso, è costituito da un elemento di forma irregolare che grazie alla sua figura sembra quasi protrarsi verso lo specchio d'acqua antistante: al suo interno avrebbe trovato posto uno spazio celebrativo. Oltre alla forma triangolare del fronte, risulta molto simile il principio del 'movimento' dato dal cambio di prospettiva. E del resto non deve stupire il fatto di ritrovare nell'opera di Oesterlen echi della poetica di Poelzig, che era stato suo maestro alla *Technische Hochschule* a Berlino e che aveva seguito il suo progetto di laurea nella stessa università.



La 'vela' vista da sud-est; La 'vela' vista da sud-ovest (foto Alessandro Giacomeli)

La 'vela' che chiude la spirale forma anch'essa un ultimo spazio raccolto, che corrisponde al piccolo patio dell'ingresso. Il famedio, costituito dall'ultima delle cinque terrazze formate dal muro di sostegno, permette una vista aperta sul paesaggio circostante e sull'intera area. La quinta terrazza, è anche l'unica ad essere pavimentata e priva di lapidi che sono invece distribuite in campi regolari lungo tutto il percorso. La stessa 'vela', chiudendosi su se stessa, definisce anche lo spazio della cripta. Il *Kameradengrab*, cui si accede scendendo alcuni gradini, con il suo basso soffitto ritmato dalla fitta orditura di travi in cemento armato conferisce, a differenza dello spazio esterno, un senso di oppressione. In questo spazio trovano posto i nomi dei caduti, i cui resti non era stato possibile ricomporre, scolpiti su lastre di granito; una scultura in acciaio stilizzata, al centro della sala, rappresenta una corona di spine.



L'ultima terrazza lastricata con l'ingresso alla cripta; i nomi dei soldati tumulati nelle fosse comuni all'interno della cripta (foto Giacomel)

Le cinque terrazze formate dal grande muro a spirale, come si è detto, sono caratterizzate dalla presenza delle lapidi dei caduti. Esse sono tutte di uguali dimensioni (140 x 70 cm) e ciascuna porta incisi i nomi di due soldati, il loro grado, la data di nascita e di morte. Si dispongono ordinatamente in campi rettangolari, e sono perfettamente ortogonali e orientate a valle. Walter Rossow ebbe un ruolo fondamentale nella disposizione delle terrazze e nel loro trattamento. Lungo tutto il percorso il terreno è inclinato fino a un massimo di 15 gradi per evitare il dilavamento del terreno: un complesso sistema di raccolta dell'acqua la fa defluire in grandi cisterne circolari che si aprono "come occhi" nel terreno. Questi suggestivi specchi d'acqua riflettono il cielo ed hanno allo stesso tempo la funzione pratica di irrigare l'area verde durante i periodi di siccità. Infine le terrazze sono attraversate da tre percorsi, che tagliano la collina formando un collegamento diretto e permettendo di evitare il percorso processionale, giungono direttamente alla sommità della collina.



La scala che tagliando il muro spiraliforme permette l'accesso immediato alla sommità del colle; Una delle cisterne per la raccolta dell'acqua piovana (foto Giacomel)

Dieter Oesterlen nel progetto per il cimitero del Passo della Futa ha realizzato una sintesi tra architettura, scultura e paesaggio, riuscendo allo stesso tempo ad evitare la retorica patetica del destino ineluttabile che aveva caratterizzato i sacrari germanici precedenti. In esso come, si è già detto, non vi è il minimo desiderio di glorificazione della guerra, ma solo la rappresentazione di un dialogo vigoroso e astratto, realizzato in modo scultoreo, tra natura e architettura. Il ritorno alla semplicità è qui reso possibile grazie alla scelta di figure e di materiali che rendono questo sacrario ancora oggi uno dei monumenti più riusciti di questo tipo in Italia e in Europa.

\* Il presente lavoro è il primo risultato in lingua italiana delle ricerche in corso sull'architetto Dieter Oesterlen, che insieme al paesaggista Walter Rossow progettò e realizzò quest'opera. La ricerca, che proseguirà nei prossimi mesi, ha potuto avvalersi dei materiali inediti ritrovati nel ricco lascito dell'architetto, che è conservato oggi nell'archivio dell'Akademie der Künste a Berlino.

## Bibliografia essenziale di riferimento

Helmut Knocke, Dieter Oesterlen, in Hannoversches Biografisches Lexikon, Schlüterschen Verlagsgesellschaft, Hannover 2002

Alexander Koch, Dieter Oesterlen. Bauten und Planungen 1946-1963, Koch, Stuttgart 1964

Dieter Oesterlen, Bauten und Texte 1946-1991. Dieter Oesterlen, Wasmuth, Tübingen 1992

Udo Weilacher, Zwei skulpturale Gedenkstätten der 60er Jahre, in «Garten+Landschaft», gennaio 2002

Giacomo Calandra di Roccolino.

Landscape for the memory Dieter Oesterlen's German cemetery of Passo della Futa

The German military cemetery of Futa (1962-67) with its 30,653 corpses, is the largest one in Italy. Like other Germanic cemeteries of World War II it expresses immediately clear desire not to be a monumental place of celebration: Dieter Oesterlen, the architect who realized it, committed himself to totally eliminate any grandiose and celebratory component. The project cannot be assimilated, in terms of composition, to the other great post-war German military cemeteries, which do not have the same sculptural power. It consists of few elements and derives from the principle to realize the memorial as part of the landscape, taking its shape and not imposing an abstract one. The architect has created a synthesis between architecture, sculpture and landscape, at the same time managing to avoid the pathetic rhetoric of the ineluctable destiny which had characterized the earlier Germanic memorials. It shows the representation of an abstract sculptural and vigorous dialogue between nature and architecture. The return to simplicity is here possible thanks to the choice of shapes and materials, that make this memorial still one of the most successful of its kind in Italy and Europe.

ELENA PIRAZZOLI

## Il luogo e il volto

Note a margine della crisi del monumento dopo il 1945

### Il monumento indifferente e il nudo luogo

In una raccolta di brevi testi degli anni Venti, *Pagine postume pubblicate in vita*, Robert Musil dedica alcune pungenti considerazioni al tema del monumento: “nulla al mondo è più invisibile” (Musil [1936] 2004, p. 62). Pensati e realizzati per essere visti, “anzi, per attirare l'attenzione”, sembrano in realtà ricoperti da una sostanza che li rende impermeabili allo sguardo, che “vi scorre sopra come le gocce d'acqua su un indumento impregnato d'olio, senza arrestarvisi un istante”. Le rare eccezioni a questo destino d'indifferenza, per lo scrittore austriaco, sono le statue che “si vanno a cercare col Baedeker in mano” o quelle dedicate a Bismarck, “che formano un'associazione”, o “le torri commemorative che occupano tutto il paesaggio”. Sembrano così salvarsi dal destino di opaca indifferenza i monumenti legati a rilevanti motivi politici, sociali, storici o artistici, quelli che “si impongono” o che sono espressione di un “pensiero o sentimento vivo”.

In realtà, già un secolo prima un altro scrittore aveva rilevato come anche i segni commemorativi imponenti o legati a eventi vicini e vivi nel ricordo personale e nella memoria collettiva di un gruppo possano scomparire nel paesaggio: Stendhal, nel suo *Journal*, descrive la colonna elevata sul luogo della battaglia di Marengo nel primo anniversario definendola “très mesquine”. Poche righe prima, sempre sotto forma di veloci appunti, egli aveva indicato quello che vedeva attorno a sé su quello stesso luogo: “quelques arbres coupés et beaucoup d'os d'hommes et de chevaux”, ovvero le tracce lasciate sul terreno dalla battaglia (Stendhal 1937, p. 44).

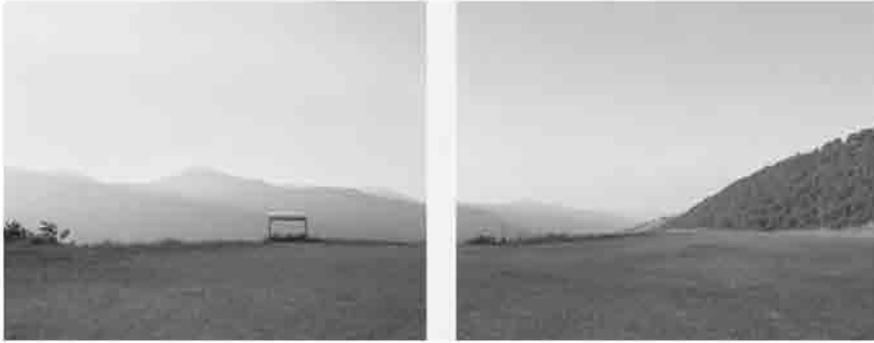
Sul finire del Novecento è di nuovo uno scrittore di lingua tedesca a tornare sul tema, riprendendo le scarse annotazioni di Marie-Henri Beyle/Stendhal: in *Beyle o lo strano fenomeno dell'amore*, W. G. Sebald dà corpo a quei ricordi – già ripresi dallo scrittore francese in *Vita di Henry Brulard* – immettendovi una maggiore intensità attraverso la descrizione di dettagli e sensazioni, passando così dal ricordo al romanzo. Ecco allora che ciò che Beyle aveva visto “dispiegarsi intorno a sé” sulla spianata, gli alberi morti, “le ossa di sedicimila uomini e le carcasse di quattromila cavalli, che li avevano perduto la loro vita, sparpagliate a grande distanza tra loro”, a contatto con il ricordo delle “innumerevoli versioni che aveva sentito raccontare”, provoca la sensazione di un profondo divario, suscitando “un vertiginoso senso di confusione, mai provato in precedenza”:

Fu probabilmente per questo che la colonna commemorativa, innalzata sul campo di battaglia, gli fece un'impressione ben misera, così egli scrive. Meschina com'era, non rispondeva né alla sua idea della turbinosa battaglia di Marengo né all'immensa distesa di cadaveri, sulla quale ora si trovava, solo con se stesso, come chi stia andando a picco (Sebald [1995] 2003, pp. 24-25).

A partire dall'annotazione di Stendhal, Sebald costruisce un'immagine ricca di particolari, tanto che il lettore può arrivare a vedere la scena come se avesse davanti una fotografia: il campo di battaglia e le tracce, il *nudo luogo* dell'evento dove sembra essere semplicemente passato il tempo, poco più di un anno. Nella nudità del luogo si dispiegano tutti i racconti, le immagini e le immaginazioni, si mischiano le tracce di morte e quelle della prosecuzione della vita: la

colonna in memoria dell'evento e dell'eroismo è allora ben poca cosa, si perde di fronte alla percezione – altissima, profonda, abbacinante – del nodo vita-morte.





José María Rosa e María Bleda. *Campos de batalla*

Il passo di Sebald aiuta a mettere a fuoco un concetto ancora indefinito, che ho cercato di indicare come *nudo luogo*: è una sensazione sollevata dall'attraversamento del luogo, è quell'aspetto capace di suscitare un grumo di emozioni, ricordi, associazioni. È qualcosa di impercettibile ma di innegabile, qualcosa che la coppia di fotografi José María Rosa e María Bleda ha cercato di cogliere a partire dalla fine degli anni Novanta, scattando immagini di luoghi dove si sono svolte importanti battaglie nella storia di Spagna. Le doppie immagini, unite a una semplice didascalia con il nome del luogo e la data, creano un cortocircuito temporale e sollevano “un vertiginoso senso di confusione” perché la realtà del luogo – quando sia passato molto tempo – e l'assenza di tracce evidenti si incontrano e si scontrano con gli “innumerevoli racconti”. Il luogo, nella sua piccolezza o nella sua estensione, viene messo in contatto con le narrazioni epiche, i dipinti eroici, le costruzioni identitarie, nelle quali il tempo non passa: l'immagine di una battaglia invernale si scontra con la realtà dell'estate di secoli dopo. E l'impatto sembra soverchiare ogni costruzione culturale, forse per la riduzione di tutte le conseguenze dell'evento alla scomparsa degli uomini e alla permanenza del luogo.

La qualità della percezione del luogo nella sua nudità è difficile da definire con il linguaggio della ragione: la sua visione, il suo attraversamento solleva sensazioni, dà forma a emozioni. E questo accade ovunque si sia consumato un evento, una cesura, una catastrofe. Nel Novecento questa sensazione legata al luogo sembra farsi più forte: già a partire dall'inizio del secolo, con la Grande Guerra e prima ancora con il conflitto russo-giapponese, a causa del cambiamento degli armamenti la distruzione inizia a darsi in forme che fino ad allora solo le catastrofi naturali potevano generare. I segni della distruzione passano così dai campi di battaglia alle trincee fino alle aree urbane, disseminandosi per tutto il territorio, per tutto il paesaggio. Nel 1945, poi, la guerra appena conclusa lascia una devastazione impressionante, non più limitata ai terreni di scontro o alle città sotto assedio. Con i bombardamenti a tappeto, ogni città è stata teatro di guerra, ogni porto, stazione, ponte, ferrovia e tutto quello che vi era intorno.

Questa devastazione perdura per alcuni decenni nel corpo europeo, muovendo ricostruzioni mimetiche e rammemoranti o volte al cambiamento e all'oblio. Ogni scelta sottesa alle forme di ricostruzione è legata a motivi identitari, che portano a mantenere macerie o ad abatterle, a sostituire edifici storici con nuove forme o a riproporli identici (in operazioni dove il restauro e il falso confondono il loro confine). Una famosa ricerca iniziata alla fine degli anni Settanta, guidata dallo storico Pierre Nora e volta a indagare gli elementi fondanti per la nazione francese, stabilisce un concetto che diverrà fondamentale per gli anni successivi, travalicando i confini disciplinari in cui era nato: il *lieu de mémoire*, definito come “unità significativa, d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una determinata comunità”. L'espressione quindi indica “luogo” nel senso di posizione precisa, non limitandola all'aspetto territoriale del termine: Nora sostiene infatti che i luoghi dove si è incarnata la memoria nazionale francese sono “*fêtes, emblèmes, monuments et commémorations, mais aussi éloges, dictionnaires et musées*” (Nora 1984, p.

VII). Ma la fortuna dell'espressione la porta a un passaggio d'uso, per cui, da strumento per l'analisi storico-critica degli eventi e delle loro ripercussioni sulla società, diviene il dispositivo di commemorazione ufficiale per eccellenza. Come scriverà alcuni anni dopo Marc Augé in un passo volto a definire il *non-lieu*, i "luoghi antichi [...] repertoriati, classificati e promossi luoghi della memoria" (Augé [1992] 1993, p. 73) vengono circoscritti, viene assegnato loro un posto specifico. La pratica di circoscrivere uno spazio – trasformandolo così in luogo – è legata storicamente alla definizione del sacro: porre pietre a segnare un perimetro, tracciare un solco, è con atti di questo genere e spesso con riti specifici che viene individuato un luogo separato e tuttavia perfettamente integrato nel contesto identitario che quella sacralità esprime. Ma nella seconda metà del Novecento la sacralità del luogo appare non solo secolarizzata come il contesto di cui ora è espressione, ma sembra definita anche da altro, dal passaggio di eventi di natura catastrofica, ovvero di cesure nette tra un prima e un dopo.

Ho sentito caldo in piazza della Pace. Diecimila gradi sulla piazza della Pace. Lo so. La temperatura del sole su piazza della Pace. Come ignorarlo?... L'erba, è così semplice..." (Duras 1960, p. 25).



Fotogrammi tratti da Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959)

L'erba ha lasciato il posto al cemento nella piazza della Pace di Hiroshima quando Alain Resnais gira *Hiroshima mon amour* nel 1959, con la collaborazione per il testo di Marguerite Duras. La città è stata ricostruita, insieme al museo e al monumento di Kenzo Tange. Solo l'edificio in rovina della Prefettura per la Promozione industriale, posto vicino al punto dove la bomba era deflagrata e rimasto tuttavia in piedi, viene mantenuto come si era ritrovato dopo la catastrofe: ridotto a uno scheletro, diverrà il nucleo del Peace Memorial. Sempre a cavallo fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, Günther Anders descrive nel suo *Diario di Hiroshima e Nagasaki* l'impatto con la città nuova, la cui somiglianza con Los Angeles gli pare "intollerabile".

E raggiunge il culmine quando si attraversa il centro simbolico di Hiroshima, e cioè la piazza dove "è accaduto", e dove si trova il monumento. Questo "monumento", l'arco di cemento noto da infinite fotografie, non è una "torre", una Peace Tower, come la chiamano gli americani; ma piuttosto (se si può chiamare così qualcosa che non conduce in nessun luogo) un ponte. Ma, comunque si voglia chiamarlo, è inadeguato moralmente e inefficace come monito. Un vuoto circondato da un recinto farebbe un'impressione molto più forte e rivolgerebbe un appello molto più efficace. No, è proprio un oggetto senza senso (Anders [1961] 1961, p. 67).

Di nuovo, un monumento che scompare di fronte al luogo, a tutto quello che si sa del luogo, agli "innumerevoli racconti" dell'evento, alle fotografie – "le fotografie, le ricostruzioni, non è rimasto altro, le spiegazioni, non è rimasto altro" (Duras 1960, p. 24). Anzi, per riprendere le espressioni già usate, la Peace Tower fa un'impressione meschina, ben misera. Come scrive Musil, del resto, allo scopo principale di suscitare ricordo "i monumenti falliscono sempre" (Musil [1936] 2004, p. 63). La proposta alternativa all'erezione di un monumento è così quella di tenere il vuoto, di recintarlo, per mantenere l'effetto della silenziosa devastazione atomica. Un vuoto che non è tale, un vuoto pieno in quanto sentito sacro:

Ma se riesci a non dimenticare mai dove ti trovi, accade qualcosa di strano: questo suolo diventa un *terreno consacrato*. Il perché di questo è difficile dirlo. Perché l'estremo crimine dovrebbe rendere sacri gli uomini che

l'hanno subito, o almeno il terreno in cui giacciono? Ma anche i luoghi dove si trovavano i campi di concentramento hanno subito una metamorfosi analoga. – Tentativo di spiegazione, per quanto insufficiente: forse il misfatto è così enorme da poter essere dominato solo con categorie religiose, per quanto negative, e cioè come evento satanico; e le vittime innocenti di questo *evento satanico* sono affette, per così dire, dalla qualità religiosa del delitto. In ogni caso, la vicinanza o affinità dell'orrore e del sacro non mi è mai apparsa chiaramente come in questo luogo. Ma non è la *mia* esperienza che conta, bensì la *universalità* di questa esperienza e la sua *durata*. Il nostro compito è di produrre l'una e l'altra (Anders [1961] 1961, p. 66).

Maneggiando con cautela il delicato tema della “qualità satanica” dello sterminio nazista – idea che isolerebbe il fenomeno politico e sociale del nazismo dallo sviluppo storico etichettandolo solo come “follia” e quindi evitandone un'elaborazione –, che Anders sembra estendere anche alla scelta statunitense di sganciare le bombe atomiche sulle due città giapponesi – e forse non a caso l'aereo elevato in volo per registrare la documentazione dell'evento venne consapevolmente chiamato *Necessary Evil*, evocando la categoria del male –, quello che appare importante in questo passo è il legame tra il luogo, la sua aura sacrale e la sua possibile (e necessaria) perpetuazione nel tempo e nella coscienza collettiva, affinché possa essere universale e duraturo.

La permanenza, l'eternità o quanto meno la lunga durata sono state a lungo attribuiti fondamentali del monumento – si pensi al famoso passo oraziano: *Exegi monumentum aere perennius*. Ma anche la perennità del bronzo è un'illusione, o meglio, come ancora ben coglie Musil, “tutto quello che dura perde la forza di colpire” (Musil [1936] 2004, p. 63). Sembra così di essere giunti a un paradosso: quello che viene fatto per durare perde la sua capacità di attirare attenzione proprio a causa della sua presenza perenne, che lo fa scomparire allo sguardo. Tuttavia questa scomparsa dalla vista sembra non coinvolgere la traccia, quello che resta. La *reliquia* – che non nasce per durare né per essere imponente – prevale sul monumento: la sua natura è quella di essere fragile e potenzialmente effimera, difficile da conservare ma allo stesso tempo necessaria per via della sua qualità *sacrale*.

## Il volto del tempo

Nel romanzo di Paolo Maurensig *La variante di Lüneburg*, il giovane allievo scacchista descrive come un giorno, aspettando una lezione con il maestro, la sua attenzione venne attratta da qualcosa che non aveva ancora visto bene: i volti incorniciati da preziosi portaritratti che giacevano sul pianoforte. Ogni volta che passava gli procuravano un senso di “svuotamento”.

Le fotografie, che pure erano disposte e raggruppate come quelle di un numeroso parentado, apparivano invece completamente estranee tra loro; non avevano nulla in comune se non quella luminosa cecità che solo i ritratti dei defunti sanno assumere; per il resto non poteva esserci alcun nesso di parentela tra un pallido ovale di maestrina e la faccia di quel baffuto contadino; né tra la corpulenta popolana e quel mite occhialuto filosofo... Eppure, c'era qualcosa che li univa. Quanti potevano essere? Quaranta, anche di più... E che strana mescolanza di fisionomie, di razze, di fogge, di culture... Se mai c'era qualcosa ad accomunarli, questo era solo un generale sentimento di tragedia; la carta stessa appariva sofferta, accartocciata, ferita – macchiata, si sarebbe detto, di fango o di sangue. Mi domandavo che cosa rappresentassero per lui (Maurensig 1993, pp. 64-65).

Quei volti, raccolti da Tabori sul pianoforte, testimoniavano il terribile segreto del maestro di scacchi, le partite giocate con la morte nel campo di Bergen Belsen. La sua risposta all'allievo definisce quella raccolta di volti “un altare”, “un altare elevato all'assenza, alla morte dello spirito”.



August Sander, *Anlitz der Zeit* (1929); sulla destra: *Verfolgter*.

Ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Walter Benjamin si sofferma sul "valore culturale" delle prime fotografie, che aggiunge "aura" a quello che già facevano i ritratti dipinti. Questo perché esse, a differenza di un quadro – che trasforma e idealizza –, sanno registrare "l'espressione fuggevole di un volto umano". Nuovamente ci ritroviamo di fronte a un divario: quello fra il ritratto di un volto, una raffigurazione dipinta o scultorea, e la registrazione di un istante di realtà. Ed è questo che costituisce "la malinconica e incomparabile bellezza" delle prime fotografie dedicate, prima di ogni altro soggetto, al volto delle persone, e tenute come preziose reliquie in astucci di velluto (Benjamin [1936] 1966, p. 28). In seguito, come ripercorre sempre Benjamin nella *Piccola storia della fotografia*, le fotografie si svuotarono dei volti degli uomini per soffermarsi sulle cose e sui luoghi; i volti ritornarono successivamente in una forma differente da quella del ritratto: la serie che va a costituire un atlante. È il lavoro di August Sander, *Anlitz der Zeit. Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Il volto del tempo. Uomini del XX secolo*) a suscitare in Benjamin tale riflessione: non più una raccolta di ritratti, ma una campionatura di "tipi" umani, suddivisi nei gruppi che corrispondevano all'ordinamento societario di allora, fotografati in modo da cogliere il loro ambiente e il loro carattere. L'insieme delle immagini poteva così permettere, per il suo autore, di "rendere la vera psicologia del nostro tempo e del nostro popolo [*Volk*]".

Come scrive Döblin nella prefazione ad *Anlitz der Zeit*, la singolarità degli individui si perde, o meglio "si livella" nella società: "a una certa distanza le differenze scompaiono, l'individuo cessa di essere tale e solo gli universali hanno ragione d'essere" (in Sander [1929] 1997, p. 11). Questa distanza permetterebbe di cogliere qualcosa su quegli individui nel loro insieme: questo sarebbe il risultato della "fotografia comparativa" del fotografo tedesco (Döblin in Sander [1929] 1997, p. 13). Ma la sequenza di scatti di Sander, vista oggi, non ha più il valore di "un atlante su cui esercitarsi" per cogliere i "mutamenti di potere" (Benjamin [1936] 1966, p. 73) che stavano avvenendo contestualmente. Ora sappiamo che il destino di quegli uomini è stato, alcuni anni dopo, quello di essere travolti dalla guerra, la persecuzione razziale e politica, i bombardamenti, la deportazione e lo sterminio. Di esserne coinvolti: come vittime, carnefici, osservatori. Allo stesso modo che in un lavoro di Christian Boltanski, nella serie di volti, che sia un atlante o un muro coperto di fotografie, non sappiamo chi fu carnefice e chi vittima, chi fu sommerso e chi si salvò. Oppure lo sappiamo, e i carnefici spesso sono più simili a noi delle vittime. Ma ora, dopo il passaggio del tempo, tutti sono accomunati o "livellati" – direbbe Döblin – dalla scomparsa. Solamente di fronte ai volti di chi nel 1938 venne ritratto e definito *Verfolgter* (perseguitato) possiamo avanzare delle ipotesi.



Christian Boltanski, *Menschlich* (1994)

Bologna ha il monumento ai caduti più straordinario che ci sia. Orribile ma perfetto. Dal punto di vista estetico, vale meno di zero, ma questo non cambia nulla. È un muro [...], e il nome di ogni morto è illustrato dalla sua fotografia, la fotografia fornita dalla sua famiglia. Ci appaiono dunque com'erano agli occhi di chi li amava: il grande e paffuto uomo coi baffi a manubrio di bicicletta, il bel tenebroso con la cravatta impeccabile... [...]. Mi sono venute le lacrime agli occhi davanti a un nome che era stato illustrato da una madre, certamente non corneliana, con la fotografia di un biondino in braghini corti e colletto alla marinara. Aveva voluto custodirlo nel ricordo a quell'età. Mi sono avvicinato all'immagine, sia per mascherare la mia emozione, sia per imprimermi nella memoria i tratti di quel bambino. Era ancora più terribile di quanto pensassi. Si trattava della foto di un cresimando, pieno di meraviglia [...]. Questi fantasmi disposti lungo marciapiede, in uno dei luoghi più frequentati della città e così com'erano nella loro umile vita, sono più commoventi di tutti i grandi ordini architettonici (Giono 1954, p. 163).

In questo passo del *Voyage en Italie*, Jean Giono descrive il sacrario dei martiri bolognesi nello stato in cui si trovava tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta. Il 21 aprile 1945, subito dopo la liberazione di Bologna, sul muro di Palazzo d'Accursio (il palazzo del comune), nel punto esatto in cui erano state effettuate le fucilazioni degli oppositori politici durante gli anni più crudeli del fascismo e della guerra, iniziano a essere attaccate fotografie e fiori. Si tratta delle immagini delle vittime del fascismo, prevalentemente di partigiani, portate da parenti e amici. Si inizia a creare così un memoriale spontaneo, che cresce di giorno in giorno, cambia forma, e assume un significato sempre maggiore per la città, fino a divenire un "altare del popolo". La sua importanza è tale che, dopo un incendio che lo distrusse quasi completamente nel 1948, venne dapprima ricostruito con nuove fotografie, portate ancora da familiari ma questa volta protette da un vetro; in seguito, nel 1956, viste le deformazioni causate dal passaggio della luce attraverso il vetro, esso venne sostituito dall'attuale muro di volti in fotoceramica (Furlan 2010). Un muro dei martiri certamente più saldo e duraturo, ma forse meno straordinario e coinvolgente.

In quegli stessi anni, altre fotografie, fiori e piccole lapidi venivano portate presso altri monumenti, a Milano, a Roma, a Mauthausen. In Italia, come negli altri paesi europei, accanto alla ricostruzione è viva e forte l'esigenza di rendere memoria degli eventi appena passati: deportazioni, rappresaglie e massacri *in primis*. Il concorso per un monumento da dedicare alle vittime dell'eccidio delle Fosse Ardeatine viene fatto all'indomani della liberazione di Roma, quando l'Italia del Nord è ancora in pieno conflitto. Precocissimo è anche il progetto per un monumento milanese da dedicare ai caduti nei campi di Germania, realizzato nei mesi immediatamente dopo la liberazione. L'urgenza è fortissima. Ma vi è una profonda difficoltà di

progetto. Spesso gli autori dei disegni sono architetti formati negli anni del fascismo che, come gli altri regimi di quel periodo, ha usato la forma monumentale e ne ha abusato. Inoltre, vi è la difficoltà di cogliere l'essenza *catastrofica* dei fatti appena passati e, anche nel caso in cui la si sia colta, di saperla rendere. La reazione è spesso afasica. Non si hanno parole, non si hanno forme. Ci si rifugia così in forme archetipiche come la stele, il monolito. Oppure si sceglie un'assoluta antimonumentalità.



Giuseppe Perugini e Mario Fiorentino, Monumento alle vittime dell'Eccidio delle Fosse Ardeatine, Roma

Il monolito è quello che viene posato sulle sepolture delle vittime delle Fosse Ardeatine, dopo il percorso attraverso i cunicoli scavati nelle cave di pozzolana fatti percorrere agli uomini condotti alla fucilazione. Il concorso aveva portato alla vittoria *ex aequo* per i due gruppi guidati da Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini. Si sceglie allora, non senza difficoltà, di non spostare i corpi – e il segno in loro ricordo – dal luogo dell'eccidio, posto in una posizione periferica della città. Vengono consolidati i cunicoli, fatti saltare dai nazisti subito dopo la rappresaglia, lasciando visibili gli squarci provocati dalle bombe. Alla fine del percorso ci si viene a trovare in una cripta, dove vengono raccolte le spoglie delle 335 vittime, coperta appunto da un'immensa lastra di calcestruzzo armato sollevata da terra in modo da fare entrare una lama di luce nello spazio sottostante. La cancellata di Mirko Basaldella segnala il punto dell'eccidio, il gruppo scultoreo di Coccia viene aggiunto in un secondo tempo per mitigare la percepita freddezza del complesso. Nessun simbolo politico compare, vista la molteplicità di posizioni antifasciste che avevano portato le vittime a essere scelte: comunisti e badogliani, ufficiali dell'esercito ed ebrei. Un documentario realizzato nel 1963, *Roma città indifesa* di Jacopo Rizza, ci mostra come, anche in questo luogo, le persone, i familiari e i conoscenti delle vittime avevano contribuito a rendere più "umano" il memoriale, meno afasico e respingente, portandovi fiori e soprattutto fotografie delle vittime, attaccandole lungo le pareti dei cunicoli fino a che non furono rimosse.



BBPR, Monumento ai caduti nei lager nazisti, Cimitero monumentale di Milano

Lo stesso avviene attorno al piccolissimo e antimonumentale Monumento alle vittime dei Lager nazisti, realizzato dai BBPR per il cimitero monumentale di Milano tra il 1945 e il 1946. L'aereo cubo in tubolare metallico, contenente un'urna di terra proveniente da Mauthausen, nel tempo viene circondato da lapidi con nomi e fotografie. Lo stesso accadrà a un altro memoriale dei BBPR, quello di Gusen. Ma il caso bolognese descritto da Giono è diverso: il muro di volti è il monumento.

Per quanto io entri nelle chiese, nelle cappelle, nei chiostri più celebri, e mi sazi di colonne, di volte pure, tuttavia nulla scuote la mia fede. La perfezione distrugge l'umano (che non è perfetto e ha i baffi a manubrio di bicicletta) [...]. Farsi ampollosi e manierati, rappresentare i morti in guerra stretti al cuore, magari di marmo, della patria, con l'elmo e l'alloro, è tradirli; diciamo semplicemente che non corrisponde ad amarli. C'era quel buon bottaio, grande e paffuto, che è restato tale morendo; c'era quell'impiegato di banca, quel praticante notaio, quel professore costipato, col colletto inamidato, che è morto costipato malgrado una baionetta nemica nel ventre. È bene che i passeggeri del tram, delle auto, i passanti sul marciapiede non li dimentichino (Giono 1954, pp. 163-164).

La difficoltà di erigere un monumento che possa ricordare le vittime è qui superata evitando sia l'ordine architettonico, sia la rappresentazione scultorea. Quello che resta sono i volti, le loro espressioni fuggevoli e reali, molto più commoventi della nobiltà della pietra. E, soprattutto, "universali" capaci di comunicare oltre il proprio tempo, oltre le correnti artistiche e le tendenze architettoniche, nella loro "luminosa cecità".



Monumento ai caduti della Resistenza, Bologna

## Bibliografia

- Günther Anders, *Essere o non essere. Diario di Hiroshima e Nagasaki* [1961], Einaudi, Torino 1961
- Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità* [1992], Elèuthera, Milano 1993
- Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia* [1931], in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966, pp. 57-78
- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966, pp. 17-56
- Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris 1960
- Paola Furlan, *Posto di ristoro per i partigiani*, in «Resistenza», VII, 2, 2010, pp. 22-23
- Paola Furlan, *Monumento di vita e di speranza*, in «Resistenza», VII, 3, 2010, pp. 27-28
- Jean Giono, *Voyage en Italie*, Gallimard, Paris 1954
- August Sander, *1876-1964*, a cura di Manfred Heiting, Taschen, Köln 1999
- Paolo Maurenig, *La variante di Lüneburg*, Adelphi, Milano 1993
- Robert Musil, *Pagine postume pubblicate in vita* [1936], Einaudi, Torino 2004
- Les lieux de mémoire*, a cura di Pierre Nora, 1. La République, Gallimard, Paris 1984
- Elena Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia 2010
- August Sander, *Il volto del tempo* [1929], introduzione di Alfred Döblin, TEA, Milano 1997
- W. G. Sebald, *Vertigini* [1995], Adelphi, Milano 2003 Stendhal, *Journal*, vol. 1, 1801-1805, Le Divan, Paris 1937

### Elena Pirazzoli

#### The place and the face. Notes in the margins of the monument's crisis after 1945

In a brief essay, Robert Musil describes the monument as invisible, impermeable to the gaze. Constructed to be at the center of attention, the monument disappears from view. Rare exceptions to this fate are statues with artistic or historical value, and the “towers of commemoration” which rise on the landscape. But two other writers, Stendhal and W.G. Sebald, tell us that the landscape, the place, the site of an event, make these towers, columns and monuments vanish. The bare place arouses a “vertiginous sense of confusion”. What we refer to as the “bare place” is in fact a subtle and complicated array of emotions and memories provoked by passing through the site of a battle or where some other awful event occurred, which makes an undefinable but undeniable impression. This is what was recorded by the artists José María Rosa and María Bleda in their project focussing on historical camps of battle: the epic narration as it meets and collides with the realty – often small, banal but true – of the place. Increasingly during the 20th century, the places in which dramatic events or even catastrophes (and especially Hiroshima and Auschwitz) took place become fundamental to memorial practices. The sites are preserved, the traces turn (and grow) into relics. After the advent of photography, the principal relic has become the instantaneous shot of a face, as the work of many artists remind us. But also the spontaneous choice of people to commemorate and retain in mind and heart the loved ones who have disappeared in catastrophes. So, after 1945, the photographs of faces often enrich and “warm” these wordless monuments to victims. And, in some cases, these faces become the only possible monument.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
a cura di Centro studi classica IUAV  
Venezia • dicembre 2011

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



la rivista di **engramma**  
anno **2011**  
numeri **92-95**

**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.**